



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

FUNCIONES DRAMÁTICAS DE ELEMENTOS DE DECORADO
EN COMEDIAS HAGIOGRÁFICAS DEL SIGLO DE ORO

Tesis
que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
presenta

Josef Dann Cazés Gryj

ASESOR: Dr. Aurelio González Pérez

México, D. F.

diciembre de 2012

RESUMEN

El objetivo de este estudio ha sido explorar la forma en que los mecanismos de la representación escénica funcionan como parte de la composición de la comedia aurisecular. La finalidad de esto es doble, pues por un lado se ha querido reafirmar el hecho de que el teatro es un arte complejo, conformado por múltiples elementos literarios y espectaculares de los que ninguna obra teatral puede prescindir. Por el otro lado, la intención ha sido aportar elementos que apoyen la concepción de las obras dramáticas áureas como piezas destinadas a la representación escénica.

El estudio se centra en el análisis de los decorados y su uso en las comedias de santos del Siglo de Oro. La selección del género hagiográfico se debe principalmente a que estas piezas se caracterizan por su gran espectacularidad, lo que facilita la localización e identificación de los mecanismos espectaculares.

A lo largo de este estudio se repasan algunos aspectos relevantes sobre la comedia hagiográfica, como sus características genéricas y su relación con otros géneros y prácticas teatrales de la época. Se intenta trazar los aspectos de su origen y evolución, así como los motivos culturales políticos y sociales que dieron lugar a su desarrollo.

Se propone una definición del decorado teatral a partir de su funcionalidad dramática para construir espacios de la ficción, que resulta operativa al tiempo que permite hablar de diversos elementos que normalmente no podrían considerarse como decorado.

Principalmente se explora los diferentes usos de estos mecanismos espectaculares y su utilidad en la configuración del espacio dramático; a partir de esto, se analiza la forma en que los decorados sirven para definir las acciones e interconectar las tramas, así como para presentar los rasgos característicos y el desarrollo de los personajes.

A Betty, Heidi, Alan, Abie y Joey,
por su apoyo, su cariño y su humor... y porque sí.

A mis sobrinos y sobrinas

AGRADECIMIENTOS

El trabajo que se presenta aquí es la culminación de un proceso largo que varias personas han vivido conmigo, algunos de cerca y desde antes de empezarlo, otros desde hace poco tiempo; otros más sólo lo han padecido sin estar seguros de lo que pasaba. En última instancia, llegar a este momento ha sido posible gracias a todos ellos.

Quiero expresar mi agradecimiento a Aurelio González, que supo guiarme con paciencia e inteligencia hasta terminar, y que me ha apoyado y ayudado en muchos proyectos. A mis compañeros y amigos durante los años de estudio y después, por su amistad, María Elena Isibasi, César Núñez, Pablo Lombó, Juan Pablo Muñoz. A quienes me leyeron o acompañaron en el proceso con sus comentarios y aportaciones valiosas, o con distracciones y risas, Adriana Ontiveros, Raquel Barragán, Julia Pozas, Alejandra Amatto, Alethia Alfonos. A mis amigos de siempre, por su presencia, Leonardo Cohen, Slavador Lobatón, Alberto Matarasso, Juan Manuel Gomara, Fran Burg, Mariana Hartasánchez.

A la comisión lectora que aceptó leer mi tesis, agradezco y expreso mi admiración.

Mi agradecimiento va también al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, a su personal administrativo y académico y al personal de la Biblioteca. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y a la École Normale Supérieure de Paris.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
1. TEXTO Y REPRESENTACIÓN DE LA COMEDIA HAGIOGRÁFICA AURISECULAR.....	16
1.1 El estudio de la comedia española como espectáculo.....	16
1.1.1 Sobre la doble textualidad del teatro.....	16
1.1.2 El aparato didascálico y el registro del texto espectacular.....	29
1.2 Sobre la comedia hagiográfica.....	33
1.2.1 La comedia de santos.....	33
1.2.2 Obras y autores.....	49
1.2.3 Rasgos y características del género.....	53
2. DECORADOS TEATRALES Y ESPACIO EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO.....	59
2.1 El decorado.....	62
2.2 Espacios escénicos y decorados en el Siglo de Oro.....	66
2.3 Decorado y espacio dramático en la comedia hagiográfica aurisecular.....	72
2.3.1 Manejo del espacio: convenciones principales y uso del decorado.....	72
2.3.2 Espacios dramáticos de la comedia hagiográfica.....	88
2.4 Decorado interior y configuración de entorno y atmósfera.....	98
2.5 El decorado en la interconexión de espacios.....	100
3. DECORADO Y ACCIÓN.....	109
3.1 La acción.....	109
3.2 Decorado de la corte y del monte: espacio dramático y acciones posibles.....	110
3.3 Escaleras y efectos de tramoya en la detonación de acciones.....	124
3.4 Maquinas de monte y de vuelo en el entramado y la estructuración del drama.....	125
3.4.1 Decorado y tramoyas en la interconexión de tramas.....	125
3.4.2 Máquinas de vuelo e inserción y funcionamiento de una escena como Loa.....	128
4. DECORADO Y PERSONAJE.....	133
4.1 El personaje dramático. Características y caracterización.....	133
4.2 Personajes de la comedia hagiográfica áurea.....	136
4.3 Decorado, espacio, personaje.....	144
4.3.1 El personaje en su entorno y en el espacio escénico: <i>El rufián dichoso</i>	144
4.3.2 Presentación del personaje.....	155
4.3.3 El decorado en la escenificación de la trayectoria vital del personaje.....	165
CONCLUSIONES.....	184
BIBLIOGRAFÍA.....	189

INTRODUCCIÓN

Este es un estudio sobre la composición de la obra dramática, sobre cómo funcionan, para qué sirven y qué provocan los elementos de la puesta en escena en la configuración del drama. Porque estos elementos son componentes integrales e indisolubles de este tipo de textos concebidos para la representación, y su función es en este sentido más importante que la de sólo dar “materialidad” a un texto literario en su puesta en escena. Una obra de teatro se compone desde su concepción para el montaje en el escenario y, en consecuencia, para la comunicación con los medios y recursos del espectáculo;¹ y por esto, incluso si la obra nunca se lleva a la realización, su representación está en potencia en el texto escrito, donde los diversos elementos del montaje están indicados de manera explícita o implícita.

Más concretamente, éste es un estudio sobre la composición de obras dramáticas del Siglo de Oro, un numeroso conjunto de piezas que durante mucho tiempo fueron consideradas más como textos exclusivamente literarios, casi siempre consideradas sólo en sus aspectos relacionados con la palabra, con la figuración y composición poéticas, con los contenidos filosóficos, ideológicos, sociales, históricos; obras que, si bien son tan complejas que motivan investigaciones en torno a estos aspectos, en su mayoría fueron compuestas expresamente y primero para ser representadas por un grupo de actores, sobre un tablado y ante un público, con los recursos escénicos de la época usados según las convenciones de escenificación propias del

¹ De los distintos significados del término, el menos usado, y que más interesa para este estudio, es el que refiere la presentar de algo a la vista de los espectadores (véase *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, s.v. ESPECTÁCULO. En adelante *DRAE*). La falta en español de palabras diferentes para referirse a las diversas acepciones de *espectáculo* y *espectacular* como algo llamativo (*spectacular*) o como forma de expresión de la representación escénica (*performance*) provoca a menudo confusiones. Sin embargo, antes que recurrir al anglicismo *performático*, prefiero hablar de *espectacularidad* para la primera acepción, y de *espectáculo* o *espectacular* para la segunda.

periodo, siguiendo las concepciones estéticas y de composición, y a partir de la cosmovisión, ideología y cultura particulares del Siglo de Oro. Esto, por supuesto, no quiere decir que deban ignorarse o rechazarse los estudios de tipo “literario” de estas piezas, sino todo lo contrario, pues constituyen interpretaciones y conocimientos valiosos que permiten una exploración más completa de las obras; pero para comprenderlas cabalmente hay que leerlas considerando su dimensión escénica.

Si durante mucho tiempo se dejó de lado el aspecto espectacular en el estudio de la comedia áurea fue porque el estudio del teatro en general estaba centrado en otro tipo de cuestiones.² Para teóricos y preceptistas del teatro, el interés giraba principalmente en torno a la disyuntiva de si debían seguirse como norma de composición aquellos aspectos que para Aristóteles fueron sólo observaciones hechas a partir de su revisión del corpus dramático griego (las unidades dramáticas, la catarsis, la verosimilitud). También ha habido preocupación por definir los principios y elementos indispensables para componer una obra dramática (episodios, revelaciones, peripecias, conflicto), o por dictar la forma como deberían estructurarse y organizarse la trama y acciones, o componerse los personajes, aun si se trata de aspectos que no son exclusivos del género dramático.³ En otros casos, la discusión sobre lo teatral fue más bien de tipo filosófico y hasta moral, en intentos por establecer los principios estéticos del teatro, su funcionalidad o finalidad social, o bien para justificar o para condenar su práctica.⁴ Ha habido

² Véase Manfred Pfister, *The theory and analysis of drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 1 y ss.

³ Esto sigue siendo el principal interés en la actualidad, sobre todo de quienes buscan dedicarse a la composición de historias para diversos medios, como puede observarse en los múltiples manuales de composición dramática para teatro o cine, como los de Lajos Egri (*The art of dramatic writing*, New York, Simon and Schuster, 1946), Syd Field (*Screenplay: the foundations of screenwriting*, New York, Dell, 1979), Christopher Vogler (*The writers journey: mythic structure for writers*, Studio City, Michael Wiese Productions, 1992) o Robert McKee (*El guión*, Barcelona, Alba, 2002).

⁴ Discusión se encuentra ya desde que Platón expulsara de su república ideal a las artes imitativas (como el drama) porque buscan complacer a los sentidos engañosos, y sólo permite que permanezcan las formas artísticas que en cierta forma cumplan una función pedagógica o permitan mantener el equilibrio social (véase *República X*, en Platón, *Diálogos IV*, Madrid, Gredos, 2000). La polémica también estuvo vigente en el Siglo de Oro, como puede

también estudios enfocados en el montaje y la actividad teatrales, desde los que intentaron dictar la validez estética y la forma de usar maquinarias y otros elementos de la puesta en escena,⁵ hasta los estudios que repasan el desarrollo histórico de técnicas y recursos.⁶ En un momento los estudios sobre la práctica teatral se separaron de los que se ocupaban de los textos. Por un lado, el desarrollo de métodos de análisis literarios en escuelas interesadas más por aspectos filológicos y lingüísticos o por temas relacionados con la filosofía del lenguaje, provocó que el estudio de la literatura dramática se centrara sólo en los elementos verbales y que se ignorara –o incluso se rechazara– todo lo que no tuviera que ver exclusivamente con éstos. Y por el otro lado, quienes se dedicaban a la actividad teatral se ocuparon más de crear métodos de preparación para la práctica, o bien elaboraron experimentos y paradigmas que iban en el sentido contrario, es decir, que rechazaban los aspectos verbales o el texto escrito en lo que tuviera que ver con el teatro, o los relegaban a un mero pretexto para componer un espectáculo escénico.⁷

Con el desarrollo de los análisis semióticos y la consideración del carácter sígnico de lo no lingüísticos, empezó a estudiarse la obra de teatro como un complejo comunicativo compuesto por diferentes sistemas de signos lingüísticos, visuales y acústicos no verbales, mediante los cuales es posible presentar los diversos códigos socioculturales. Esta perspectiva permite y obliga a tomar en cuenta las funciones de los elementos de la puesta en escena como componentes imprescindibles de la composición y, en consecuencia, de la interpretación de un texto

observarse al revisar la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* que recoge Cotarelo y Mori (tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. En adelante, *Bibliografía*).

⁵ Ya Aristóteles valoraba más la fábula y la acción bien desarrolladas como señal de habilidad de un poeta, que la de quien sustentara la efectividad de su obra en el uso de aparatos escénicos de alta espectacularidad (*La Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe y trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, pp. 173-174).

⁶ Sobre el teatro español están los estudios los de Shergold (*A history of the Spanish stage, from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon, 1967), Arróniz (*Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977), Allen y Ruano de la Haza (*Los teatros comerciales en el siglo XVII y Escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994); Del teatro francés está el texto de Scherer en el francés (*La Dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1973), y sobre el inglés, el de Gurr (*The shakespearean stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992).

⁷ Puede señalarse principalmente las opiniones de Antonin Artaud (*El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978).

dramático.⁸ Fundamentales en este aspecto son los aportes de estudiosos como Barthes, Ubersfeld, Kowzan, de Toro, Pavis, Lotman, Bobes, entre otros, quienes definen conceptos y proponen métodos de lectura y trabajo para el análisis de espectáculos, tanto como para revisar como teatro las obras dramáticas no representadas.⁹

En lo que toca específicamente a la comedia aurisecular, durante mucho tiempo se pensó que en estos textos sólo importaba el aspecto verbal, bastante rico y complejo; pero tal vez este enfoque se debió sobre todo a la poca o incluso nula presencia de indicaciones escénicas evidentes en las obras escritas, lo que puede haber llevado a considerar estos textos como poemas en forma de drama o de diálogo, en lugar de dramas poéticos. Al hablar de la realización escénica de estas obras, varios críticos han opinado que decorados o utilería pueden haber sido innecesarios en el teatro del Barroco, ya que el parlamento era suficiente para que el espectador construyera en su imaginación todos los elementos escénicos. Esta idea parece derivar de las observaciones de los hispanistas ingleses que iniciaron el estudio de la escenificación del drama español aurisecular inspirados hasta cierto punto, como observa Runo de la Haza,¹⁰ por el trabajo

⁸ No es objeto de esta tesis hacer una revisión de la historia y desarrollo de los estudios teatrales. Por ello, tras este breve esbozo, remito a textos que ya se han ocupado del tema, como el de Simon Shepherd y Mick Wallis, quienes explican diferentes teorías y tipos de estudios sobre el drama, además de reseñar los programas de los departamentos de literatura dramática en diferentes universidades de los Estados Unidos desde 1914 (*Drama/Theatre/ Performance*, New York, Routledge, 2004). También remito al estudio de María Teresa Julio, que en *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, explica de manera bastante clara las aportaciones de diferentes escuelas teóricas a los estudios y análisis teatrales (Kassel, Reichenberger, 1996).

⁹ De Tadeusz Kowzan, *Literatura y espectáculo* es un texto imprescindible para una mejor apreciación del teatro como algo que se encuentra a medio camino entre dos formas de manifestaciones estéticas, y propone una clasificación de los sistemas de signos teatrales (Madrid, Taurus, 1970). Anne Ubersfeld propone y explica conceptos teóricos para estudiar la obra de teatro como un producto semiótico y para acercarse a una obra dramática considerando su puesta en escena potencial (*Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989; *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1997). Patrice Pavis expone diversos métodos y elementos a tomar en cuenta para el estudio de diversas manifestaciones espectaculares en *El análisis de los espectáculo* (Barcelona, Paidós, 2000). Fernando de Toro sugiere la lectura de una obra de teatro o de un texto para la escena partiendo del concepto de la obra teatral como un discurso, considerando las nociones de “enunciado” y “enunciación” (*Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987). También esclarecedor para entender el valor sígnico de lo no verbal es la aproximación de Lotman a la “Semiótica de la escena” (en *La semiósfera III*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 57-84); e importante, el amplio estudio de María del Carmen Bobes Naves sobre la *Semiología de la obra dramática* (Madrid, Arco/Libros, 1997).

¹⁰ Allen y Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 248.

que hacían sus colegas con el teatro isabelino. Los estudiosos del teatro inglés rechazan la posibilidad del uso de decorados, por ejemplo, en parte tal vez por la falta de documentación que evidencie lo contrario, y en parte por las convenciones dramáticas de la época. En lo que toca al teatro español, esta misma visión ha provocado que algunos críticos incluso lleguen al extremo de afirmar que podría escucharse a Calderón o Lope a ojos cerrados,¹¹ idea a partir de la cual puede incluso eliminarse la posibilidad de la escenificación. Sin embargo, aunque los parlamentos sí pueden motivar la imaginación del público (lo que también es cierto para obras de otros períodos), es un hecho que en los espectáculos teatrales del Barroco español eran tan usados como ahora elementos de utilería, escenografía, vestuarios y otros mecanismos de representación de elaboración a veces bastante compleja; e incluso es evidente la intención de escenificación de estas obras. Esto se sabe por los testimonios de la época que describen el montaje de alguna comedia o que enumeran los elementos necesarios para la escenificación. Baste con recordar el ya tan citado fragmento del “Prólogo al lector” en el que Cervantes hace un recuento del desarrollo de la actividad escénica española y los elementos del montaje teatral:

En el tiempo deste célebre español [Lope de Rueda], todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en *cuatro pellicos blancos* guarnecidos de guadamecí dorado, y en *cuatro barbas y cabelleras* y cuatro *cayados*, poco más o menos. [...] No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por *lo hueco del teatro*, al cual componían cuatro bancos en cuadrado y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo *nubes* con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una *manta vieja*, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás del cual estaban los *músicos*, cantando sin guitarra algún romance antiguo. [...]

Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de rufián cobarde; éste levantó algún tanto el adorno de las comedias y *mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles*; sacó la música, que antes cantaban detrás de la

¹¹ Victor Dixon discute las opiniones de Alicia Amadeo-Pulice (“El *stile rappresentativo* en la comedia de teatro de Calderón”, en Michel McGaha, ed., *Approaches to the theater of Calderón*, Washington, University Press of America, 1982, pp. 215-229) y de John Weiger (*Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978), que sostienen esta concepción casi radiofónica sobre el teatro clásico español (“La comedia de corral de Lope como género visual”, *Edad de Oro*, 5, 1986, p. 35).

manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó *tramoyas, nubes, truenos y relámpagos*, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora.¹²

Además de este tipo de testimonios, hay datos sobre gastos para comprar, fabricar o reparar elementos escénicos, recogidos por estudiosos como Davis y Varey, o Shergold.¹³ Pero principalmente, al leer los textos de las comedias se ve la intención del poeta de que los actores usen accesorios, vestuarios o maquinarias, o que lleven a cabo acciones definidas en la realización escénica: en el texto escrito de las obras esto se identifica por las acotaciones, aunque en el teatro aurisecular sobre todo se detecta en didascalias implícitas (esto es, las indicaciones escénicas que vienen sugeridas en los parlamentos de los personajes).

Ya Tadeusz Kowzan revisó las funciones de los mecanismos espectaculares en el teatro en general cuando hizo su clasificación de los sistemas de signos teatrales;¹⁴ y Ruano de la Haza, por su parte, analizó los usos principales de algunos de estos mecanismos en el teatro del Siglo de Oro, que básicamente son similares a los de cualquier otra representación teatral (lo que cambia es la convención de escenificación).¹⁵ Dadas las limitaciones de toda investigación como ésta, mi estudio se centra únicamente en el análisis del funcionamiento de los elementos de decorado

¹² Pongo en cursivas los elementos que Cervantes enumera y que serían los comunes en una representación de alrededor de 1615, cuando se publicó la edición de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, (en *Comedias I*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001, pp. 53-54). Véase también la relación de Hurtado de Mendoza sobre el montaje de *La gloria de Niquea*, de Villamediana, donde describe el teatro que se construyó para la representación y la maquinaria que se usó (*Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro señor D. Felipe IV*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1623). También sirve como testimonio, aunque en época más tardía, la “memoria de apariencias” del auto sacramental *El divino Orfeo* de Calderón, donde el dramaturgo describe un decorado bastante lujoso y elaborado (citado por Ignacio Arellano en su *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 98).

¹³ Véase Charles Davis y John Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio documental*, Londres, Tamesis, 2003, y en Shergold, *Los corrales de comedias de Madrid, 1632-1745, reparaciones y obras nuevas. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis, 1989.

¹⁴ Véase Kowzan, *op. cit.*, pp. 168-190.

¹⁵ Sobre esto trata la segunda parte del libro ya citado de Allen y Ruano de la Haza.

escénico en la construcción dramática de la comedia aurisecular. A reserva de una explicación más completa de lo que denomina el término (que se verá en el capítulo correspondiente), por lo pronto apunto que me ocupo de los objetos y artefactos tridimensionales o pintados (escenografía, lienzos, muebles, maquinarias de efectos especiales...) que pueden alterar la apariencia o la forma del escenario, y que sirven principalmente para construir la ilusión de un espacio ficticio en escena. Y si bien todo elemento del montaje tiene una relevancia dramática, en la medida en la que informa sobre algo o establece un contexto de enunciación para construir el sentido, el interés por estudiar el decorado viene del hecho de que su función principal tiene que ver con el manejo y configuración espaciales. Este aspecto es importante si se toma en cuenta que el teatro –en tanto que arte espectacular– está íntimamente ligado al espacio, dado que requiere necesariamente de un lugar físico concreto para su realización; y es el espacio sobre el cual se construye el espacio ficticio en el que se desarrolla la acción y se mueven los personajes. La importancia del espacio para el teatro es tanta que los dramaturgos componen sus obras teniendo en mente un determinado tipo y forma de espacio y las convenciones escénicas para manejarlo en la representación.

Ahora bien, el estudio del decorado en el teatro aurisecular tiene a primera vista sus dificultades, si se considera que la convención de escenificación del periodo para la mayoría de las obras se basaba en la ausencia voluntaria de todo elemento de escenografía –al menos en el teatro de corral–, y se sustentaba en la convención de la palabra como elementos evocador del lugar, el paisaje, etc. Pero ello no quiere decir que hubiera una ausencia absoluta de estos elementos: incluso en los montajes más austeros, se recurría al uso de accesorios mínimos que funcionaban como sinécdoque para significar con su presencia un tipo de lugar específico. Además, en este teatro, las partes básicas al fondo del escenario (las puertas, el muro y balcones al fondo del tablado) adquirirían en un momento dado una funcionalidad para representar algo en

el nivel de la ficción. Pero había también un teatro de gran espectacularidad que aprovechaba el despliegue de decorados atractivos y de aparatos escenotécnicos complejos, cuyo objetivo principal era provocar la maravilla de los espectadores ante lo llamativo de los efectos. Este tipo de teatro que se representaba en el entorno suntuoso de las cortes y como parte de la llamativa parafernalia sensorial de las escenificaciones en plazas públicas durante las fiestas civiles o religiosas –y a veces incluso en teatros comerciales–, es el que ha permitido elaborar gran parte de los estudios sobre el decorado teatral y sobre la puesta en escena aurisecular. En los impresos y escritos de muchos autos sacramentales, comedias mitológicas o comedias sacras es posible encontrar suficientes indicaciones escénicas explícitas relativas a efectos especiales, sonoros, maquinarias teatrales, música, vestuario, dada la necesidad específica del uso de estos recursos. La presencia de estas indicaciones ha permitido identificar muchos de los elementos de decorado que requerían el espectáculo teatral aurisecular. En lo que importa a este estudio, estas indicaciones permiten identificar de manera más o menos clara el uso de decorados sin necesidad de hacer demasiadas interpretaciones o especular sobre el montaje a partir de lo que dicen los parlamentos, lo que facilita revisar su injerencia a nivel dramático como parte de la construcción de la obra. Y éste es el motivo principal por el que se ha elegido estudiar la comedia hagiográfica.¹⁶

Por la temática, personajes y características de las historias que dramatizan, las comedias de santos permiten –cuando no exigen– el uso de decorados llamativos o de artefactos escénicos de efectos especiales para establecer el lugar de la acción, o para escenificar acciones y situaciones propias de las vidas de santos, ya sean milagros, batallas contra demonios,

¹⁶ Ya Luis González Fernández señaló cómo la abundancia de acotaciones hace de las comedias de santos una fuente de información importante para quienes desean reconstruir las prácticas escénicas del teatro áureo, no sólo por las descripciones de lo espectacular, sino además porque pueden ofrecer detalles pormenorizados sobre los personajes, su indumentaria o accesorios del actor (“El traje de demonio en la comedia de santos”, en Isabel Ibáñez, coord., *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005, p. 263).

apariciones sobrenaturales, manifestaciones de lo divino. Algunos estudiosos opinan que este elemento es decisivo en la composición de las obras de este género en lo que toca a la concepción escénica,¹⁷ y es natural que se piense así si se tiene presente, por ejemplo, que son justo estas comedias las que señala Cervantes cuando pone en boca del cura en el primer *Quijote* su queja contra el uso de los aparatos de efectos especiales, porque se les introducía para lograr un montaje de gran espectacularidad tan sólo para atraer al espectador:

Pues, ¿qué si venimos a las comedias divinas?: ¡qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia; que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias.¹⁸

La gran espectacularidad posible en estas obras provocó que en su tiempo se hablara indistintamente de comedias de santos, de tramoya, de aparato o de cuerpo, haciendo referencia, por supuesto, al uso de las maquinarias teatrales (si bien éstas no eran el único tipos de decorado que utilizaban); y sin duda esto es lo que garantiza la indicación explícita sobre el uso de decorados en las versiones impresas.

Y sin embargo, esta razón tan netamente pragmática no es la única que motiva el acercamiento a las comedias de santos. Si bien este género no parece haber sido de mucho interés para los estudiosos del teatro aurisecular sino hasta hace relativamente poco, sin duda se trata de un género que en su época fue muy popular, como lo demuestran las listas que quieren recoger y clasificar los numerosos títulos de comedias de santos impresas durante el siglo XVII, y los más

¹⁷ Véase Ignacio Arellano, “Escenario y puesta en escena en la comedia de santos”, en *Convención y recepción*, Madrid, Gredos, 1999, p. 238.

¹⁸ Ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, I, 48, p. 570.

numerosos que quedaron sólo en manuscritos.¹⁹ Ya fuera por la religiosidad de la época, que motivaba la creación de obras religiosas de circunstancia para canonizaciones de santos y otras celebraciones; o porque el público exigía o apreciaba un teatro pío; porque el carácter edificante, doctrinal y pedagógico-ejemplar de estos dramas obligó a *poetas* (dramaturgos) y *autores* (empresarios y directores teatrales) a dar preferencia a este género cuando se amenazaba con cerrar teatros o prohibir la actividad teatral debido a las controversias morales que suscitaban los géneros “profanos”; o, en fin, porque la espectacularidad de estas obras era muy atractiva para el espectador, y por ello era un buen negocio: el hecho es que el género hagiográfico fue muy promovido e importante en Siglo de Oro, y estudiarlo hoy permite explorar aspectos de mucha relevancia sobre la cultura, pensamiento y sociedad del Barroco español. Y sin embargo, a pesar de lo celebrado y difundido que fue el género hagiográfico, el cual siguió escenificándose hasta bien avanzado el siglo XVIII, no puede decirse que sea el más representativo del teatro aurisecular, pero su estudio permitiría sin duda explorar y entender mejor el teatro de la época a partir de los aspectos de composición y estructuración dramáticas afines a otra dramaturgia y escenificación del periodo,²⁰ que están presentes en tanto que “la comedia religiosa barroca establece mecanismos de construcción propios sobre una estructura que le viene dada por las comedias profanas”.²¹ En lo relativo al funcionamiento dramático de los mecanismos espectaculares, hay que tomar en cuenta, sin embargo, que su uso en estas piezas tiene las más de las veces un significado relacionado con el carácter sacro.

¹⁹ Como el censo bibliográfico que elabora Jesús Menéndez Peláez: “El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica”, *Memoria Ecclesiae*, XXIV (2004), pp. 721-802.

²⁰ Véase Anne Teulade, *Le théâtre hagiographique en France et en Espagne au XVII siècle. Essai de poétique comparée*, Tesis, París, Université de Paris IV, 2003, p. 13.

²¹ Javier Aparicio Maydeu, “Preliminares para una definición de la comedia religiosa en el siglo XVII”, en Juan Villegas (ed.), *Actas del XI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1992*, Irvine, Universidad de California, 1994, III, p. 170.

Lo que se busca en este estudio no es revisar los aspectos de la composición de una o varias obras particulares, la técnica o arte dramáticos de un escritor, o siquiera explorar los vericuetos de la composición de la comedia hagiográfica.²² La idea es estudiar el funcionamiento de un fenómeno que se manifiesta en la escenificación de una obra teatral y tiene implicaciones en (y desde) el nivel dramático, ya que su uso está considerado desde la composición y escritura de la obra. Se revisa el uso dramático del decorado a partir de ejemplos en obras del género hagiográfico por que en estas piezas es más fácil identificar estos elementos, pero por estas razones no puede delimitarse un corpus de estudio preciso y acotado de las obras a analizar, pues lo que se hizo fue revisar los distintos usos que pueden tener diferentes tipos de decorado en los pasajes y escenas donde es posible ubicarlos claramente: esto llevó a consultar tantas obras del género como fue posible y necesario. Aunque esto, por supuesto, no significa que se haya buscado ser exhaustivo o que se pretenda que los textos consultados sean los más representativos del género o del fenómeno. Lo que se trató más bien, fue de localizar diferentes ejemplos para dar una idea de las posibilidades de uso dramático del decorado en la composición de una obra dramática en diversas comedias hagiográficas.

Las obras estudiadas son piezas de la Comedia Nueva, modelo de composición que dominó la dramaturgia del período de más excelsa y abundante producción teatral en España. Vista muy a grosso modo, es una dramaturgia basada, por un lado, en las formas clásicas de la *Poética* aristotélica, y por otro, en una ruptura en favor del gusto del público (que Lope de Vega tomó en cuenta, como dramaturgo en busca de una expresión nueva, cercana y accesible al espectador común de su época). Este teatro contempla la transformación formal de la pieza dramática en un texto de tres actos; a partir del gusto del público por la variedad, justifica una composición “híbrida” que mezcla elementos de la tragedia (acciones graves y elevadas de

²² Estudio que ya realizó Anne Teulade con gran detalle.

personajes nobles y serios, con finales fatídicos) y de la comedia (acciones triviales y cotidianas de personajes bajos, que terminan en la solución satisfactoria de un conflicto), para dar como resultado la “tragicomedia”; se basa en la verosimilitud, en el decoro moral (que veda ciertos temas) y el decoro dramático (que consiste en adecuar la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel); introduce tramas secundarias, y usa la polimetría para expresar la calidad del personaje y la situación dramática.

La fórmula de la Comedia Nueva se gestó a lo largo de las últimas décadas del siglo XVI a partir de preceptivas poéticas anteriores –Torres Naharro y su *Propaladia* (1517), Luis Alfonso de Carvallo y el *Cisne de Apolo* (1602), o el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva (1606)–,²³ así como de aportaciones de diversos dramaturgos. Algunos de los preceptos que presenta Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)²⁴ circulaban ya en el ambiente literario de la época, pero fue él quien articuló la forma definitiva de este modelo que funcionó durante el siglo XVII y se desarrolló y perfeccionó, hasta que comenzó la progresiva decadencia del teatro áureo tras la muerte de Calderón de la Barca, en 1681.

Éste es, en breve, el período y el tipo de piezas dramáticas a considerar en este estudio, razón por la que no me ocupó de importantes piezas del teatro hagiográfico como *El triunfo de los santos*, *La tragedia de san Hermenegildo* o *La vida de san Eustaquio*, o incluso las obras de Lope sobre san Isidro (*La niñez de san Isidro* y *La juventud de san Isidro*), cuyas estructuras no corresponden a la de la Comedia Nueva, aunque no excluyo algunos comentarios sobre éstas cuando son relevantes.

En lo que toca a los textos de las comedias, cuando fue posible, me basé en ediciones académicas críticas o anotadas, además de ediciones facsimilares de impresos del siglo XVII. La

²³ Pueden encontrarse en la *Preceptiva dramática española* que editan Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (Madrid, Gredos, 1972, pp. 63-65, 115-120 y 142-149, respectivamente).

²⁴ Ed. e introd. de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.

idea fue partir de textos revisados y anotados cuidadosamente por especialistas, o bien tener como base testimonios que pudieran dar cuenta de las condiciones de composición y de escenificación de este periodo.²⁵ Uso, entonces, textos editados en Cátedra y Castalia, o preparados por grupos especializados, como el Instituto de Estudios Tirsianos. Para las ediciones facsimilares, en los casos en los que no fue posible conseguir impresos, me basé en las versiones digitalizadas en el CD-ROM del *Teatro Español del Siglo de Oro*.²⁶ Uso las partes de comedias de Calderón de la Barca editadas por Don Cruickshank y John Varey,²⁷ y considero en su momento las de la Biblioteca Castro, que si bien no incluyen un aparato crítico, son ediciones cuidadas por especialistas. En cuanto a las obras de Lope de Vega, en los casos en los que fue posible, recurrí a las ediciones del proyecto Prolope.

²⁵ Ruano de la Haza observo cómo a veces los textos menos fidedignos pueden ser los que mejor reflejan la puesta en escena de alguna comedia particular en el siglo XVII (y en ese sentido las condiciones de la práctica escénica), si se considera los diferentes factores que podían en un momento estar relacionados con la edición o impresión de un texto en el Siglo de Oro (desde las modificaciones que podía hacer el dramaturgo o las indicaciones del director, hasta lo que se registrara en una edición no autorizada preparada a partir de lo que presenciara el llamado “memorió”. Véase Allen y Ruano de la Haza, *op. cit.*, pp. 270-272).

²⁶ Preparado por María del Carmen Simón Palmer, María Grazia Profeti *et al.*, Versión 3.00, Alexandria, Va., Chadwyck-Healy, 1997-1998.

²⁷ Ed. facsímil, Londres, Tamesis, 1973.

1. TEXTO Y REPRESENTACIÓN DE LA COMEDIA HAGIOGRÁFICA AURISECULAR

1.1 El estudio de la comedia española como texto para el espectáculo

1.1.1 Sobre la doble textualidad del teatro

Las comedias del Siglo de Oro, como cualquier otra obra dramática, son textos concebidos para ser representados antes que para ser leídos.²⁸ Se trata de obras de teatro y el teatro es un arte espectacular, no en el sentido de que presente cosas curiosas, escandalosas o llamativas (que también puede hacerlo), sino en tanto que su forma de expresión implica ofrecer los diferentes aspectos del drama a la vista (y al oído) de los espectadores. En efecto, lo característico de una obra de teatro es la expresión con los medios del espectáculo, en tanto que ésta se concibe y compone para ser presentada en escena, por actores y ante un grupo de espectadores que se enteran de todos los aspectos de la obra por lo que se ve, lo que se dice y lo que se escucha durante la escenificación, y reaccionan ante esto.

El carácter y funcionamiento de lo espectacular puede entenderse primero al oponer lo dramático a la narrativa como hace Manfred Pfister,²⁹ en línea similar a la de Aristóteles cuando distingue las artes por su modo de imitar “las mismas cosas, unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actantes”.³⁰ Ambos géneros refieren una historia, tienen una trama organizada, presentan acciones que realizan los personajes o sucesos que les acaecen, pero se valen de recursos diferentes para expresarlo. Los estudios de narratología hablan de varios niveles de comunicación en un texto narrativo: uno externo, que se

²⁸ Salvo contadas excepciones, como señala Anne Ubersfeld, como el *Lorenzaccio* de Musset, escrita para no ser representada (*La escuela del espectador*, *op. cit.*, p. 21, n. 2).

²⁹ Manfred Pfister, *op. cit.*, pp. 2-4.

³⁰ Aristóteles, *op. cit.*, p. 133.

refiere a la relación entre el autor y el lector (reales e ideales); uno interno, en el que interactúan los personajes del texto, y un nivel intermedio en el que funcionan la figura del narrador como voz mediadora, y su receptor ficticio. A diferencia de este tipo de textos –que dependen de la palabra–, en el género dramático se prescinde de la mediación de un narrador para describir, narrar, comentar o comunicar, pues “difícilmente puede integrarse dentro de la obra de teatro un observador exterior como una de las voces del texto literario, sin perder la calidad y la tensión dramática”.³¹ Lo que hay, en cambio, es un mediador múltiple formado por el director, actores, escenógrafos, iluministas, sonidista, vestuarista y todos aquellos que intervienen en el proceso de la escenificación. En una obra dramática algunas de las funciones del narrador son transferidas a los personajes, quienes pueden encargarse de relatar sucesos, comentar, explicar; otros aspectos son expresados mediante elementos de códigos no verbales (icónicos, proxémicos, cinéticos, paralingüísticos) que pueden dar cuenta de la trama, antecedentes, situaciones, personajes, sus pensamientos.

Ahora bien, los elementos que tienen que ver con la puesta en escena no son meros recursos que “sustituyen” la palabra narrada o hablada, sino que son parte integral de la composición, en tanto que tienen una función significativa. Para apreciar esto es necesario considerar la cualidad sígnica de lo no verbal, esto es, la noción de que imágenes, gestos, sonidos, movimientos, objetos, vestidos, etc. son portadores de significado y formadores de sentido, y así, son parte de la composición de un discurso que podría denominarse multimediático.³² Hay que tener presente el concepto del “*signo*” como un artificio comunicativo compuesto por una parte

³¹ Aurelio González, “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, en Aurelio González (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 1997, p. 11.

³² No pretendo entrar en la compleja discusión sobre el carácter, esencia, límites, génesis o funcionamiento del signo, o sobre la existencia del signo teatral; tampoco busco hacer aportaciones relevantes a los estudios de la semiótica, pues no es el objeto de este estudio. Lo que importa es plantear una serie de nociones y conceptos básicos que permitan entender –y hablar de forma clara sobre– el funcionamiento de la composición y la dinámica de representación del teatro.

sensible perteneciente a la expresión (*significante*), el cual representa, transmite o remite a una parte abstracta conceptual en el plano del contenido (*significado*) con la que tiene una relación indisociable.³³ Esta “entidad” comunicativa permite hablar de cualquier cosa que sea pertinente para la comunicación de un grupo (el *referente* u *objeto* de Peirce),³⁴ pero esta “cosa” no tiene que estar presente, ser material o siquiera existir. El signo puede definirse así como aquello que está en representación de algo más (sea aquello sobre lo que se habla, lo que algo puede significar para un grupo o su función, o incluso de conceptos abstractos).³⁵

Para Saussure, los fenómenos no lingüísticos pueden tener cualidad sígnica pero sólo en tanto que pertenezcan a sistemas de signos muy convencionalizados, como se ve por el tipo de ejemplos que emplea (señales del ejército, reglas de etiqueta, alfabetos); su visión pone el énfasis en la artificialidad e intencionalidad de crear y emitir un contenido para que algo pueda ser considerado signo. La concepción de Peirce prescinde de la intencionalidad como requisito y reconoce como signo a cualquier cosa que pueda provocar en un receptor humano un proceso de interpretación. A partir de esto, Eco concluye que “*signo*” puede ser cualquier cosa (palabra, imagen, objeto, gesto, etc.) que en un momento dado motive por su presencia, forma, características, condiciones, etc., un proceso de encadenamiento de denotaciones y connotaciones. En este sentido, incluso el referente peirciano deja de ser un fenómeno concreto sobre el que se habla, y se convierte en un signo.³⁶

³³ Véase Saussure, *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 137-142.

³⁴ “Un signo o representamen es algo que representa para alguien algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto. Representa este objeto no en todos sus aspectos, pero con referencia a una idea que he llamado a veces el fundamento del representamen” (*Obra lógico-semiótica*, ed. de Armando Sercovich, Madrid, Taurus, 1987, p. 244, 2.228).

³⁵ Véase Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, México, Debolsillo, 2006, p. 34.

³⁶ “El objeto //automóvil// se convierte en el significante de una unidad semántica que no es sólo “automóvil”, sino que puede ser “velocidad”, “conveniencia”, “riqueza” [...] y por las mismas razones el objeto //automóvil// se convierte en significante de su función o uso posible [...] Así, tanto a nivel social como a nivel funcional, el objeto, precisamente en cuanto tal, desempeña ya una función significante” (*ibid.*, p. 52).

Entonces, puede hablarse de signos lingüísticos y no lingüísticos. La relación significante-significado en los primeros es arbitraria y convencional, y se les decodifica de manera lineal en una sucesión cronológica, mientras que la relación significante-significado en los signos no lingüísticos, puede decirse de manera simple, está “motivada”.³⁷ El signo lingüístico constituye una unidad discreta, es decir una unidad mínima con significado propio. Un morfema puede tener varios significados denotativos, pero para que remita a uno específico, el signo debe articularse con otros morfemas en un enunciado (es decir, debe insertarse en un contexto). En los signos no lingüísticos, en cambio, no es posible distinguir unidades discretas y, por eso, más que de signos, Eco opina que debe hablarse de “enunciados” en tanto que “tenemos que ocuparnos de bloques macroscópicos, textos, cuyos elementos articulatorios son indiscernibles”.³⁸

En su estudio sobre los signos en el teatro, Tadeusz Kowzan³⁹ retoma los conceptos de Saussure, pero su noción se asemeja más a la propuesta de Peirce. Habla de *signo* sin acudir a otros términos del mismo campo nocional (icono, símbolo, señal, etc.), para no complicar la terminología o la discusión teórica, y parte de su clasificación en signos naturales y artificiales. Los primeros serían aquellos que no nacen de la voluntad, sino que “adquieren carácter de signo por el que los percibe, quien los interpreta, si bien son emitidos involuntariamente”; de este tipo serían los fenómenos de la naturaleza “y las acciones de los seres vivos no destinadas a transmitir un significado ([los] actos reflejos)”. Los signos artificiales serían “aquellos cuya relación con la cosa significada depende de una decisión voluntaria, y con frecuencia colectiva”.⁴⁰ Esto le

³⁷ Véase Pierre Giraud, *La semiología*, México, Siglo XXI, 1986, p. 37.

³⁸ Eco, *op. cit.*, p. 315. Mientras que la palabra /gato/ puede referirse al animal o a la herramienta para levantar el auto, y sólo adquiere sentido específico al ponerlo en una oración como “se escapó el gato”, la fotografía de un gato mostraría simultáneamente información como “un gato blanco está sentado”.

³⁹ Kowzan, *op. cit.*, pp. 149-200. También véase su artículo “El signo en el teatro”, en María del Carmen Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 121-153.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 129 y ss.

permite a Kowzan considerar los elementos del espectáculo como significativos y como formadores de sentido en una representación.

Al hablar del teatro, sólo puede tratarse de signos artificiales dado que todos resultan de un proceso voluntario y son creados con premeditación, considerando su funcionalidad significativa como parte de la construcción de la obra. En la obra de teatro todo es signo de algo más y en este sentido el arte teatral es la actividad de producción semiótica por excelencia: “una columna de cartón expresa que la escena transcurre delante de un palacio. La luz del proyector descubre un trono, y nos sitúa en el interior del palacio. La corona sobre la cabeza del actor es el signo de la realeza”;⁴¹ hasta el actor se convierte en signo del personaje que interpreta. En la puesta en escena, incluso lo que sería considerado como signo natural fuera del teatro debe producirse mediante mecanismos que permitan simularlo (representarlo). Este es el caso de fenómenos naturales como las tormentas, que en una representación deben recrearse en momentos precisos mediante aparatos específicos (de sonido, de efectos especiales) que simulan y sustituyen a la tormenta real.

Anne Ubersfeld llama la atención sobre las paradojas que aparecen en el teatro relacionadas con el hecho de que todo en éste funciona como signo, cuando explica el fenómeno que llama la “*denegación*”. Este fenómeno se da durante una representación y tiene que ver con que el receptor de la obra debe considerar el mensaje como “no real” al tiempo que acepta la ilusión teatral. Esto quiere decir que, al presenciar la representación, el espectador reconoce que el escenario es al mismo tiempo ese espacio físico “real” sobre el que se representa, y el lugar ficticio que se escenifica o sugiere, o que el actor es a un tiempo la persona real y el personaje que interpreta; y el espectador acepta participar de esa ilusión en la que los actores, artefactos,

⁴¹ *Ibid.*, p. 126.

vestuarios y espacio se convierten en signo, pues se vuelven representación de algo más.⁴² Otra paradoja que deriva de esto es que los artefactos escénicos y accesorios del actor también se transforman en signos de otra cosa, aunque se trate de los objetos “originales”. Es decir, que si en una representación de Enrique V el actor usara la corona auténtica de ese rey como uno de sus accesorios, ésta no se reconocería necesariamente como lo que es, sino que se transformaría en signo de la corona representada.

En el teatro, como se ve, todo se convierte en signo artificial; y todo lo que aparece en escena o en relación con ésta, en un momento dado “se semiotiza” pues, desde el punto de vista del espectador, incluso los accidentes y errores pueden llegar a ser interpretados como parte de la escenificación. Por ello puede decirse que todo lo que se presenta en escena es necesariamente significativo.⁴³

En la representación teatral confluye una serie de elementos sémicos de diferente naturaleza. Kowzan identifica trece “sistemas” diferentes, desde los signos lingüísticos y los tonos o volumen con que se les enuncia, hasta los gestos y movimientos o la apariencia de los actores. Kowzan basa su clasificación en criterios como la posibilidad de permanencia o temporalidad de un signo en escena, su relación con el cuerpo del actor y el sentido por el que se les percibe. Esta clasificación no pretende ser exhaustiva o definitiva sino operativa, pues la finalidad es la distinción facilite identificar los elementos significativos y su funcionamiento, para realizar “lecturas” de la obra dramática o de la representación teatral. Kowzan observa, además,

⁴² *Semiótica teatral, op. cit.*, pp. 36-38.

⁴³ Durante la primera Semana de la Joven Dramaturgia Mexicana, se realizó una lectura dramatizada de *Día cero* de Noe Morales, en una sala del Museo de la Ciudad, en Querétaro (Dir. Ginés Cruz, julio 2004). La obra presenta una visión de la decadencia moral y política de México en la década de 1980. Hacia el final de la representación, comenzó una tormenta que fue imposible de ignorar: los rayos se veían por las ventanas de la sala, el viento agitaba las puertas del balcón y el ruido de la lluvia obligó a los actores a esforzarse más por hacerse escuchar y para llegar al final de la función. Pero más que interrumpir o estorbar la representación, la tormenta creó una atmósfera que reforzó la sensación de la decadencia de los personajes y la situación.

que en la obra de teatro no se respeta un ideal de economía de información, pues no usa los elementos mínimos necesarios para expresar algo, sino que sucede todo lo contrario. Según explica, hay signos de diferentes sistemas que son intercambiables y pueden sustituirse unos a otros, pero también se usan simultáneamente o de forma sucesiva para anunciar, reafirmar, reiterar, recordar o explicar la información que en gran parte de los casos es efímera. En este sentido, el texto riquísimo que es la representación teatral se basa en una composición caracterizada por la redundancia excesiva.⁴⁴

Fernando de Toro también destaca el hecho de que el teatro y la obra dramática implican la representación teatral, y define la obra de teatro como un discurso, pues se trata de “lengua puesta en acción”. En este discurso, explica, los signos lingüísticos componen enunciados y los signos de otros sistemas son los actos “preformativos” que establecen su contexto de enunciación. Así, la obra de teatro es “la puesta en funcionamiento de la lengua, asumida por un sujeto enunciativo que incorpora un destinatario, y este funcionamiento se efectúa siempre en una situación de enunciación concreta, la cual, por su parte, depende de las condiciones de producción del discurso, y de éstas, su sentido final”.⁴⁵

Dos posturas han dominado los estudios teatrales: por un lado, están las posturas teóricas “literarias” que consideran al teatro como una forma particular de literatura y piensan en el espectáculo como una mera herramienta, un medio de expresión suplementario que deriva de otras artes y que no es más que la “materialización, aún más despreciable por facultativa y efímera, de la palabra del poeta”.⁴⁶ Kowzan señala que, al no tomar en cuenta la relevancia de los elementos espectaculares como parte de la configuración de la obra dramática y de su sentido, el

⁴⁴ Kowzan, art. cit., pp. 148-151.

⁴⁵ De Toro, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ Kowzan, *op.cit.*, p. 18.

acercamiento de estas posturas es limitado. Pero las posturas opuestas pueden tener el mismo problema, ya que consideran que lo específicamente teatral no tiene relación alguna con lo verbal, como afirma Artaud, por ejemplo. En opinión de este dramaturgo y teórico, el teatro occidental vive bajo la “dictadura de las palabras”, y lo específicamente teatral debe valerse de un lenguaje físico, concreto, dirigido a los sentidos y que exprese “pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado”. Un lenguaje de la escena, dice, debe sustituir

la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras [...] En tanto ese lenguaje nazca de la escena, en tanto derive su eficacia de una creación espontánea en escena, en tanto luche directamente con la escena sin pasar por las palabras (y por qué no habríamos de imaginar una pieza compuesta directamente en escena, realizada en escena), la puesta en escena es entonces teatro mucho más que la pieza escrita y hablada. [...] Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización –es decir, todo lo que hay de específicamente teatral–, es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir occidental.⁴⁷

Esta concepción desdeña lo literario en el teatro y relega lo textual, si lo toma en cuenta, a un mero pretexto para la representación. Pero el teatro debe entenderse como un arte que se compone por la síntesis de ambas formas de manifestación estética. Si se parte del hecho de que la obra de teatro se concibe para la representación espectacular, y que los mecanismos espectaculares son signos y parte del discurso y de su contexto, el espectáculo no puede entenderse como mera forma de dar materialidad a las palabras de un texto literario para pasarlas a la escena, como si fuera una especie de traducción o de la traslación de un medio de expresión a otro, sino que debe entenderse como un texto formado por signos de diferentes sistemas.

Para explicar y revalorar el aspecto espectacular del teatro –o más bien el espectáculo como arte y el teatro como arte del espectáculo– sin desvalorizar los aspectos relacionados con lo

⁴⁷ Artaud, *op.cit.*, pp. 42-46.

literario, Kowzan parte de la división de las artes en espaciales y temporales.⁴⁸ El primer grupo abarca las artes plásticas, que se crean y se perciben en el espacio, y *transmiten* gran cantidad de información de manera simultánea por medio de la visión; al segundo pertenecen la música y la literatura, cuya manifestación implica una continuidad de sonidos que se suceden en el tiempo y en un momento dado terminan (además de construirse con aspectos relacionados con el tiempo, como el ritmo).⁴⁹ A partir de esta distinción, Kowzan considera un tercer grupo de obras que comunican en el tiempo y en el espacio, es decir que se manifiestan en un lugar físico determinado, tienen una duración limitada, y se transmiten mediante una sucesión que implica movimiento. Este grupo puede considerarse autónomo y diferenciado de los otros dos, porque sus productos requieren obligatoriamente de ambas dimensiones, y a él pertenecen las artes del espectáculo.⁵⁰ Entre las producciones espectaculares, Kowzan incluye manifestaciones de distintas índoles, considerando como criterios definatorios su transmisión espacio-temporal; el uso de recursos dirigidos a diferentes sentidos además de –aunque no siempre– al intelecto; el que estas manifestaciones estén dirigidas a un espectador presente durante la representación, que reaccionará y responderá ante lo que presencie (sin importar si es colectivo o individual); y por último, el que en su calidad de productos artísticos –es decir, creaciones artificiales con cualidades estéticas–, constituyan una composición con un mínimo de organización. Kowzan observa que no son determinantes ni necesarias la presencia o participación de actores (o siquiera de humanos), el uso de palabras o la existencia previa de una trama con su principio, desarrollo y final previstos en todos los aspectos (aunque sí debe haber una planeación mínima que organice

⁴⁸ Criterio de división que este teórico retoma de la conceptualizaciones de Lessing (*Laokoon*, C. F. Voss, Berlin, 1766) y de Kant (*Crítica de la razón pura*, 1790).

⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 22-23. Kowzan deja de lado, por no ser relevante para la discusión estética, el hecho de que la transmisión de sonidos suponga la existencia de un factor físico como el aire; y en cuanto a la escritura, recuerda que ésta es sólo un medio de fijación de la palabra, la cual está formada por sonidos, y que es el material propio de la literatura.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 26.

algunos). Este planteamiento permite pensar en una serie de manifestaciones de espectáculos diferentes que van de lo más “puramente” espectacular (representación a la vista y en movimiento) a lo literario (entendida la literatura como arte de la palabra), pasando por una “gradación” de manifestaciones compuestas con elementos de ambos dominios en diferente medida. Así pues, como lo explica Kowzan,⁵¹ un partido de fútbol o una corrida de toros, por ejemplo, son espectáculos en tanto que manifestaciones espacio-temporales percibidas mediante la vista (y el oído) por un público vivo presente, pero no pueden considerarse artes porque su desarrollo, desenlace y resultados son imprevistos (aún sí funcionan según normas que regulan su evolución). Los juegos de agua, pirotécnicos, de luz y sonido, si bien no tienen participación de actores o personajes, ni tienen una trama, se desarrollan según un plan previsto y una organización que determina su principio, desarrollo y fin. Los espectáculos de danza o pantomima no tienen diálogos, pero la mayoría de las veces presentan y se basan en un relato. Los espectáculos de teatro improvisado tienen aspectos literarios, pues se valen de la palabra, relatan una fábula y tienen una serie de “puntos argumentales” previstos como parte de una estructura narrativa. Las presentaciones de narradores orales, recitadores y hasta de prédicas y sermones, todas más cercanas a lo literario pues lo fundamental en éstas es la palabra, tienen también características de arte espectacular porque van acompañadas de gestualidad, mímica, entonación, y en este sentido no son sólo de la transmisión de un texto verbal.⁵²

En el punto intermedio entre lo espectacular y lo literario, se ubica el teatro que Kowzan denomina dramático, en tanto que está constituido por elementos espectaculares (los que se presenta en escena y comunican a través de la vista y el oído al público presente) y por aspectos literarios (de la literatura dramática: los parlamentos, la trama, etc.):

⁵¹ *Ibid.*, pp. 29-45.

⁵² *Ibid.*, p. 31.

A lo largo de una representación teatral, los actores interpretan un texto escrito por el dramaturgo, y se comportan de acuerdo con las sugerencias del director [...] Lo hacen bajo la iluminación, con la ayuda del vestuario, de los decorados, de los accesorios, del maquillaje, elaborados por otros tantos especialistas. Los actores están vinculados entre sí por múltiples relaciones: como personajes del drama que representan, y también como colaboradores en el plano técnico, profesional y humano. El público es necesario para que exista espectáculo [...] el autor de un espectáculo dramático comunica su obra directamente a un público determinado. Los ejecutantes reciben aún más directamente la influencia de la sala [...] Los actores actúan para un público y éste reacciona manifestando sus sentimientos o apreciaciones de manera más o menos perceptible, con sonidos y gestos. A su vez, los artistas son sensibles a las marcas de aprobación o desaprobación, y su interpretación se ve influida por las reacciones.⁵³

Por su parte, Anne Ubersfeld⁵⁴ opina que el teatro no debe siquiera considerarse un género literario puesto que se trata más bien de una práctica escénica que, paradójicamente, depende de la existencia de un texto como punto de partida (y como soporte para fijar y preservar la obra, o al menos una parte de ésta). Esto, claro, no implica que ese texto escrito no pueda leerse como una pieza literaria narrativa o poética, pero la obra de teatro existe, sigue Ubersfeld, “dentro de y mediante la actividad escénica”, por lo que la parte textual (lingüística) deja de ser determinante (aunque no desechable).⁵⁵ Para esta estudiosa, puede registrarse por escrito una obra teatral, pero primero se le concibe en función de su representación escénica según ciertos códigos y convenciones teatrales, es decir que toda pieza teatral está compuesta como una obra dirigida a un público determinado con hábitos o concepciones particulares sobre la teatralidad y sobre su recepción e interpretación (incluso si no llega a representarse). En este sentido puede decirse que la representación precede al texto, pues un dramaturgo no escribe sin al menos tener en cuenta “la perspectiva inmediata del objeto teatro: la forma de la escena, el estilo de los comediantes, su dicción, el tipo de vestuario, el tipo de historias que cuenta el teatro que él conoce”.⁵⁶ Desde este

⁵³ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁴ *La escuela del espectador, op. cit.*, pp. 19-24.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 24.

punto de vista, la obra de teatro sólo existe en y para su escenificación, pero puede tenerse acceso a ella –si bien de manera parcial e imperfecta– mediante el registro escrito (que aquí llamo obra dramática), en el cual se encuentra la potencialidad de la realización escénica: la obra dramática contiene los elementos lingüísticos (los parlamentos) que en la representación se presentarían como palabra hablada, y los elementos espectaculares están indicados en las acotaciones (didascalias explícitas), o sugeridos por los parlamentos de los personajes (didascalias implícitas). Para Ubersfeld, este texto escrito es virtualmente ilegible porque está incompleto hasta que se le escenifica; pero aun así, dice, al menos debe hacerse el intento de leerlo teniendo presentes los aspectos de la escenificación potencial.

Más aún, para Ubersfeld se trata es un texto horadado, lleno de *lagunas*, pues a pesar de la mayor o menor presencia de indicaciones escénicas, gran parte de los elementos del espectáculo depende del actor y de otros factores de la mediación que sólo se dan en la representación, muchas veces de forma irrepitible (gestos, posturas, movimientos). Además, existe una enorme cantidad de aspectos espectaculares necesarios para la escenificación que no están indicados y derivan de la interpretación que director y actores hagan del texto.⁵⁷ Esto da como resultado la puesta en escena de una versión única de la obra de teatro, diferente de otros montajes, en tanto que cada uno depende de la visión y decisiones de los directores.⁵⁸

A partir de lo expuesto hasta ahora, puede entenderse la obra teatral como un texto compuesto por elementos de dos tipos de textualidad: un texto dramático, que recoge los parlamentos, y uno espectacular constituido por los elementos del montaje escénico. Ambos

⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁸ De este hecho se desprenden discusiones sobre una autoría compartida entre el dramaturgo y el director, como la que plantea William B. Worthen en su *Shakespeare and the authority of performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

textos están presentes en la obra dramática, y su interacción constituye la esencia de lo teatral. Aurelio González describe la relación de estas dos textualidades durante la representación como una “relación sémica dialéctica”, en el sentido de que ambas se anulan mutuamente para dar por resultado el texto teatral: un “hecho literario” efímero que sólo dura el tiempo de su realización escénica. Lo teatral radica en la interacción de elementos (signos o códigos) que funcionan en los discursos dramático y espectacular; esto es, que lo teatral no es simplemente la posibilidad de representación de un texto literario, ni la representación o montaje de un texto, sino la interacción de ambos discursos a través de dichos códigos.⁵⁹

El objetivo de este estudio es revisar el funcionamiento dramático de los elementos del texto espectacular –concretamente de los decorados– partiendo de la consideración de que no son meros elementos materiales que permiten la expresión de un texto por un medio diferente al verbal, sino que son parte de la composición, interactúan con el texto dramático, y desempeñan funciones comunicativas y de contextualización específicas con repercusiones en distintos aspectos de la construcción de una obra teatral y en su representación. Mediante los parlamentos, un personaje puede presentar la trama, plantear, relatar, repetir, explicar o resumir sucesos o acciones, así como aclarar su relevancia; puede expresar pensamientos, ideas, estados de ánimo; etc. También puede provocar acciones y reacciones por parte de otros personajes, y así detonar el desarrollo de la trama. Los elementos de la puesta en escena como el decorado, la utilería, el vestuario, los gestos, los movimientos, acciones de los actores, entonación de la voz, por su lado, pueden sustituir lo verbal, expresar otro tipo de información, reforzar o hacer énfasis en lo que transmiten los parlamentos (al reiterar lo que dicen los personajes, o manifestarlo en forma física y en ocasiones más permanente), y también pueden componer el contexto en que se enuncia un

⁵⁹ “La construcción teatral de las comedias y Calderón”, en Aurelio González (coord.), *400 años de Calderón. Coloquio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 93-94.

discurso. Este último aspecto es, según de Toro, el rasgo más definitorio de la especificidad teatral en tanto que en el teatro “hablar es actuar y actuar es hablar”; y es mediante los elementos del texto espectacular que se fabrica la situación de enunciación concreta que, en consecuencia, determina el sentido de los parlamentos.⁶⁰

1.1.2 El aparato didascálico y el registro del texto espectacular

El sentido pleno de un parlamento en su contexto de enunciación, así como la información que se expresa por medios no verbales, sólo existe durante la puesta en escena concreta. Y sin embargo, los elementos del texto espectacular están presentes en la obra escrita, registrados en el aparato didascálico, es decir, en las indicaciones o direcciones escénicas explícitas e implícitas que al dramaturgo le parecieron pertinentes o indispensables para componer el sentido de una escena y de la obra. Los estudiosos y teóricos del teatro utilizan la noción de didascalia porque es más amplia que la de acotaciones, pues engloba direcciones escénicas que es posible encontrar en diferentes estratos textuales (incluye el nombre y características de los personajes en la nómina inicial o al frente del diálogo mismo, así como las indicaciones de lugar, de acción, etc.).⁶¹

Al considerar que la obra dramática es un texto lleno de huecos, y que en este sentido su realización está sujeta a la interpretación y subjetividad de los mediadores (director, actores, equipo técnico), las didascalias son el elemento que permite al dramaturgo controlar hasta cierto punto la puesta en escena. Puede decirse que son la voz del autor “que interviene directamente

⁶⁰ De Toro, *op. cit.*, p. 23.

⁶¹ En su artículo “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”, Alfredo Hermenegildo estudia las indicaciones escénicas que pueden encontrarse en los textos dramáticos áureos, y ofrece una forma para reconocer e interpretar de manera más o menos sistematizada las instrucciones en las didascalias explícitas e implícitas (en Luis T. González del Valle y Julio Baena, eds., *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish America*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Colorado, 1991, pp. 121-131). También puede revisarse el artículo del mismo autor “Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda”, en José María Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 161-184).

para nombrar a los personajes y atribuir a cada uno un tiempo y un lugar para hablar, así como una parte del discurso”,⁶² y así describir sus acciones, sus intenciones, los espacios, etc.

La relación entre el texto dramático y el aparato didascálico varía en cada época. En el teatro actual, las didascalias explícitas pueden ser muy extensas y detalladas –y en ocasiones, incluso poéticas; en los textos del Siglo de Oro, en cambio, por lo general hay ausencia total o casi total de indicaciones explícitas. Según Ruano de la Haza, esta notoria falta de acotaciones se debe a que el poeta sólo incorporaba las que consideraba esenciales, muchas veces acompañadas de frases como “si fuera posible”, “si lo hubiere”, y dejaba los detalles de la escenificación en manos del autor de comedias (el director y empresario teatral), quien hacía las anotaciones en los manuscritos copia; y al pasar los textos a la imprenta, no siempre incluían todas esas indicaciones escénicas:

Al venderse estos manuscritos a los impresores, muchos de estos detalles aparecen solamente en las *Partes* adocenadas o en las sueltas impresas del siglo VXII. Como observó Donald McGrady en su edición de *La francesilla*, basada en un manuscrito y no en la versión publicada en la *Tercena parte* de Lope, “como es usual, la versión de la Parte añade muchas acotaciones”. Estas acotaciones proceden de la mano del autor de comedias, no de Lope.⁶³

En estos textos predominan las didascalias implícitas, que son más eficientes como control del dramaturgo ante la apertura de interpretación que puede suscitar una obra para su puesta en escena. Al ser parte del parlamento, éstas son más difíciles de ignorar o modificar,⁶⁴ pero no siempre es del todo claro si un parlamento incluye una indicación escénica, o es tan solo una alusión textual o poética, y por eso su funcionalidad también está sujeta a la identificación, interpretación y selección del lector. También tendría que ver que en el contexto más común de la

⁶² *Ibid.*, p. 164.

⁶³ Allen y Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 271.

⁶⁴ Véase la introducción de Aurelio Gonzalez a su edición de *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 11-12.

puesta en escena comercial en los corrales de comedia, el espectáculo teatral áureo se caracterizaba por la ausencia voluntaria de decorados y de espectacularidad escénica, aunque llegaban a usarse algunos elementos con la finalidad principal de volver más atractiva la representación (lo que no quiere decir que su uso dejara de producir sentido).

Las piezas teatrales que se estudia aquí, en cambio, tenían como característica su gran espectacularidad en cuanto que para su representación usaban distintos tipos de decorado –desde lienzos y muebles hasta artefactos escénicos o maquinarias para producir efectos complejos y llamativos–, así como de vestidos, accesorios, música, bailes, y por eso los textos escritos de estas comedias suelen ser ricos en didascalias explícitas. Estas indicaciones, sin embargo, no buscan necesariamente garantizar una fidelidad al drama en su escenificación potencial. Hay que recordar que en el Siglo de Oro una obra de teatro se imprimía después de que había tenido éxito en los tablados. A veces el dramaturgo sentía la necesidad de restablecer y fijar el texto según él lo había compuesto, y de esta forma podía recuperar cierto derecho sobre sus escritos y, además, descalificar las versiones que circulaban en impresos no autorizados, realizados a partir de escenificaciones particulares en las que se cortaba, añadía o cambiaba algo.⁶⁵ En otras ocasiones, la impresión tenía por objeto servir como una “memoria” que diera testimonio del gran lujo y espectacularidad de una función teatral, como es el caso de la versión de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón que se representó para festejar el casamiento de Carlos II en 1698. En el manuscrito que recogen y editan Manuel Sánchez Mariana y Javier Portus, se encuentran

⁶⁵ Véase Luis Iglesias Feijoo, “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias I. Primera parte de comedias*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2006, pp. XXVII-XXXII. Al respecto también recuérdese lo que expresa José Calderón de la Barca en la dedicatoria de la *Primera parte de comedias* de su hermano: “La Causa, Excelentísimo señor, que me ha movido haber juntado estas doce comedias de mi hermano, no ha sido tanto el gusto de verlas impresas, como el pesar de haber visto impresas algunas dellas antes de ahora por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son suyas en su nombre, y otras que lo son en el ajeno [...] Con todo eso he querido, que el que las leyere las halle cabales, enmendadas, y corregidas a su disgusto, pues las he dado a la estampa con animo solo de que ya que han de salir salgan enteras por lo menos” (Madrid, por la viuda de Juan Sánchez, 1640).

didascalias cuya finalidad es evidentemente dar un recuento sobre la función: “*Acabose de descubrir la perspectiva de mar y oscureciöse el tablado, y formándose repetidas veces horrorosos truenos y rayos con otras imitaciones de tempestad se dio principio a la comedia*” (*La fiera, el rayo y la piedra*, I, 1).⁶⁶

Sin importar el motivo, lo cierto es que la existencia de este tipo de indicaciones es uno de los elementos a partir de los cuales se ha podido identificar muchos mecanismos requeridos o usados en el espectáculo teatral áureo, lo que ha ayudado a los estudiosos en sus intentos por reconstruir las formas de la escenificación en el Siglo de Oro.⁶⁷ Algunas de estas didascalias han permitido incluso averiguar cómo funcionaban ciertas maquinarias o cómo podían producirse determinados efectos. Un ejemplo ya bastante conocido es la indicación en la que Cervantes describe cómo producir un efecto de sonido que podría ser el de un terremoto o de un trueno: “*Hácese ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras, y dispárese un cohete volador*” (*La destrucción de Numancia*, II, 482).⁶⁸

⁶⁶ En *Teatro Mitológico. Autos Sacramentales*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 15-158. Por la forma en que se enuncia esta didascalia, es evidente que se trata más de una descripción de lo que se vio en escena que de una instrucción para los mediadores. En las referencias de las comedias que pongo entre paréntesis a continuación de la cita, indico en romano el número de la jornada, seguido del verso en arábigo cuando tiene numeración, o la página o folio cuando no. En el caso de las didascalias explícitas, indico el número de verso inmediato anterior.

⁶⁷ Entre estos estudios que se ocupan de la puesta en escena en el Siglo de Oro vale la pena al menos mencionar algunos textos: de John Varey, *Cosmovisión y escenografía del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987; de John J. Allen, “La escenografía en los corrales de comedias”, en Diana Fox (ed.), *Studies in Honour of Bruce Wardropper*, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 1-9; los estudios que recoge Aurora Egido en *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, así como sus propios estudios sobre la escenotecnia en el teatro palaciego de aparato (*La fábrica de un auto sacramental*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, y el estudio preliminar a su edición de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, Madrid, Cátedra, 1989). También de gran relevancia son los textos de Javier Aparicio Maydeu (*Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en “El José de las mujeres”*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999) y de Antonio Tordera Sáez (“El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco”, en José María Díez Borque, ed., *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis, 1989, pp. 121-140; y por supuesto la obra ya citada de Allen y Ruano de la Haza.

⁶⁸ Miguel de Cervantes, *La destrucción de Numancia*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia, 1994.

1.2 Sobre la comedia hagiográfica.

1.2.1 La comedia de santos

Hasta hace relativamente poco tiempo, la comedia hagiográfica aurisecular no había despertado particular interés entre los estudiosos, a pesar de que fue un género bastante explotado en el Siglo de Oro.⁶⁹ Quienes se han ocupado de este teatro señalan la dificultad para definir de forma clara los rasgos característicos que describan todas las piezas que lo conforman, al grado de que a algunos incluso les parece pertinente preguntarse si es posible hablar de estas obras como un tipo especial de drama, con sus rasgos estructurales y su teatralidad propios.⁷⁰ Y es que, en efecto, se trata de un conjunto de obras que parecen no tener otra afinidad entre sí que la de ofrecer en forma de drama la vida de algún santo, pues al revisar la composición o la organización dramática de distintas piezas, los personajes, los temas centrales, la estructura, las tramas, el tratamiento, los recursos escénicos que requieren, se encuentran características muy diversas que varían de unas piezas a otras, por lo que podría decirse que pertenecen a géneros dramáticos bien diferentes. Muchas obras hagiográficas parecen más comedias de capa y espada, dramas históricos, de honor, o hasta tragedias, y algunas tienen parentesco con el auto sacramental. Es

⁶⁹ Entre los textos sobre el tema que había hacia 1989, Josep Sirera señala las introducciones de Menéndez Pelayo, luego incluidas en sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (Madrid, Victoriano Suárez, 1919), los estudios de Karl Vossler (*Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933), Alexander Parker (“Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Arbor*, XIII, 1949, 395-416), Delfín Leocadio Garasa (*Santos en escena*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960) y Elisa Aragone Terni (*Studio sulle Comedias de Santos di Lope de Vega*, Messina-Firenze, D’Anna, 1971). Esto da una idea del abandono en que la crítica tuvo al género (véase Sirera, “Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico”, en Manuel Diago y Teresa Ferrer, eds., *Comedias y comediantes; estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, p. 56, n. 3).

Posteriormente la comedia hagiográfica ha motivado diversos estudios, entre los que pueden destacarse los que aparecen en *La comedia de magia y de santos*, libro editado por Francisco Javier Blasco (Gijón, Júcar, 1992); el estudio de Elma Dassbach sobre *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español* (New York, Peter Lang, 1997), y el de Robert Morrison (*Lope de Vega and the comedia de santos*, New York, Peter Lang, 2000), así como las investigaciones de Anne Teulade (*op. cit.*) y de Alejandro Arteaga (*Realizaciones novohispanas del teatro jesuita hagiográfico del Siglo de Oro*, Tesis, México, El Colegio de México, 2006). Señal del interés que ha suscitado este género es el coloquio sobre la comedia de santos que se organizó en Almagro, en 2006, y cuyas actas editó Felipe B. Pedraza Jiménez, (Almagro, Universidad e Castilla-La Mancha, 2008).

⁷⁰ Así lo hace Josep Lluís Sirera en su artículo ya citado sobre “Los santos en sus comedias...” (pp. 55-56).

innegable, por ejemplo, que un drama como *El José de las mujeres* de Calderón⁷¹ puede describirse sin temor a equivocarse (o a ser demasiado simplista) como una comedia palatina vuelta “a lo divino”, con sus lances amorosos, de capa y espada, disfrazados, tapadas, etc.; la primera *Santa Juana* de Tirso,⁷² por su parte, tiene elementos de drama de honor, trama de romance y galanes sueltos, pero a diferencia de otras obras de carácter profano en ésta, que muestra el ingreso de la protagonista al convento, el “galán” que se queda con la “dama” es Dios. También es significativo a este respecto el hecho de que aún pueda (o deba) discutirse si *La devoción de la cruz* de Calderón es una tragedia (dado que presenta el sufrimiento y desesperación de los personajes y termina con la destrucción total de una familia por culpa del orgullo del padre y su concepto equivocado del honor),⁷³ o bien, si se trata de una comedia hagiográfica (en la que, a pesar de su desenlace fatídico, los bandoleros pecadores logran salvar sus almas gracias a su fe y devoción, y por eso el “felice fin” del que habla Curcio no debe tomarse como una expresión irónica).⁷⁴ Estos aspectos permiten afirmar con Anne Teulade que una comedia hagiográfica es más representativa de la dramaturgia del autor que la compuso que de un género dramático, en tanto que sirve más para hablar de estrategias de composición que para distinguir los rasgos de especificidad genérica; y por las mismas razones es que la crítica

⁷¹ Uso la edición de Javier Aparicio Maydeu que viene con su estudio ya citado sobre *Calderón y la máquina barroca*.

⁷² En la *Quinta parte de comedias de Tirso de Molina. Recogidas por don Francisco Lucas de Ávila*, Madrid, Imprenta Real, 1636, en *Teatro Español del Siglo de Oro, op. cit.*

⁷³ Tal es la opinión que parece dar Manuel Delgado en el estudio introductorio a su edición de esta obra (Madrid, Cátedra, 2000, pp. 37-44).

⁷⁴ Véase Isaac Benabu, *Reading for the stage*, Woodbridge, Tamesis, 2003, pp. 23-33. Hay que recordar que en el siglo XVII el término *comedia* designaba lo mismo al teatro en general, a las piezas del género opuesto a la tragedia y a una forma dramática diferente de los autos sacramentales, los entremeses, las loas (véase el estudio introductorio de Porqueras Mayo a la *Preceptiva dramática española, op. cit.*, p. 25). En este sentido podría ser correcto –aunque confuso– decir que la pieza más grave o de resolución más fatídica es una comedia. Pero además, las obras hagiográficas también serían comedias en el sentido propio del género que presenta una historia que comienza en un predicamento y se resuelve de manera alegre para el protagonista. Como recuerda Aragone Terni, para el espectador aurisecular la muerte del santo no era un suceso lamentable sino el evento feliz de su paso a la gloria celeste, incluso –o aún más– si la vida del personaje terminaba por el martirio (*op. cit.*, p. 16). Así, una pieza como el *Santo negro Rosambuco* de Lope de Vega, que termina con la muerte del protagonista sobre la escena, en tono triste que se marca y resalta con el sonido de campanas luctuosas, puede considerarse comedia en este sentido.

actual concluye que si este género se caracteriza por algo, es por su heterogeneidad y su hibridez⁷⁵ pues, en última instancia, no se puede negar que se trata de un conjunto de piezas que, en efecto, forman parte de un tipo de composiciones dramáticas bien identificado.

Ya durante el Siglo de Oro, el hagiográfico era un género del que hablaban dramaturgos y tratadistas, aun si la denominación no era siempre clara o precisa y podía referirse también a piezas de otros géneros. Sí se hablaba de “comedias de santos”, pero también se les daba otros nombres. Cervantes las llama “comedias divinas” en el primer *Quijote* (1605).⁷⁶ En su romance *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (1616), Carlos Boyl habla de “comedias de divinas apariencias”, refiriéndose por supuesto al aspecto escenográfico; y haciendo alusión a lo mismo, Suárez de Figueroa las llama en su *Pasajero* (1617) “comedias de cuerpo” (en oposición a las “de ingenio” o “de enredo”, que se sustentan en sus tramas y no requieren de escenografías en absoluto);⁷⁷ otros hablan de teatro de devoción, comedias “a lo divino”, “de aparato”, “de cosas sagradas”, “de historia santa”. Como se ve, los términos pueden referir lo mismo a dramas sobre la vida de un santo que a piezas inspiradas en episodios bíblicos o en la vida de Cristo o de la Virgen;⁷⁸ también la denominación que se refiere a la tramoya es poco precisa, pues remite tanto al teatro mitológico o a las comedias de magia, como a las de santos. Puede verse que aun cuando se trata de su nombre es difícil hablar de forma clara sobre el género, pero es un hecho que el teatro hagiográfico ha estado siempre bien identificado como un conjunto diferenciado, y fue tan popular en los tablados que su composición y escenificación se prolongaron hasta bien avanzado

⁷⁵ Anne Teulade, *op. cit.*, pp. 66 y ss.; véase también en Aparicio Maydeu, “Preliminares para una definición de la comedia religiosa”, art. cit., pp. 169-176; Christophe Couderc, “Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *op. cit.*, pp. 65-84; y Juan Antonio Martínez Berbel, “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, en el mismo libro, pp. 39-52.

⁷⁶ *Op. cit.*, I, 48, p. 570.

⁷⁷ Véase en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 185 y 189.

⁷⁸ Para una revisión de las diferentes denominaciones y su problema, consúltese el estudio de Anne Teulade (*op. cit.*, pp. 66-70) y en los “Preliminares...” de Aparicio Maydeu (art. cit., p. 169).

el siglo XVIII, dirigido como estaba a la sensibilidad de una sociedad profundamente religiosa que buscaba en sus héroes literarios (o históricos) una ejemplaridad de comportamiento, virtud y defensa de la fe.

La comedia hagiográfica tiene sus raíces en la tradición tardomedieval que viene de los misterios y moralidades, y que en su momento empezó a dramatizar vidas de santos y mártires de los inicios del cristianismo. Su forma se perfiló a lo largo de los años, se definió con Lope de Vega (y su Comedia Nueva) y la desarrollaron Tirso y Calderón.⁷⁹ Estas comedias derivan principalmente del teatro hagiográfico que ya venían componiendo los jesuitas –entre otras piezas religiosas de tema bíblico y carácter doctrinal– para representar en sus colegios durante celebraciones y conmemoraciones de la Compañía de Jesús (inauguraciones de edificios, inicios y finales de cursos, nombramientos de personalidades para puestos importantes, honores recibidos, aniversarios), o para escenificar en las plazas públicas durante las fiestas civiles y religiosas con las que se engalanaba la ciudad (beatificaciones, canonizaciones, la fiesta del *Corpus*).⁸⁰ La comedia de santos es más afín al teatro profano, en cuanto que su dramaturgia siguió los modelos del teatro popular y la Comedia Nueva, y su escenificación no se limitó al

⁷⁹ No se ha trazado aún –pero no es objeto de este estudio– una historia que comprenda el desarrollo de este género en toda la península desde sus antecedentes y su origen, sobre todo por la falta de textos anteriores al siglo XVII en algunas regiones. Robert Morrison rastrea documentos que mencionan piezas o representaciones del medievo español de tema hagiográfico o relacionadas con santos, y enumera títulos de autos diversos del siglo XVI (*op. cit.*, pp. 49-82). Josep Sirera, por su parte, señala las similitudes de las farsas hagiográficas en lengua catalana del siglo XVI con las del teatro medieval, y habla brevemente sobre los inicios del teatro hagiográfico en castellano, desde algunas farsas de Diego Sánchez de Badajoz hasta el *San Segundo* de Lope de Vega (1594) y el *Rufián dichoso* de Cervantes (1596 o 1600); pero principalmente explora los inicios de la comedia de santos en Valencia, con la obra de dramaturgos como Francisco Tárrega y su *Fundación de la orden de la Merced*, anterior a 1602, Gaspar Aguilar y su drama sobre san Luis Bertrán, estrenado en 1608, o la obra de Ricardo de Turia sobre san Vicente Mártir, de 1617 (véase “Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio”, en Joan Oleza, ed., *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 187-228. También puede consultarse el artículo ya citado del mismo autor sobre “Los santos en sus comedias”).

⁸⁰ Para inaugurar el colegio jesuita de Sevilla (1580), por ejemplo, se escenificó en éste la *Tragedia de san Hermenegildo. El triunfo de los santos* se llevó a escena en la iglesia del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, en 1578, como parte las festividades que organizaron los jesuitas por la llegada a Nueva España de las 250 reliquias que envió el papa Gregorio XIII (1577). En Madrid hubo escenificación de dos piezas de Lope de Vega (*La niñez de san Isidro* y *La juventud de san Isidro*) durante las fiestas en las que se canonizó a éste y otros santos en 1622.

contexto litúrgico, sino que llegó a los tablados comerciales y hasta los de la corte, pero sin duda guardó siempre una relación de influencias mutuas con el teatro de colegio. Por un lado, como se sabe, el influjo de las actividades teatrales de los jesuitas fue de gran importancia para el desarrollo del teatro aurisecular en general, y los principales dramaturgos de la época egresaron de los colegios jesuitas;⁸¹ pero además, muchas de las piezas hagiográficas, relacionadas con la liturgia y el culto a los santos, se escribieron como encargos para representar en festividades organizadas por la Compañía de Jesús. El teatro de colegio, por su parte, también tuvo su desarrollo y se modificó, ajustando sus temáticas y expresión (del latín al romance), adoptando elementos el sistema dramático de la Comedia Nueva e incorporando técnicas escénicas del teatro comercial y palaciego.⁸²

Desde sus inicios, las piezas auriseculares que dramatizan las vidas de santos formaron parte de los repertorios de las compañías teatrales ibéricas y fueron bien acogidas por el público. Su éxito y difusión en espacios comerciales posiblemente se debió a que la naturaleza de sus

⁸¹ Es un hecho que con las prácticas y actividades teatrales de los jesuitas germinaron elementos básicos a partir de los cuales se desarrolló el teatro del Siglo de Oro, y que los principales dramaturgos egresaron de las aulas de sus colegios, por lo que sin duda presenciaron, practicaron y seguramente hasta participaron en las escenificaciones, o como mínimo conocieron las formas dramáticas y escénicas. Se sabe que en el Colegio Imperial de Madrid, fundado en 1572, estudiaron Lope Vega (1590) y Calderón de la Barca (1608), y probablemente también Tirso de Molina asistió a éste; y es a partir de esta idea que Florencio Segura repasa los espectáculos teatrales jesuitas que puede haber presenciado Calderón de la Barca y que pueden haber influido en su concepción escenográfica (“Calderón y la escenografía de los jesuitas”, *Razón y Fe*, 205, 1982, pp. 15-32).

De Cervantes, que tal vez estudió en el colegio de Sevilla hacia 1564, Ignacio Elizalde supone que vio representar dos autos sacramentales y varias comedias con personajes alegóricos escritas por el padre Acevedo, e incluso aventura la idea de que actuó en el *Dialogus feriis solemnibus corporis Christi*, basado en la información de que uno de los actores se llamaba Miguel (*San Francisco Javier en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, p. 109).

⁸² Hubo un intercambio en dos sentidos entre el teatro de colegio y las prácticas teatrales, escénicas y dramáticas comerciales y palaciegas, en cuanto a recursos que adoptaron unas de otras. Por ejemplo, la comedia jesuítica *San Francisco Javier. El Sol en Oriente* (c. 1670 ¿?) atribuida al padre Diego Calleja, a todas luces tiene la influencia dramática de la Comedia Nueva y de Calderón de la Barca, pues tiene sus tres jornadas, un entramado complejo de tres ejes temáticos (el amoroso, el político y el hagiográfico), y su escenificación contempla el uso de un aparato escenotécnicos complejo que recuerda los decorados de los escenógrafos de la corte Cosme de Lotti o Baccio del Bianco (ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006). Se sabe, además, de la intervención directa de Lotti en la escenificación del “diálogo” *Obrar es durar* en el Colegio Imperial de Madrid, en 1640, durante las celebraciones del centenario de la fundación de la Compañía de Jesús, a cuya representación asistieron los reyes (véase el *Traslado de una relación que escribió un caballero de esta corte*, en José Simón Díaz, ed., *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pp. 465-480).

tramas daba lugar al uso de efectos escénicos elaborados para representar milagros y sucesos portentosos, y los dramaturgos podían aprovechar el gusto que había en la época por lo maravilloso y por la gran espectacularidad para atraer a los espectadores (algo que criticaban poetas como Cervantes, Tirso y Lope sobre el teatro, aunque también supieron aprovechar la tramoya de forma bastante efectiva).⁸³ Además de la fe propia, éste podría ser uno de los motivos por los que los poetas dramatizaron las historias de los santos que el público conocía por leyendas, o estaban en los *Flos sanctorum* y en las crónicas de las órdenes religiosas, y casi todos los dramaturgos de la época tenían alguna pieza hagiográfica; incluso Cervantes, a pesar de su aversión declarada por el género, compuso su *Rufián dichoso*, tal vez justo porque el gusto del público por estas piezas podría garantizarle un montaje.⁸⁴

⁸³ Lope, por ejemplo, se refiere de forma negativa a las obras teatrales que se valen de los efectos de tramoya, aunque confiesa que él también “se ve obligado” a usarlos:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo

(*Arte nuevo*, vv. 33-39).

En el prólogo a la *Décima sexta parte* de sus comedias, Lope hace que el Teatro, dialogando con un forastero, se queje de estar en malas condiciones porque “los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros, y los oyentes de los ojos”; y aunque defiende la maquinaria teatral por el deleite que proporciona, dice que no se usa bien en el teatro español, en el que “tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de los hombres” (Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1621, en *Teatro Español del Siglo de Oro*, *op. cit.*).

Tirso, por su parte, expresa en *La fingida Arcadia* cómo los poetas

Han adulterado a Apolo
con tramoya, maderajes
y bofetones, que es dios
y osan abofetarle;
y están cargadas las Musas,
que las hacen ganapanes,
cargadas de tantas vigas,
peñas, fuentes, torres, naves,
que las tienen deslomadas

(*La fingida Arcadia*, en *Parte tercera de las comedias* Tortosa, 1634, en *Teatro Español del Siglo de Oro*, *op. cit.*, III, fol., 271v.).

⁸⁴ Sevilla Arroyo opina que Cervantes escribió esta comedia pensando tal vez en que fuera escenificada por una compañía menor itinerante, postergado como estaba de los teatros comerciales madrileños que acaparaba la “monarquía cómica” de Lope de Vega. Esta opinión se desprende del hecho de que el poeta parece querer evitar

Sin embargo, la proliferación de estas piezas también tuvo que ver con una serie de factores políticos, religiosos e ideológicos que motivaron o impulsaron su composición y escenificación. Aparicio Maydeu habla del ambiente generado por el pensamiento político durante los últimos años del reinado de Felipe III, y opina que en ese tiempo posiblemente estaría en la mente de muchos la idea que expresaba Fray Juan de Salazar en su *Política española* (1619) sobre el hecho de que la monarquía no se sustentaba en lo que el ateísmo denominaba “razón de Estado”, sino en la religión, el sacrificio, el culto divino y el servicio a Dios.⁸⁵ El clima propiciado por la Iglesia postridentina fue fundamental para el desarrollo del género, pues ésta buscaba promover el culto a los santos como mediadores entre los hombres y el cielo, así como el culto a sus reliquias, y quería difundir la fe y educar en los principios y valores del cristianismo contrarreformista. En función de esto se justificaba y legitimaba el uso de la imagen por su valor pedagógico y persuasivo, y el teatro se presentó como una herramienta educativa ideal pues, atendiendo a las ideas de san Ignacio en sus *Ejercicios espirituales*, se valía de lo sensorial como instrumento de acercamiento a Dios, no aleccionando con el dogma sino “forzando una fe visceral” basada en la “evidencia” que se (re)construía mediante la escenificación de apoteosis y

grandes gastos de producción, como se deduce de las sugerencias de no tener que usar necesariamente tramoyas (“descúbrese una gloria, o por lo menos, un Ángel”, pide al final de la primera jornada de *El rufián dichoso*, I, 1205); o por no requerir un reparto muy grande, como indica la acotación al final de la obra: “hase de advertir que todas las figuras de mujer desta comedia las pueden hacer solas dos mujeres” (III, 2846) (véase la “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel, El rufián dichoso*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998, p. LVIII). En cuanto a la forma como está escrita la pieza, sin embargo, podría pensarse que además de los motivos prácticos que sugiere Sevilla Arroyo, la composición responde a una decisión basada en las convicciones estéticas de Cervantes, a quien le importaba sobre todo el apego a la verdad de los hechos representados. De ahí, como se ve en el fragmento ya citado del *Quijote*, su crítica contra la escenificación de milagros apócrifos o ajenos que los dramaturgos atribuyen a santos de comedia para poder usar tramoyas y tener un espectáculo atractivo. Como observa Aurelio González, “para Cervantes la fantasía no es un hecho teatral, por tanto, lo sobrenatural teatral no debe rebasar los límites de lo sobrenatural en la realidad. Los milagros son hechos verdaderos, no acontecimientos fantásticos que se pueden teatralizar libremente, pues están en función de una historia verdadera que se narra dramáticamente” (“La construcción dramática y espectacular de *El rufián dichoso* de Cervantes”, en Sefarín Gonzáles y Lillian von der Walde, eds., *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 207).

⁸⁵ Javier Aparicio Maydeu, *op. cit.*, p. 19.

milagros.⁸⁶ Carmen Gallardo recuerda que la virtud pedagógica y catequista de la imagen radica en el hecho de que puede “hacer innecesaria para la gran masa de creyentes toda demostración racional de los conceptos que representa”. Las figuras, explica, conmovían y movían, “de manera que ante la imposibilidad de hacer comprensibles los misterios fundamentales de la religión, cabía, al menos, hacerlos sensibles”;⁸⁷ o como lo expresa José Antonio Maravall, la idea de usar la imagen de esta forma se sustenta en el hecho de que “el hombre del Barroco [...] no tiene suficiente confianza en la fuerza de atracción de la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben en la imaginación”.⁸⁸ La representación teatral era un banquete para los sentidos, y era mucho más eficaz que las imágenes pictóricas porque también se valía del movimiento y de la palabra viva, y por eso se le aprovechó como medio de predicación y educación. En los colegios jesuitas, cuyo programa pedagógico se apoyaba en el principio horaciano de “aprovechar entreteniéndolo”, las obras de teatro se usaban en las aulas y en salas especiales como un sermón vivo⁸⁹ –según lo expresaban personalidades como

⁸⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁷ Carmen Gallardo, “El teatro como predicación: la homilética del padre Acevedo”, *Edad de Oro*, 16 (1997), p. 163.

⁸⁸ *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 502-503.

⁸⁹ En la época se tenía gran conciencia de que los aspectos de la teatralidad eran indispensables para que incluso una prédica elemental fuera más eficaz, y así lo señala Aparicio Maydeu cuando hace alusión al *Arte o instrucción y breve tratado que dice las partes que ha de tener el predicador evangélico* de Francisco Terrones de Caño (Granada, 1617). En ese texto se expresa la idea de que tres o cuatro gestos son más útiles que la más sabia de entre las retóricas de la palabra (véase “Juntar la tierra con el cielo”, *Diálogos hispánicos de Ámsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII.*, 8, 1989, t. II, p. 324). Además, según observa Ruano de la Haza en el estudio preliminar a su edición de *El purgatorio de san Patricio* de Calderón, la idea de la comedia como sermón disfrazado parecía no limitarse al uso de los aspectos espectaculares, sino que también podría encontrarse en los fundamentos de la composición y estructura del drama: “The text of the play shows that Patricio achieved the conversion of the Irish people in three main ways: through the example of his life and the miracles he performed; with the aid of reason to explain the mysteries of the Christian faith; and by the miraculous creation of the purgatory of Lough Derg [...] The first aspect of Patricio's ministry is dealt with in the first half of the play, where we not only hear of his early life and thaumaturgical powers, but actually witness the performance of one of his miracles on stage; the second one is telescoped into the theological discussion which he holds with king Egerio [...] in the course of which the saint endeavours to prove the immortality of the soul and the existence of reward and punishment in the hereafter, and the third [...] in Ludovico's narrative...] supplies not only the irrefutable and definitive proof of the existence of hell and purgatory, but also, and more importantly, an explanation of how faith can lead to a full understanding of the mysteries of the Christian religion. The play may therefore be seen as a sort of extended homily, as a species of sermon comprising three well defined parts: an exemplum (the life of Patricio), an exposition of some fundamental

el padre Acevedo—, dirigidos a los oídos y a los ojos de un público culto, o al menos cautivo y predispuesto. Con esa misma premisa e intención había representaciones en los escenarios de las plazas públicas durante las celebraciones en las que se ofrecía una pieza doctrinal (teatro devoto, autos sacramentales) o dramatizaciones de las vidas ejemplares de santos, dirigidas a un público variado. Las comedias hagiográficas también se presentaban en los corrales, donde seguramente el público asistía más interesado en disfrutar de la espectacularidad que en atender a prédicas o participar de un suceso litúrgico, aunque hubo quien afirmara que incluso estas representaciones tenían un poder persuasivo y movían a los espectadores a la devoción:

Se ha visto obrar estos perdidos [comediantes] en los teatros lo que no obraron las sagradas imágenes en las iglesias. Muchos se convirtieron a Dios sólo de oír una representación hecha por tan infames sujetos. Habrá cuatro años (por dejar ejemplos lejanos) que en Madrid se representó una comedia intitulada *La Baltasara* por ser el caso de la vida virtuosa de una mujer deste nombre; y una moza, estándola oyendo se convirtió; lo que no había hecho a vista de tantas imágenes; lo que no había hecho a instancias de muchos predicadores en los púlpitos.⁹⁰

La comedia de santos se usaba —o se pretendía que sirviera— como instrumento educativo y de *propaganda fide*, no para evangelizar sino para difundir y reafirmar la fe y para explicar el dogma. Ya fuera mediante la presentación de dramas sobre el desarrollo de vidas devotas, de procesos de conversión o de delincuentes que se rehabilitaban al encontrar el camino de virtud y la salvación, lo que se buscaba era ofrecer a los espectadores, en forma de drama y de manera atractiva, el ejemplo de los santos y otras historias edificantes que exaltaban “las virtudes de la fe

tenets of the Christian faith, and a final, practical demonstration of the veracity of these religious truths as experienced in the cave of Lough Derg” (Liverpool, Liverpool University Press, 1988, p. 25).

⁹⁰ *Información en favor de Manuel de Faria i Sousa*, ms. 6415 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, s.a. (¿1640?) y s.n., *apud*, Agustín de la Granja, en el prólogo a su edición de *La vida de san Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 1982, pp. 14-15. La comedia a la que refiere la cita es una pieza escrita en colaboración por Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas que puede encontrarse en la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, Madrid, por Domingo García Morras, a costa de Juan de San-Vicente, 1652.

cristiana y de la existencia transcurrida al amparo de la devoción a Jesucristo”.⁹¹ Pero este teatro servía también para dar a conocer a la población general información sobre la vida, hechos y atributos de los santos conocidos y no tan conocidos a los que se debía rendir culto, o a los que ya se tenía devoción. Su representación se inscribía en el marco de las fiestas civiles y religiosas (como la del *Corpus*, que no siempre terminaban con el montaje de un auto sacramental), e incluso a veces en el de las palaciegas;⁹² pero era sobre todo un elemento importante en las festividades de beatificación y canonización, como uno de los medios con los que se daba difusión al nuevo santo, se le rendía homenaje y se introducía su culto.⁹³ Estas fiestas eran importantes para las ciudades por el prestigio que se adquiría cuando se elevaba a la calidad de santo a una personalidad local, tanto como por la oportunidad que la celebración daba a las autoridades municipales de auspiciar un festejo fastuoso, con el que mostraban y reafirmaban su grandeza y poderío ante los ciudadanos, y en relación con la monarquía.⁹⁴ Aunque no toda

⁹¹ Aparicio Maydeu, *op.cit.*, p. 20.

⁹² Véase, por ejemplo, la versión de *El mágico prodigioso* que Calderón escribió para la representación en la plaza de Yepes durante las celebraciones del *Corpus*, cuyo manuscrito editó Merveena McKendrick (Oxford, Clarendon Press, 1992). La segunda parte de la *Santa Juana* de Tirso, según parece por el coloquio que inicia la comedia, puede haberse estrenado en presencia de los Reyes, como observa Xavier Fernández en la introducción a su edición (Kassel, Reichenberger, 1988, p. 52). Rosita Subirats enumera varias piezas hagiográficas entre las que se representó en algún momento en el palacio de Felipe IV (“Contribution à l’établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et Charles II”, *Bulletin Hispanique*, 72, 1-2, 1977, pp. 401-479).

⁹³ Según apunta Josep Lluís Sirera, la función del teatro hagiográfico, su estructura y el tipo de santo que presentaba se desprendían de la relación que se pretendía una sociedad tuviera con la figura del santo. Este estudioso observa cómo en la Edad Media dramatizaban sobre todo las vidas de mártires y de personajes que vivieron durante la época de los inicios de la Iglesia, y el objetivo era “conseguir una comunión sentimental con el cuerpo místico de la Iglesia, por encima de barreras cronológicas y culturales”. Para el espectador medieval, dice, se trataba de “participar en celebraciones de su colectividad, en las que el santo era un pretexto más para ratificar la cohesión con el entorno mediante la rememoración de los datos esenciales de uno de los factores que distinguían esa comunidad de las restantes (el santo patrón, o –análogamente– una advocación Marítana o cristológica emblemática)”. En el Siglo de Oro, en cambio, se buscaba que el público encontrara una identificación con el santo, que sintiera una cercanía a éste y que viera su vida como un ejemplo de virtud a imitar. Los nuevos santos eran figuras de tiempos más próximos a los autores, contemporáneos, o casi; algunos debieron vivir entre el reinado de los Reyes Católicos y la época de Lope de Vega, de modo que su memoria se encontraba viva entre amplios sectores del público (pero aun así, era necesario educar a la población general en cuanto al conocimiento de éstos). Muchos de estos santos fueron canonizados en tiempos de Lope de Vega, como es el caso de san Isidro, cuyo drama fue encargado a Lope por el ayuntamiento de Madrid (“Los santos en sus comedias”, art. cit., pp. 57-61).

⁹⁴ “La fiesta –dice Teresa Ferrer Valls– adquiere bajo la monarquía barroca un carácter de celebración institucionalizada que es indicativo del interés que posee para el poder como medio de integración. Con la organización de fiestas fastuosas y deslumbrantes, la ciudad trata de persuadir a los ciudadanos de su grandeza y

canonización tenía una representación teatral (igual que no toda comedia hagiográfica se presentaba en el contexto festivo), estas celebraciones sirvieron para promover de manera significativa la composición y escenificación de estas piezas como parte del fasto.

Como puede apreciarse, la comedia de santos era en principio un teatro eminentemente de circunstancia y de encargo, y cuando las diversas órdenes veían acercarse el honor de que se canonizara a sus fundadores u otros miembros, buscaban los servicios de algún poeta profesional que compusiera la obra teatral (ya no era, como en los inicios, algún clérigo de la orden o el maestro de latín quién se ocupaba de la dramaturgia). Pero este teatro también se aprovechaba como instrumento para promover el inicio de los procesos de beatificación y canonización, como puede al menos especularse a partir de una pieza como *El rufián dichoso*, en la que Cervantes dramatizó la vida de Cristóbal de Lugo, monje dominico que nunca fue canonizado. Según apunta Florencio Sevilla Arroyo:

Es probable que la vida ejemplar de fray Cristóbal de la Cruz fuera dramatizada por Cervantes con la intención de coadyuvar a su beatificación, objeto seguramente por entonces de la devoción de su orden, los dominicos, al igual que hacían numerosas comedias de santos contemporáneas, como la conocida trilogía de Lope de Vega dedicada a san Isidro. Esta hipótesis se confirma en buena medida cuando sabemos que el padre Dávila Padilla en persona formó parte de la comisión de teólogos que el Duque de Lerma reunió en 1600 para decidir la reapertura de los teatros madrileños: quizá el informe favorable del ya electo obispo de Santo Domingo estuviera relacionado con la escritura de *El rufián dichoso*, que utilizaba a las claras su obra histórica, con lo que no sólo contribuía a la canonización de Cristóbal de Lugo, sino que también situaba en candelero propio a Dávila, autor de la *Historia de la Orden de Predicadores*, y defendía además la labor misionera de los dominicos en Nueva España, frena a la de otras órdenes.⁹⁵

poderío, y de provocar en ellos una admiración que revertirá, en última instancia, sobre la monarquía a la cual el poder local está vinculado. Todas las relaciones de fiestas de la época se convierten de esta manera en verdaderos panegíricos de la ciudad que las organiza” (“Producción municipal, fiesta y comedia de santos: la canonización de san Luis de Bertrán en Valencia, 1608”, en José Luis Canet Vallés, coord., y Joan Oleza, ed., *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 158).

Acerca de la importancia que se da al santo local, hay que llamar la atención sobre el hecho de que en las festividades de 1622 en Madrid, en las que se conmemoró la canonización de san Isidro, santa Teresa de Ávila, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier y san Felipe Neri, las piezas representadas eran sobre la vida del santo madrileño.

⁹⁵ Sevilla Arroyo, *op. cit.*, pp. XXXI- XXXII.

La proliferación de estas comedias le debió bastante a las polémicas sobre la licitud y moralidad del teatro que comenzaron en los últimos decenios del siglo XVI. Siempre hubo algún tipo de reservas y desconfianza (cuando no un franco rechazo) hacia la actividad teatral por lo que ésta podía significar o provocar en relación con la moral, la religión y el orden social. En los colegios de la Compañía de Jesús, la literatura y el teatro se usaban como ejercicios para el aprendizaje del latín, de la composición de discursos y la práctica de la declamación pública para la preparación de los estudiantes, pero puede verse una actitud de precaución incluso en los límites que los jesuitas ponían al número y frecuencia de representaciones, además del tipo de dramas permitidos y la forma de representarlos. Los documentos que regulan la pedagogía jesuita dejan claro que en estos ejercicios debe regir la finalidad educativa y edificante, evitando cualquier manifestación que se saliera de los criterios moralizantes. En la *Ratio studiorum*, entre las reglas del rector, la trece establece: “el argumento de las tragedias y comedias, que no conviene sean sino latinas y tenerse muy raras veces, sea sagrado y piadoso; y no se tengan entreactos que no sean latinos y decorosos, ni se introduzca personaje alguno o vestido femenino”; y la regla diecinueve del profesor de retórica limita los recursos y el alcance de la representación: “Podrá a veces el profesos poner a los discípulos como argumento una breve acción dramática, por ejemplo, una égloga, una escena, un diálogo, para que después la que mejor escrita esté se represente en clase, pero sin aparato ninguno escénico, distribuidos los papeles entre los discípulos”.⁹⁶

Aun así, para el último cuarto del siglo XVI el teatro ya se estaba convirtiendo en un entretenimiento popular importante, de mucha relevancia también en la Corte, y servía como instrumento de control político o administrativo. Los documentos de los primeros años del

⁹⁶ Eusebio Gil, ed., *El sistema educativo de la Compañía de Jesús: la “Ratio studiorum”*, ed. bilingüe, estudio histórico-pedagógico de Carmen Labrador Herraiz, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1992, p. 95 y p. 221, *apud*, Alejandro Arteaga Martínez, *op. cit.*, p. 33.

reinado de Felipe II (1556-1598) que se refieren al teatro son escasos, pero las opiniones que hay hablan de éste como un entretenimiento aceptable y agradable “cuando [las representaciones] son de historias de la Sagrada Escritura o de otras cosas devotas” y si los comediantes no son “groseros”; o bien, si son piezas históricas o ficticias mientras que “no haya en ellas cosa tan deshonesta que sean de suyo provocativas a pecado mortal”.⁹⁷ Como se ve, si bien controlada, la actividad teatral era permitida, y también era aprovechada en beneficio del Estado: desde 1565 la Corona permitió que las cofradías procuraran el financiamiento de los hospitales de la caridad con fondos obtenidos de la renta de espacios destinados a representaciones, y no tardaron mucho en establecerse los primeros teatros fijos (el corral de la Cruz, en 1579, y el del Príncipe en 1582).⁹⁸ Fue en esta década cuando aparecieron los primeros comentarios negativos, como los de Juan Pineda contra las representaciones dentro de los conventos y contra la influencia del teatro italiano,⁹⁹ o los de Francisco de Ribera, quien rechazaba la presencia en escena de mujeres con vestuario masculino.¹⁰⁰ El padre jesuita Pedro de Rivadeneyra fue el primero en ofrecer un ataque profundo y estudiado contra la licitud y moralidad del teatro (y de cualquier forma de entretenimiento) en su *Tratado de la tribulación* (1589).¹⁰¹ En su texto, Rivadeneyra sustenta este rechazo en una interpretación de las doctrinas de los Santos Padres (san Cipriano, san Juan Crisóstomo, san Agustín, san Basilio...), que tomaron luego otros moralistas en sus intentos por erradicar permanentemente la actividad teatral. Básicamente, los detractores del teatro

⁹⁷ Fray Francisco de Alcocer, *Tratado del juego*, Salamanca, en casa de Andrea de Portonaris, 1559, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía*, pp. 54-55. Para información sobre las posturas hacia el teatro en este período véase el estudio de José Luis Suárez García, “La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos”, en Felipe Pedraza y Rafael González (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II*, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1999, pp. 219-251.

⁹⁸ La Cofradía de la Sagrada Pasión obtuvo el primer privilegio para proveer espacios para los corrales en Madrid, y le seguirán la de Nuestra Señora de la Soledad (véase Othón Arróniz, *op. cit.*, pp. 21-23).

⁹⁹ En *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Salamanca, en casa de Pedro de Aduzar y diego López, 1589, fol. 349, en la *Bibliografía* de Cotarelo, pp. 503-506.

¹⁰⁰ Véase su *In librum duodecim Prophetarum commentarii*, Salamanca, Foquel, 1586 (*apud*, José Luis Suárez García, art. cit., p. 222, n. 9).

¹⁰¹ Publicado en Madrid por Pedro Madrigal, 1589. Para una revisión detallada del contenido de este texto véase también el artículo ya citado de Suárez García.

censuraban el hecho de que estos espectáculos no eran sino una distracción de los deberes devotos, políticos y sociales, y que además corrompían a los individuos, pues sólo ofrecían historias de casos indecentes, que “amenazaban la moral familiar (adulterios y desobediencias), la paz pública (venganzas), la ordenación social (casamientos desiguales), o política (bandos y sátiras)”; sumado a esto, condenaban el estilo de vida de actores y actrices, por considerar que éstos eran promiscuos y escandalosos.¹⁰²

Los teatros fueron cerrados en varias ocasiones, aunque no por los esfuerzos de sus detractores, sino por el luto en la familia Real (de 1598 a 1599, por la muerte de doña Catalina de Saboya, hija de Felipe II; por la de Isabel de Borbón en 1644, y de 1646 a 1649 por la muerte del príncipe Baltasar Carlos). Esto, claro, no quiere decir que las voces de los moralistas y teólogos teatrófobos no fueran escuchadas, y poco antes de su muerte, Felipe II lanzó un decreto que prohibía las representaciones (mayo de 1598), para perjuicio particular de la villa de Madrid. La actividad teatral de esta ciudad sólo se reanudó con el apoyo del duque de Lerma, valido de Felipe III, tras la emisión en 1600 de un dictamen que condicionaba la representación de comedias. En el documento se establecía que éstas debían prescindir de bailes, acciones, cantos y dichos lascivos; que los asuntos que trataran fuesen “honestos”; y que en las iglesias y conventos sólo se representara comedias de devoción.¹⁰³ La polémica se aplacó durante un tiempo, sobre todo por la afición Felipe IV por las diversiones escénicas, pero resurgió en varias ocasiones a lo largo del siglo XVII con argumentos similares, sobre todo cuando cerraban los teatros y se veía la oportunidad de pedir la suspensión definitiva de las representaciones.

¹⁰² Marc Vitse, “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”, en Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, p. 722.

¹⁰³ *Dictamen de Fray Agustín de Dávila, electo de Santo Domingo, y otros teólogos de Madrid sobre la permisión de comedias*, 1600, en Cotarelo y Mori, *Bibliografía*, pp. 207-209.

Hubo también sectores menos radicales para quienes el teatro era algo lícito, útil y hasta necesario en la medida en la que ofrecía al pueblo el divertimento y esparcimiento para ocupar los momentos de ocio, y servía así como elemento de equilibrio social. Estos sectores tenían presente que la actividad teatral cumplía una función provechosa para el Estado en lo relativo a aspectos económicos y administrativos en tanto que, como ya se mencionó, ésta proveía el financiamiento para los hospitales, y su funcionamiento de los teatros permitía tener cierto control sobre el uso de los predios. Otro aspecto de provecho que se destacaba era el de la eficacia del teatro como instrumento educativo y de difusión –y en consecuencia como elemento de propaganda y control del poder–, por lo que la actividad teatral podía verse, no como competidora de la oratoria sagrada, sino como prolongación del púlpito. La Iglesia y los defensores del teatro veían con buenos ojos la representación, sobre todo de comedias edificantes y de temas sagrados,¹⁰⁴ y aunque no era una obligación, sin duda esto estimuló a los poetas a componer piezas hagiográficas para asegurar que no serían rechazadas por la censura (esto, por supuesto, no limitaría la composición de comedias de otros géneros, pero explicaría la explosión de la dramaturgia hagiográfica).

Y sin embargo, incluso estas piezas de temas devotos, estas hagiografías vivas, estas dramatizaciones del ejemplo de los santos fueron blanco de las críticas y de la censura por parte de los detractores del teatro que veían en ellas un sacrilegio aún peor que las “perversiones” de otras comedias. Fray Ignacio Camargo, por ejemplo, señala que

fuera de que tampoco faltan en ellas los incentivos principales de lascivia, los galanteos, los amores impuros de que siempre se mezcla mucho [...] estas comedias, que llaman a lo divino, tienen la monstruosidad horrorosa de mezclar lo profano con lo sagrado, de confundir la luz con la tinieblas y de juntar la tierra con el cielo, que es una indecencia monstruosa que envuelve en sí muchísimas indecencias.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Véase en Marc Vitse, *op. cit.*, pp. 725-726.

¹⁰⁵ Fr. Ignacio Camargo, *Discurso teológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, Salamanca, Lucas Pérez, 1689, en Cotarelo y Mori, *Bibliografía*, p. 127.

Las objeciones principales tenían que ver con los “peligros” que identificaban los moralistas y los detractores del teatro. A éstos les preocupaba, como se ve en la cita, que la mezcla de elementos profanos y santos constituía la contaminación de estos últimos; les preocupaba también que al escenificar la comedia sobre un santo pecador debían representarse los aspectos nada edificantes de sus momentos de vicio y caída; o bien, que en ocasiones había que presentar elementos demoníacos, muchas veces esenciales para en la trama. Componente imprescindible de la comedia era la presencia del gracioso –sin la cual muchas piezas parecerían insulsas–, pero los detractores criticaban las actitudes y lenguaje poco edificantes de este personaje. En cuanto a las tramoyas que servían para presentar los milagros, se objetaba que la espectacularidad atractiva podría distraer al espectador del tema y objetivos centrales.¹⁰⁶ Por supuesto, muy importante era la objeción por el hecho de que el tablado del corral se usara para hablar sobre temas que debían ser reservados para el púlpito, y que fuera además un actor, cuya vida y costumbres eran más que reprobables, quien encarnara a figuras santas. El padre Camargo llama la atención sobre esto, pues le indigna que la Virgen fuera representada por una actriz, por

una vil mujercilla, conocida por todo el auditorio por liviana y escandalosa, [que recibe] la embajada del ángel y [dice] las palabras divinas ‘¿cómo puede ser esto, que no conozco varón?’, con risa y mofa de los oyentes [...] ¿Qué cosa de más execrable horror que ver representar la persona divina de Cristo, Dios y señor nuestro, a un hombre deshonesto y adúltero, amancebado con la que hacía el papel de la Magdalena?¹⁰⁷

Y aún así, el género hagiográfico inundó los teatros auriseculares y su representación se prolongó más allá de mediados del siglo XVIII.

¹⁰⁶ Véase Juan Antonio Martínez Berbel, art. cit., p. 41.

¹⁰⁷ Camargo, *op. cit.*, pp. 127-128.

1.2.2 Obras y autores

La comedia de santos fue sin duda un género bien acogido por el público, como puede verse al revisar los repertorios de títulos y las ediciones del periodo. El censo bibliográfico de Jesús Menéndez Peláez recoge más de ochocientos títulos de autores conocidos y anónimos, y buena parte corresponde tan sólo a las obras dedicadas a nombres del santoral. Germán Vega García-Luengos revisa cómo en el siglo XVII fue creciendo el interés por llevar estas piezas a la imprenta, no sólo en las partes de comedias particulares de cada autor, sino también en las colecciones de varios dramaturgos. En su revisión de los 47 volúmenes de comedias de varios autores que aparecieron entre 1652 y 1681, observa que “hasta la *Parte XX* (1663) es normal que sólo haya una, a veces dos [piezas hagiográficas]; a partir de aquí, lo que domina es la inclusión de tres o cuatro, llegando incluso a seis en la *Parte XLII* (1676), lo que supone la mitad del volumen”.¹⁰⁸

Las piezas hagiográficas que más han llamado la atención de los estudiosos son naturalmente las de Lope, Tirso y Calderón, pero hay comedias de muchos otros dramaturgos no tan difundidos o conocidos hoy, que vale la pena tener en cuenta. A continuación hago un repaso de algunas de las piezas que compusieron diversos poetas y de los santos de los que se ocuparon.

De Lope de Vega (1562-1635) hay veinticinco comedias de tema hagiográfico reconocidas,¹⁰⁹ muchas de las cuales se ocupan de figuras importantes para las órdenes religiosas –teólogos, misioneros y fundadores de órdenes o monasterios– y de santos canonizados en tiempos del poeta o en épocas cercanas. Tiene comedias sobre importantes doctores de la Iglesia,

¹⁰⁸ Este estudioso observa que la primera comedia hagiográfica editada en un libro fue *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, en 1612, y llama la atención sobre el hecho de que en este libro aparecen tres piezas de Lope y una sea comedia de santos (“Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos”, en Felipe Pedraza Jiménez y Almudena García González, eds., *op. cit.*, pp. 22 y 30).

¹⁰⁹ Para esta sección me apoyo en la información revisada por Robert Morrison (*op. cit.*, pp. 97 y ss.). Este estudioso dedica el capítulo siete de su libro a describir las 25 comedias, y recoge información sobre los santos cuyas vidas se dramatiza, o bien de los que hacen alguna aparición aunque sea mínima. Incluye datos sobre la vida de algunos, la fecha de su canonización, sus milagros. En el apéndice de este texto, Morrison da, aunque de forma muy sintética, información sobre las comedias de otros autores, así como sobre algunos de los santos.

como san Basilio (*La gran columna fogosa*) y san Jerónimo (*El cardenal de Belén*), del siglo IV. En *La limpieza no manchada* dramatiza la vida de santa Brígida de Suecia, fundadora del monasterio en Wadstena en el siglo XIV. Muchas comedias de Lope son sobre personalidades importantes para la historia del cristianismo en España, como san Segundo –que según la tradición fue enviado a evangelizar la Península junto con otros seis mártires–, san Idelfonso (que fue arzobispo de Toledo en el siglo VII, y cuya vida se dramatiza en *El capellán de la Virgen*), san Isidro y la mística santa Teresa de Ávila. También tiene piezas sobre mártires de los principios del cristianismo como san Ginés, el actor y mártir del siglo III, o los santos Indés y Dona y los mártires de Nicomedia (*Locos por el cielo*). Su *Barlaán y Josafat* dramatiza la vida de santos que parecen más de leyenda, aunque su historia se recoge en colecciones de hagiografías.

El mercedario Gabriel Téllez (Tirso de Molina, 1579-1648) compuso comedias sobre santos medievales, como san Bruno, fundador de los cartujos (*El mayor desengaño*), Homobono, un mercader célebre por su honestidad y caridad (*Santo y sastre*) y doña Beatriz de Silva, fundadora de la Congregación de la Inmaculada Concepción; tiene una trilogía sobre sor Juana de la Cruz, monja franciscana de tiempos de Carlos V. En los catálogos de comedias hagiográficas no se considera *El condenado por desconfiado* porque trata de personajes ficticios –aunque en una edición reciente, Alfredo Rodríguez López-Vázquez encuentra algunos aspectos de la vida de san Pafnucio parecidos a la trama de *El condenado*.¹¹⁰

¹¹⁰ La historia de san Pafnucio, recogida por Rufino de Aquilea e incluida en las *Vitea patrorum* de H. Rosweywe, cuenta sobre este eremita que llevaba una vida angelical, y un día rogó a dios que le dijera a qué santo se asemejaba. Un ángel se le apareció y le indicó que el era como un músico que vivía en una ciudad cercana, y Pafnucio decidió conocerlo. Se sorprendió de que el músico le confesara que toda su vida había sido un gran pecador, salvo por una ocasión en la que evitó que unos hombres violaran a una virgen y se encargó de llevarla intacta a su casa. El eremita confesó nunca haber hecho algo parecido, y le reveló al músico que dios lo tenía en tanta estima como a él, por lo que lo instaba a cuidar su alma. El músico, entonces, dejó su oficio y la ciudad y se fue con Pafnucio a buscar una vida virtuosa, hasta que “entregó su espíritu en medio de los bienaventurados coros de ángeles”. Pafnucio, por su parte, siguió su vida de estudio y penitencia hasta que dios lo llamó a su gracia (Alfredo Rodríguez López-Vázquez, “Introducción”, en Tirso de Molina y Luis Vélez, *El condenado por desconfiado. La Ninfa del cielo*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 73-78).

Calderón de la Barca (1600-1681) compuso un buen número de comedias sobre santos y mártires de épocas de las persecuciones de Diocleciano o Maximiano (siglo III), y cuyas historias sacó sin duda del *Flos sanctorum* de Rivadeneyra.¹¹¹ Estas piezas constituyen ejemplos de teatro de gran espectacularidad, muchas veces trabajadas en función de elaborar tramas de enredos para ofrecer un entretenimiento emocionante y llamativo. Podría decirse que algunas obras parecen más compuestas para el regocijo en una fiesta cortesana, sin que eso signifique el descuido de los aspectos hagiográfico y devoto (aunque *El José de las mujeres* provocó polémicas teológicas, pues en esta pieza que trata de Eugenia de Antioquía, el Demonio posee el cuerpo de otro personaje fallecido).¹¹² En obras como *La exaltación de la cruz* (en la que aparecen san Anastasio de Persia –siglo VII– y el patriarca de Jerusalén Zacarías), *Los dos amantes del cielo* (sobre Crisanto y Daria de Roma) y *Las cadenas del demonio* (en la que interviene el apóstol Bartolomé), Calderón parece aprovechar el contexto arcaico y lejano, así como la ambientación exótica y pagana para componer universos mágicos. Este poeta favoreció el tema del sabio pagano que, por ignorancia o falta de claridad, pacta con el demonio, antes de encontrar la verdadera fe (*La exaltación..., Las cadenas... El mágico prodigioso*); también explora la línea del pecador arrepentido, que aprovecha en su celebrado *Purgatorio de san Patricio* tanto como en *La devoción de la cruz*. Calderón, como se ve, se interesó por las historias de personajes controversiales que le permitieran crear conflictos y tramas envolventes. Sobre santos cercanos a su tiempo, escribió *El gran duque de Gandía* para representar en las fiestas de canonización de Francisco de Borja (siglo XVI), y *El príncipe constante*, que dramatiza el martirio de Fernando de Portugal (siglo XV) en un tono que se acerca más a la tragedia.

¹¹¹ Pedro de Rivadeneyra, *Flos sanctorum*, Madrid, por Luis Sánchez, 1616.

¹¹² Aparicio Maydeu recuerda cómo los versos que refieren a esa escena fueron objeto de censura en 1670, por parte del maestro D. Juan de Rueda y Cuevas: “que el demonio no entre al cadáver por ser herético y contra el viejo y nuevo testamentos y contra la doctrina de los santos padres y los Concilios” (ed. cit., I, 1036, n. 92).

En las dos *Partes de comedias* de Juan Bautista Diamante (1625-1687), hay en total ocho de sus piezas hagiográficas. Compuso piezas sobre santos del siglo XVI relevantes para la historia de la Iglesia, como Teresa de Jesús, Magdalena del convento de Pazzi (mística extática carmelita, igual que santa Teresa), San Benito de Palermo.¹¹³ Tiene piezas sobre san Cayetano, fundador de la orden de Teatinos, sobre el arzobispo santo Tomas de Villanueva (siglo XV) y una llamada *La Magdalena de Roma*, en la que se trata un episodio de la vida de santo Domingo de Guzmán.

Las comedias de Antonio Mira de Amescua (1574?-1644) se basan sobre todo en personajes bíblicos (*El arpa de David*, *El clavo de Joel*, *La mayor soberbia de Nabucodonosor*), pero también dramatizó la vida del santo bandolero Gil de Santarem (*El esclavo del demonio*). *El animal profeta* trata sobre Julián, un santo de leyenda, y tiene piezas sobre santos del siglo XVI, como Benito de Palermo y los mártires de Japón.

Agustín Moreto (1618-1669) dramatizó las vidas de Teodora de Alejandría (*La adúltera penitente*), de san Bernardo, fundador de los cistercienses (*El más ilustre francés*) y de la monja santa Rosa del Perú. Trabajó también comedias de santos bandoleros (*Caer para levantar*, sobre Gil de Santarem, y *El lego del Carmen*, sobre Francisco de Sena).

Guillén de Castro (1569-1631) escribió sobre personajes bíblicos, como san José, padre putativo de Cristo (*El mejor esposo*), Daniel (*Las maravillas de Babilonia*) y san Juan Bautista (*La degollación de san Juan Bautista*). *El prodigio de los montes* dramatiza la vida de la mártir santa Bárbara.

De Juan Pérez de Montalban (1602-1638) hay títulos como *El divino portugués*, *san Antonio de Padua*, sobre este santo del siglo XIII que predicó contra la herejía, o *El hijo del*

¹¹³ *Comedias de F. Don Ivan Bavtista Diamante*, Madrid, por Andres Garcia de la Iglesia. A costa de Iuan Martin Merinero 1670, y *Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante. Segunda parte*, Madrid, por Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Marinero, 1674, en *Teatro Español del Siglo de Oro*. Alessandro Cassol editó recientemente la comedia *El negro más prodigioso*, a la que aún no he podido tener acceso (*Dalle scene alle stampe. Approssimazione al teatro di Juan Bautista Diamante, con edizione critica di "El negro más prodigioso"*, Milano, CUEM, 2004).

serafín, san Pedro de Alcántara, sobre un místico de los siglos XV y XVI, impulsor de reformas franciscanas. Sus piezas son de santos predicadores o fundadores (san Juan Capistrano, santo Domingo el soriano), aunque también compuso una comedia sobre María Egipcíaca.

De Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) se reconoce con certeza *Nuestra señora de Atocha*, sobre la patrona de Madrid, y *Los tres blasones de España*, sobre los mártires Emeterio y Celedonio, soldados romanos del siglo VII que murieron en Calahorra.

Juan de Matos Fragoso (1610-1692) compuso también varias de piezas sobre santos bíblicos (*El bruto de Babilonia*), o mártires y santos de inicios del cristianismo. Tiene una comedia sobre san Adrián, encarcelado por ayudar a prisioneros cristianos, y su esposa Natalia, que cuidó de él y de otros hasta que les llegó el martirio (*Los dos prodigios de Roma*). También tiene piezas en las que se equipara al santo con algún personaje bíblico, como *El Job de las mujeres*, sobre la reina Isabel de Hungría, quien tras enviudar se hizo monja franciscana terciaria, y *San Froilán, o el segundo Moisés*, sobre éste obispo.

La lista es larga, y sólo he tratado de dar un panorama muy general sobre el tipo de comedias y santos que trabajaron los principales dramaturgos. Algunos, como se ve, tenían sus preferencias muy marcadas, mientras que otros escribieron lo mismo sobre mártires antiguos que sobre santos nuevos, santos en potencia o legendarios.

1.2.3. Rasgos y características del género

Se hace ahora pertinente un repaso de los elementos característicos del género, no por tratar de definirlo, sino para tener presentes las convenciones que rigen su composición y teatralidad.

Los estudiosos en general señalan la tramoya como el componente característico y de estas comedias, dado que se trata de un mecanismo importante y muy usado por su utilidad para

representar los aspectos de la vida del santo relacionados con la maravilla y el milagro –y por algo se les llamaba “de cuerpo” o “de aparato”. La asociación con las maquinarias teatrales es tan notable que Manuel Delgado parte de ésta para sugerir que *La devoción de la cruz* no puede ser considerada un drama hagiográfico, argumentando entre otras cosas la ausencia de tramoyas en su concepción inicial y en la composición de la obra en la que se basó:

Sin descartar la posibilidad de que en más de una puesta en escena del siglo XVII se echara mano de la tramoya o de la canal, creo necesario insistir en que el diálogo y las acotaciones de *La devoción de la cruz* y, sobre todo, los de *La cruz en la sepultura*, revelan una sencillez de espectáculo propia de las obras de ingenio, las cuales anteponían la comprensión intelectual del espectador a las emociones derivadas del uso de las tramoyas y efectos especiales.¹¹⁴

Al oponer así “ingenio” y espectacularidad, Delgado deja implícita su opinión sobre el género hagiográfico como uno que se distingue necesariamente por el uso de la tramoya, e insiste:

Una solución mecánica semejante [la tramoya al final de la comedia] implicaría la intervención milagrosa del poder divino en los asuntos humanos y, en consecuencia, la anulación de la capacidad de elección de Julia. Significaría asimismo que la obra de ingenio o la posible tragedia, perseguida hasta entonces por Calderón, cambia bruscamente de rumbo para convertirse en una comedia de santos o de cuerpo, en la que el deleite de la vista triunfa sobre el placer estético del entendimiento.¹¹⁵

¹¹⁴ Delgado, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 73. Delgado observa que el uso explícito de una tramoya para escenificar el vuelo al final la comedia aparece en la edición de Vera Tasis (Delgado, *op. cit.*, p. 74), pero que originalmente en la última acotación Calderón sólo una indicación de movimiento: “Vase Julia a lo alto, asida de la Cruz que está en el sepulcro de Eusebio” (III, 2573). Este estudioso opina que ésta no implica que se use una máquina de vuelo para escenificar un milagro mediante el cual Julia se salva de la muerte por la elevación de la cruz, sino que podría ser una indicación de que el personaje tome la cruz entre sus brazos y suba caminando por la misma rampa por la que cayó su hermano.

Leonor Fernández Guillermo, por su parte, obvia la discusión sobre la adscripción genérica de esta pieza, y llama la atención sobre la complejidad de su composición. Observa cómo en *La devoción de la cruz* se combinan y sintetizan ingredientes de géneros disímiles, serios y cómicos, desde los dramas de capa y espada, de honor y religiosos, hasta elementos de dramas de villanos y bandoleros, siguiendo los preceptos de Lope de Vega en su *Arte nuevo*, para componer una pieza que cumple con un propósito adoctrinador, a la vez que garantiza la función del espectáculo al que el público acudía en busca de diversión. En este sentido, opina, Calderón consigue con esta pieza una estructura perfectamente integrada a la cultura de la España del siglo XVII y reúne las convenciones del teatro barroco (“Drama y comedia en *La devoción de la cruz* de Calderón de la Barca”, en José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés G., eds., *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro: la presencia jesuita*, México, Universidad Iberoamericana, en prensa). Esta observación, sin embargo, hace pensar en el carácter híbrido de las otras piezas consideradas hagiográficas.

Sin embargo, aunque éste fuera el caso para *La devoción de la cruz*, y aunque la tramoya sí sea un recurso importante en este tipo de piezas, su uso no es exclusivo ni definitorio del género. Como ya se mencionó, las tramoyas también son características de las comedias mitológicas y de magia, y de la misma forma su presencia no es condicionante para poder considerar que una pieza es hagiográfica. Así puede apreciarse al revisar *El rufián dichoso* de Cervantes cuya espectacularidad depende de la indumentaria, la música, los bailes y cantos, y efectos sonoros, y la única tramoya que pide se sugiere como un accesorio opcional. Y aun si ésta es la única excepción, me parece suficiente para señalar que la caracterización del género no depende de las tramoyas.

El hibridismo característico de las comedias hagiográficas del que hablan los estudiosos implica la presencia de elementos y recursos de diversos géneros teatrales en su composición, y de elementos de “planos de existencia” diferentes. En estas piezas pueden coexistir lo serio y lo cómico, la intriga ingeniosa y el gran espectáculo, lo sagrado y lo profano. Hay intrigas amorosas, lances de capa y espada, así como ángeles, demonios, efectos especiales y vidas ejemplares. Se cruzan personajes elevados con otros bajos y de comportamiento y lenguaje reprobables, como los graciosos, si bien muchas veces estos últimos y su vocabulario están “vuelto a lo divino”.

Tal vez el único aspecto que puede decirse es verdaderamente característico, único y definitorio de la comedia hagiográfica, y distingue este género de otros, es su personaje. A pesar de que, como observa Rosana Llanos López,¹¹⁶ un género no puede definirse adecuadamente por la mera naturaleza, identidad o condición de sus personajes o según su temática, sino que debe hacerse desde criterios esencialmente dramáticos, es indiscutible que lo que hace este teatro, en

¹¹⁶ “Sobre el género de la comedia de santos”, en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 809.

última instancia, es dramatizar vidas de santos. De esto deriva toda la heterogeneidad de este tipo de obras, pues cada una parte de la historia o leyenda de un personaje particular. En el aspecto compositivo, una comedia de santos basa su construcción y organización en la de la hagiografía fuente, es decir en un argumento preexistente, y la historia particular de cada santo determina la trama y las acciones, así como los desenlaces y los tonos festivos o graves. Hay, sin embargo, una serie de elementos dramáticos formulaicos afines al resto de teatro aurisecular, que los dramaturgos aprovechan y repiten en distintas comedias, según el tipo de personaje así como del tipo de santo cuya vida se dramatiza. En piezas sobre santas, por ejemplos, dado que se trata de protagonistas femeninos, suele incluirse algún tipo de intriga amorosa, aun si ésta no existe en la hagiografía. Cuando se dramatiza la vida de monjas místicas como la *Santa Juana* de Tirso o la *Santa María de Pazzi* de Diamante, se incluyen escenas en las que las protagonistas se aparecen como visiones a mujeres pecadoras que están en momentos de desesperación y peligro.

Los poetas recurrían a estos esquemas y fórmulas, característicos de géneros diversos, para insertar episodios que no formaban parte de la hagiografía fuente, pero que servían para ilustrar algún aspecto de la vida del personaje, o bien, permitían desarrollar o enriquecer la trama para componer una obra más entretenida. Esto es significativo porque en el Siglo de Oro se consideraba al hagiográfico como un teatro “historial”, un drama basado en sucesos verdaderos: “de una batalla, un sitio, un casamiento, un torneo, un bandido que muere ajusticiado, una competencia. Son de esta línea las comedias de santo”, y su finalidad era en última instancia ejemplar y edificante.¹¹⁷ En este aspecto puede verse que el género tiene obras cuya composición mezcla elementos históricos con ficticios (dando así como resultado un elemento más de hibridismo de estas piezas).

¹¹⁷ Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis, 1970, pp. 35-36.

El género hagiográfico, entonces, incluye obras caracterizadas por dramatizar historias de personajes con una trayectoria de vida que los lleva hacia la santidad (aun si en sus inicios los personajes pueden ser profanos, pecadores o heréticos). En estas piezas se entretrejen elementos sobrenaturales y mundanos; se mezclan situaciones y personajes profanos con sagrados; elementos cómicos con otros graves y serios; se aprovechan fórmulas y estructuras de otros géneros de la Comedia Nueva. Se usan elementos compositivos de gran espectacularidad propios de comedias de aparato, y también recursos de las comedias “pobres” o de ingenio. Las comedias se componen a partir de aspectos considerados históricos y se mezclan con otros ficticios. Se mezcla también la finalidad edificante de los dramas religiosos con la función de entretener.

Cuando Menéndez Peláez describe la clasificación de las comedias en su encuesta bibliográfica,¹¹⁸ habla de las obras que tratan sobre santos canonizados como las “propriadamente hagiográficas”, pero en su extenso catálogo también considera las piezas sobre personajes que no pueden ser considerados santos desde la óptica canónica, aunque sí desde el punto de vista de la piedad popular –como algunos del Antiguo y Nuevo testamentos. La distinción sirve como parámetro inicial para definir las piezas que podrían formar parte del corpus en un estudio como éste, pero el hecho de que además incluya las obras del segundo grupo permite considerar la ampliación de los criterios. Sin embargo, aunque la clasificación que hace este estudioso sobre todo a partir de las categorías de santo o santo en potencia permite considerar obras como *El rufián dichoso* o *El gran príncipe de Fez*, cuyos protagonistas no son santos canonizados, no es suficiente para describir otras piezas que pueden ser ejemplo de comedia hagiográfica, no por la calidad de su personaje sino por su construcción dramática, como *El condenado por desconfiado*, que Menéndez Peláez no considera en su bibliografía.

¹¹⁸ Menéndez Peláez, art. cit., p. 4.

Para los fines de mi estudio, en el que me interesan los aspectos compositivos de la dramaturgia, me parece pertinente considerar tanto las piezas sobre santos oficiales, como las que se ocupan de santos en potencia, pues ambas parten de un texto de tipo hagiográfico, pero sobre todo porque se componen a partir de elementos y con estructuras que presentan la trayectoria de vida de un personaje hacia la santidad; y a partir de este criterio, no veo motivo para excluir piezas que, si bien serían en su totalidad “de invención”, tienen una trama en la que se presenta también la trayectoria de un personaje que pasa de un estado de delincuencia y vida de pecado, a una conversión que lleva a la salvación de su alma, parecida a la de los santos bandoleros.

Este estudio se centra en un fenómeno relacionado con la dramaturgia y lo espectacular, y no con un autor o grupo de obras en particular, por lo que tomo material de diversas obras, pero sí presto atención más especial a algunas piezas. En primer lugar, *El rufián dichoso*, de Cervantes, porque se trata de una comedia cuya espectacularidad no depende de la tramoya, y esto permite analizar el funcionamiento de los decorados básicos del corral de comedias en la construcción de aspectos relacionados con la dramatización de la santidad. *El José de las mujeres* y *La exaltación de la cruz* de Calderón representan el caso opuesto, pues en ellas se aprovechan los recursos escenotécnicos más complejos y llamativos para componer transiciones espaciales y transformación de los personajes. De Diamante es interesante la *Santa María Magdalena de Pazzi* porque es una obra basada en la vida de un personaje cuya santidad se presenta desde el principio, y en ese sentido parece no haber ninguna progresión en su desarrollo dramático; sin embargo el dramaturgo se vale de las tramoyas para componer, entre otros, aspectos relacionados con esta evolución.

El estudio de estos textos permite ver el funcionamiento de los diferentes tipos de decorado, así como su uso dramático, en distintos tipos de pieza hagiográfica.

2. DECORADOS TEATRALES Y ESPACIO EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Al estar concebida para su representación escénica, la obra teatral requiere de un espacio físico, un lugar concreto donde se mueven los actores y sobre el que se proyecta el drama. José Amezcua dice al respecto que, en este sentido, el teatro está totalmente “anclado al espacio” y observa: “con razón ha podido afirmar Michael Issacharoff que se puede suprimir la trama en el texto dramático, los decorados, aun los parlamentos; incluso se puede abolir la idea tradicional de personajes y dejarlos en la escena a manera de objetos; pero lo que no es posible es suprimir el escenario, es decir abolir el espacio del género dramático”.¹¹⁹

En el teatro destacan tres tipos de espacio: el *escénico*, el *dramático* y el *teatral*. El primero es el espacio físico del escenario o del tablado que limita y determina la movilidad de los actores por su tamaño y forma. Sobre éste se desarrolla la obra mediante la representación de acciones, la interrelación entre los personajes encarnados por los actores y la presentación de elementos visuales; incluso puede crearse la ilusión del paso del tiempo ficticio con el manejo de elementos físicos, como el cambio de escenografía que permite simular el transcurrir del tiempo al presentar transiciones que se ven manifestadas visualmente.¹²⁰ Sobre este espacio se construye el *dramático*, el de la ficción, que puede ser tan variado y extenso como lo requiera la obra y como lo permitan los recursos y convenciones para su configuración. Este espacio es más que un lugar o un entorno donde suceden las acciones, pues tiene siempre un significado, un motivo, una relación con aspectos de la acción, de los personajes y de las circunstancias dramáticas.¹²¹

¹¹⁹ *Lectura ideológica de Calderón*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p. 28.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Observa Aurelio González a propósito de *El anzuelo de Fenisa* de Lope, que hay una relación significativa del espacio con la condición de los personajes: “el puerto y la aduana son el lugar natural de Camilo, Albano, Lucindo y Tristán en cuanto los define por su actividad como mercaderes; [...] éste no es el espacio natural de Fenisa en cuanto dama, por lo tanto puede quedar implícita una caracterización de cortesana” (“La construcción

Larthomas considera que es un elemento determinante en la configuración del drama: “cuando el dramaturgo escribe su obra, imagina primero, con mayor o menor precisión, el entorno donde se desenvolverán sus personajes, una plaza pública, o un salón burgués, o un bosque, y luego escribe su pieza en consecuencia”.¹²² El espacio *teatral*, más complejo, engloba el área de la representación y la que ocupa el espectador. En éste se describe la relación entre el público y la puesta en escena, y depende de la forma del teatro y de la disposición del espectador en relación con el espacio escénico. Esta relación tiene consecuencias sobre la experiencia de cercanía e intimidad, o bien de lejanía que puede tener el espectador con respecto a la representación, pues determina la forma como los actores pueden interpretar a sus personajes, decir sus parlamentos y crear alguna interrelación con los observadores:

A playhouse which permits at one moment the declamation of an actor and at the next a whisper delivered in subtle tones but still heard, not only encourages adventurous patterns within a scene or even within a speech, which can make a slight variation of tone or hesitation of voice a moment of exiting drama [...] The pressure which intimacy puts upon an audience is a special factor in itself. The spectator is compelled to pay closer attention to what is said and done on the stage. In intimate conditions, he gives a wider range of attention to the actors, calling upon otherwise untapped sources of sympathy and response. In return, the actor must satisfy the range of effects such an audience asks. He will be required to use his voice in every shade, and his body with great flexibility.¹²³

El espacio teatral es determinante para el manejo de los elementos con que se construye el espacio dramático, es decir, para la introducción de decorados o el uso de otros recursos, según lo que permitan la forma y las condiciones del escenario en relación con la posición del espectador.

Al momento de componer su obra, el dramaturgo conoce y tiene presentes los aspectos relacionados con el tipo de espacio escénico y sus características, así como la forma de manejarlo

del espacio teatral en *El anzuelo de Fenisa*”, en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena III. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, p. 177).

¹²² “Lorsque l’auteur dramatique écrit sa pièce, il imagine d’abord avec plus ou moins de précision le cadre où évoluent ses personnages, une place publique, ou un salon bourgeois, ou une forêt, puis il écrit sa pièce en conséquence” (*Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 115).

¹²³ John Louis Styan, *Shakespeare’s stagecraft*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 15.

según las convenciones de su época (a veces, incluso, tiene en mente escenarios específicos). El manejo del espacio implica también conocer los valores culturales y simbólicos que se confieren a los niveles y áreas del escenario, así como el sentido de los lugares representados. En este sentido puede considerarse que el espacio es un elemento estructurante de la obra de teatro y fundamental en la composición del drama.¹²⁴

El manejo para crear el espacio dramático puede entenderse al considerar, como observa Corvin,¹²⁵ dos modalidades que éste adopta en su funcionamiento teatral. Por un lado hay una dimensión “real” que se refiere a lo que se crea en el área visible del escenario. Ésta depende de elementos visuales, particularmente de los gestos y movimientos del actor en las tres dimensiones de altura, anchura y profundidad, y también depende de los elementos del decorado, vestuario y utilería. Corvin considera además una dimensión “virtual”, que se refiere a los espacios ausentes, esto es, a los que no tienen una manifestación física concreta sobre el escenario, sino que se evocan en la imaginación del espectador, principalmente mediante las palabras y los gestos. Estos espacios evocados pueden funcionar en el área contigua al escenario entre los bastidores, o existir sólo en la narración y descripciones que haga algún personaje (el espacio diegético, en oposición al mimético). De esta manera también se puede configurar un espacio dramático sobre el escenario sin necesidad de elementos de decorado, en tanto que con la palabra y la gestualidad es posible evocar en la imaginación del espectador las condiciones y la forma del espacio dramático, y es por esto que puede hablarse de un decorado verbal.

¹²⁴ Véase Aurelio González, “Los espacios del Barroco en Calderón”, en Aurelio González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México, 2002, p. 66.

¹²⁵ Véase Michel Corvin, “Contribuciones al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, en María de Carmen Bobes (comp.), *op. cit.*, pp. 203-204.

2.1 El decorado

Cuando se habla del decorado teatral a menudo se le confunde con el adorno o decoración, debido a las acepciones que relacionan el término con el embellecimiento y lo pictórico de la escena. Por esta razón, a veces se ha sentido la necesidad de hablar de *escenografía*, *dispositivo escénico*, *objeto escénico*, *espacio actoral*.¹²⁶ Sin embargo, el término *decorado* tiene un sentido más amplio que se refiere a medios teatrales de naturalezas diversas, lo que permite considerar varios recursos, pero también obliga a revisar estos diferentes medios.

El decorado se refiere en primer lugar a la escenografía, el “conjunto de elementos pictóricos o plásticos que permiten en el teatro construir de forma realista, ideal o simbólica el lugar en que se desarrolla una acción”.¹²⁷ Originalmente la escenografía era una técnica: para los griegos era el arte de adornar el teatro; después el término se usó para denominar al producto pintado. En el Renacimiento se refería a la técnica de pintar telones de fondo en perspectiva; en el sentido moderno, es el arte de adornar y organizar el escenario y el espacio teatral. En nuestros días a menudo se habla de escenografía para referirse además a objetos tridimensionales (“arquitectónicos”), como el mobiliario y otras construcciones, que tienen un sentido significativo para figurar el espacio y la concepción de la puesta en escena.¹²⁸ La escenografía incluye elementos que componen el espacio ficticio de manera mimética, mediante dibujos, muebles o construcciones en escena, pero el decorado no se limita a esto.

Jacques Larthomas da un sentido demasiado amplio al término, pues incluye todos los medios de la puesta en escena (excepto los que dependen del trabajo y el cuerpo del actor), en la medida en la que produzcan “efectos significativos” para dar un valor a los parlamentos, a la

¹²⁶ Véase Patric Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (en adelante, *Diccionario del teatro*), Barcelona, Paidós, 1996, s.v. DECORADO.

¹²⁷ En su introducción a *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido recoge esta acepción como la más común (*op. cit.*, p. 9).

¹²⁸ *Diccionario del teatro*, s.v. ESCENOGRAFÍA.

gestualidad, a la situación dramática.¹²⁹ Esta acepción considera decorado casi todo lo que en este estudio se ha denominado signo teatral o texto espectacular, por lo que no es del todo útil, pero aporta elementos para llegar a una definición más precisa. Larthomas divide el decorado en dos grupos, por un lado están los visuales –la escenografía, la indumentaria, los artefactos de actor (utilería) y la iluminación– y por el otro los sonoros (la música escénica y los efectos de sonido); todos producen algún efecto, como sugerir una ambientación, evocar coordenadas espacio-temporales, aclarar o enfatizar algo. La iluminación y lo que Larthomas llama decorado sonoro pueden crear una atmósfera en el espacio representado; con la iluminación se compone la ilusión del tiempo dramático, de su transcurso, de un momento particular o de las condiciones climáticas; los sonidos pueden evocar un lugar y una época (la música de bandoneón sugeriría que la escena se desarrolla en Argentina o en un salón de bailes; el sonido de tambores evoca la idea de que la acción se lleva a cabo en un campamento militar o en un campo de batalla). Los efectos sonoros, por su parte, también sugieren las circunstancias del espacio o incluso evoca una apariencia en la imaginación del espectador, y sirven así como una especie de “tapiz sonoro”: mediante la producción de sonidos que recrean el viento o la caída de agua, puede simularse una tormenta en escena, igual los decorados verbales pueden sugerirla. Estos recursos, frecuentes en el Siglo de Oro, permiten “ampliar los límites del escenario para integrar en ellos objetos, paisajes y acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas”.¹³⁰

Para Tadeusz Kowzan, el decorado también es más que la escenografía, pues considera que la vestimenta (indumentaria) y la utilería (accesorios del actor) pueden ser parte de éste, pero en condiciones particulares. Cuando este teórico define el mecanismo lo hace a partir de su función de componer el espacio ficticio (lugares geográficos como las montañas y el mar, o

¹²⁹ Larthomas, *op. cit.*, pp. 115-119.

¹³⁰ Véase Ignacio Arellano, “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, en *Convención y recepción*, *op. cit.*, p. 229.

sociales como la calle y un salón); señala que el decorado también permite establecer contextos temporales de la escena (época histórica, momento del año o del día).¹³¹ Es claro que la indumentaria y los accesorios del actor pueden usarse con estos fines, e incluso remplazar la escenografía, pues basta con que el actor aparezca usando un abrigo, por ejemplo, para establecer que la escena se lleva a cabo en un exterior con un clima frío; o bien que se presente con una vela encendida en la mano para sugerir que la escena se desarrolla en un área interior y de noche. Sin embargo, Kowzan sí considera que decorados, vestimenta y utilería son sistemas de signos diferenciados y autónomos, si bien reconoce que los tres están íntimamente vinculados y la distinción entre ellos puede ser poco clara. Como explica, un mismo artefacto podría usarse alternativamente como uno u otro: una espada, por ejemplo, es parte esencial de la indumentaria del personaje del caballero, pero si se desenvaina y se manipula, puede considerarse un accesorio del actor, porque además adquiere una significación y una funcionalidad como objeto independiente; si está colgada en un muro, la espada sería parte del decorado.¹³² No obstante la frontera borrosa entre los tres tipos de mecanismos escénicos, el ejemplo muestra un rasgo que permite diferenciarlos de forma más o menos clara, y es la relación que cada uno tiene con el actor.¹³³ La indumentaria se relaciona con el cuerpo de éste o con su apariencia externa; el decorado se relaciona con las características del lugar escénico y es externo al actor; el accesorio del actor está en un punto intermedio,¹³⁴ pero podría decirse que un aspecto distintivo de este último es que el actor lo maneja o manipula.

El término decorado, como se ve, considera elementos cuya función varía según las circunstancias, lo que implica la posibilidad de incluir artefactos y otros elementos de una

¹³¹ Kowzan, *op. cit.*, p. 181.

¹³² *Ibid.*, pp. 178-181. Pfister hace una observación similar (*op. cit.*, p. 272).

¹³³ Uno de los criterios que usa Kowzan cuando elabora su clasificación de los distintos sistemas de signos teatrales (*ibid.*, p. 187).

¹³⁴ *Idem.*

práctica teatral determinada que otra no podría concebir como decorado. Por eso, esta denominación es útil para hablar de los elementos de la escenificación aurisecular, que no siempre podrían entrar dentro de esta clasificación.

En este estudio me ocupo de los decorados visuales, que incluyen diferentes accesorios y artefactos. No tomo en cuenta la iluminación porque en el montaje aurisecular se usa poco y con funciones diferentes, algunas de las cuales ya revisó Ruano de la Haza.¹³⁵ Así pues, aquí analizó las funciones dramáticas de los objetos pictóricos (lienzos, bastidores, cartones recortados), accesorios de la escena (muebles, ramas, rocas de cartón, cruces, escaleras) y artefactos contruidos (tramoyas o maquinarias teatrales, rampas y plataformas) que de alguna manera afectan la apariencia o forma del espacio escénico, y cuya función principal tiene que ver con el manejo del espacio, es decir: construir o sugerir el lugar donde se desarrolla la acción y establecer una relación entre diferentes planos espaciales dramáticos o escénicos. Incluyo las maquinarias teatrales que, como se verá, tienen una funcionalidad relacionada con el manejo espacial, además de producir efectos llamativos con un uso significativo. Incluyo también cualquier otro accesorio (elementos de utilería o vestuario) que en su funcionamiento relevante no dependa directamente del cuerpo del actor y no sea manipulado por éste.

Es necesario tener presente que en cada época se han utilizado elementos que funcionan como decorado según las convenciones de escenificación características de sus códigos teatrales. Esto es importante porque los accesorios que se usan en un período pueden no tener relevancia dramática en otro, lo que dificulta clasificarlos y estudiar su funcionalidad, pues para ello hace falta tomar en cuenta las características de la práctica teatral de cada época, así como la forma en la que fueron usados. Por esto, conviene repasar algunos de los elementos que pueden ser

¹³⁵ Allen y Ruano de la Haza, *op. cit.*, pp. 486-491.

considerados decorado según los códigos y dentro de la teatralidad del Siglo de Oro, para lo cual hay que considerarlos en relación con los espacios de representación en los que se utilizaron.

2.2 Espacios escénicos y decorados en el Siglo de Oro

En el Siglo de Oro, la convención de escenificación principal y el manejo del espacio se basaban en el poder evocador de la palabra y en el uso mínimo de elementos del montaje. Además de la inclusión esporádica de artefactos escénicos en los espacios comerciales y de algunos aparatos de gran espectacularidad en representaciones de palacio o de autos sacramentales, la mayor parte del tiempo los decorados estaban ausentes de la puesta en escena. Esto dificulta hablar del decorado aurisecular, sobre todo en lo que se refiere a los corrales de comedias, donde los actores se desenvolvían principalmente sobre un espacio vacío; pero aun así, es posible analizar su uso, pues incluso en los montajes más austeros, había algún elemento de decorado.

A partir de su análisis de la escenificación en los espacios comerciales del siglo de Oro, Ruano de la Haza elabora una tipología que permite considerar elementos cuya funcionalidad escénica y dramática no se tomaría en cuenta normalmente.¹³⁶ Este estudioso divide los decorados en “*básicos*”, “*espectaculares*”, y específicos “*de escena interior y de escena exterior*”. Los primeros se refieren a las partes del tablado vacío, a las puertas laterales y los corredores del edificio del vestuario que en cierto momento adquirirían un uso significativo. Las escenas interior y exterior se construían mediante la presentación de algún accesorio que un personaje llevaba al tablado, o bien que se hacía aparecer al abrir una cortina tras la cual estaba oculto en la parte posterior del tablado (lienzos pintados, muebles, ramas, etc.). Estos decorados no funcionaban de forma ilusionista, sino sinecdóticamente, es decir, no se pretendía reproducir la apariencia del lugar de la acción, sino que se aprovechaba la presencia de un accesorio para

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 356-491.

sugerir el tipo de ámbito dramático (una silla podía indicar un espacio interior, tal vez el salón del trono; la presencia de una planta señalaba un espacio exterior, como un jardín o un bosque).

Ruano de la Haza usa la denominación de decorados espectaculares para referirse a las *tramoyas* y *apariencias*, es decir a las maquinarias y recursos para producir efectos especiales llamativos y de gran espectacularidad. Según describe, estos mecanismos se usaban para presentar elementos que debían aparecer ante el público de manera efectista e impactante, o para escenificar aspectos relacionados con lo sobrenatural. Con las tramoyas, como se denominaba genéricamente a las maquinarias, se escenificaba el vuelo de personajes, la elevación de almas, el descenso de ángeles desde el cielo, la salida de demonios y llamas del infierno, la transformación, aparición o desaparición de personajes. Las apariencias, por su parte, implicaban el descubrimiento de algún artefacto, pintura, personaje o *tableau vivant* que se mostraba al espectador de forma sorpresiva al abrirse de pronto una cortina.¹³⁷

En el Siglo de Oro había tres ámbitos escénicos principales relacionados con diferentes modalidades teatrales: el corral de comedias, para el teatro comercial; los salones o jardines de los palacios, para el teatro de corte y los carros en las plazas públicas para las celebraciones de *Corpus Christi*. También había representaciones en los llamados coliseos, que eran teatros “a la italiana” techados y con todos los recursos técnicos para realizar escenificaciones con efectos teatrales complejos, así como en espacios que se acondicionaban dentro de los colegios, iglesias y conventos.¹³⁸

¹³⁷ *Ibid.*, p. 449.

¹³⁸ Véase el artículo de Agustín de la Granja, “El templo disfrazado. Espacios escénicos, textos, actores y público a la luz de varias crónicas inéditas”, en José María Díez Borque (ed.), *Espacios teatrales del Barroco español*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 121-147; y en el mismo libro, el de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Teatro y espacio sacro en el Barroco”, pp. 102-120.

El corral de comedias

Este es el espacio más importante para el que se escribió la mayoría de las comedias. Se basaba en un patio abierto con un escenario o tablado al fondo, elevado uno o dos metros. El tablado no tenía embocadura ni telón de boca y quedaba rodeado de espectadores por tres de sus lados (algunos sentados en bancos laterales, otros de pie en el patio y en las “cazuelas” o palcos, y un último grupo en los “aposentos” privados). Estas condiciones permitían cierta proximidad entre el público y los actores, pero se limitaba el uso del decorado y la forma de presentarlo. En este teatro no podía introducirse accesorios que alteraran por completo la apariencia del espacio escénico para componer visualmente la ilusión del cambio de espacio. Al fondo estaba el edificio del vestuario o fachada interior del teatro. En el nivel del tablado, tenía una puerta a cada lado por donde entraban y salían los actores. Entre las puertas había un espacio cubierto por cortinas, y al correrse éstas, dejaban ver algún elemento de decorado con el que se construía un lugar dramático (los aposentos del personaje, una tienda de campaña, la entrada a una cueva).¹³⁹ El espacio central también podía funcionar de manera efectista y abrirse para dejar ver una *apariencia o descubrimiento* en el que se mostraba un personaje sobrenatural o un espacio lejano. Esta área se denominaba “vestuario”, porque la parte posterior servía como el vestuario de mujeres. Sobre éste, había uno o dos niveles de “corredores” (balcones) donde también podía representar un actor y colocarse decorados cubiertos por cortinas.

En cada nivel podría haber hasta tres espacios con cortinas para cubrir decorados, de modo que se contaba con un total de nueve “nichos” (dependiendo de las características de cada teatro). Los espacios creados podían estar acotados al área descubierta tras la cortina (es decir, “al paño”) o bien extenderse a toda el área del tablado.

¹³⁹ Véase John Varey, *op. cit.*, p. 227.

En el primer corredor podía escenificarse una ventana, un balcón o la parte superior de una muralla o de un monte, con solo abrir las cortinas o presentar ramas, rocas de cartón, etc. En el segundo corredor (el balcón más alto) podía representarse una torre, lo alto de una sierra o el cielo de donde bajaban y subían personajes sobrenaturales mediante el uso de maquinarias.¹⁴⁰ En algunos teatros, como el Corral del Príncipe, en la parte más alta, sobre el tablado y paralelo a éste, había un desván donde se colocaban los mecanismos que hacían funcionar las maquinarias. Bajo el tablado había un nivel que permitía realizar otros efectos, como la salida o entrada de personajes (demonios) por una trampilla en el piso, o escotillón.¹⁴¹ Había otros artefactos, como rampas y plataformas, que se añadían temporalmente al escenario para construir espacios convencionales, como el monte, que consistía de una plataforma que unía el primer corredor con el nivel del tablado, y que tal vez podría estar aderezada con rocas hechas de cartón pintado.¹⁴²

No todos los corrales de comedias eran iguales, pues no todos habían sido ideados para ser espacios teatrales ni tenían la capacidad o los recursos para usar tramoyas, pero los elementos mínimos del espacio escénico eran básicamente los mismos.¹⁴³

Espacio escénico de las plazas públicas

Los autos sacramentales se representaban en tablados temporales que se montaban en plazas públicas y calles, y detrás del tablado había carros adornados que hacían las veces de vestuario. El carro básico era una plataforma de madera sobre ruedas en cuyo centro había un

¹⁴⁰ Véase Allen y Ruano de la Haza, *op.cit.*, pp. 467-484.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 461-467.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 419-425.

¹⁴³ Hay estudios que describen diferentes teatros del Siglo de Oro, con información sobre su localización, forma de fachadas exteriores de los edificios, aspectos y forma del espacio destinado a los espectadores, materiales de construcción, dimensiones, etc. Entre éstos están los de John Allen, en la primera parte del libro que publica con Ruano de la Haza (*op. cit.* pp. 19-243), el libro ya citado de Othón Arróniz, y las *Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* que editan Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (*El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006).

mástil que era el punto de apoyo de dos pisos que se construían con bastidores y madera. Los bastidores que cubrían el exterior del primer cuerpo podían estar pintados con figuras de los cuatro elementos, paisajes, el firmamento, palacios, el mar. En el nivel más alto había decorados más o menos realistas (un salón de trono, un palacio, una cabaña), o tramoyas articuladas. Los actores salían al tablado o al piso de uno de los carros, y bajaban al escenario por escaleras, rampas y mangas, o “rastillos” (especie de pescante inclinado). Los carros podían representar naves con su mástil y velas, o parecer globos que se abrían en dos semiesferas. Los bastidores en el segundo nivel podían ser fijos, o subir del primer cuerpo deslizándose por pequeñas “canales”.

Los carros podían tener tramoyas que subían y bajaban por el mástil central. Algunas de ellas servían para subir figuras de pasta o de cartón pintado, o a un actor, a lo más alto del mástil. La maquinaria para mover todas estas tramoyas (tornos, cabrestantes y maromas) estaba oculta en la parte trasera del cuerpo del carro, mientras que las cuerdas y poleas eran visibles para el público, pero podían camuflarse y formar parte del decorado. El mástil central estaba a menudo decorado como árbol, columna, palmera, etc.¹⁴⁴

Escenario cortesano

En algunos salones, patios y jardines de los palacios se construía escenarios efímeros en los que se usaba aparatos de efectos de gran espectacularidad para entretenimientos cortesanos. No hay descripciones precisas de cómo eran estos espacios, pero se sabe por algunas relaciones de fiestas, como la de Hurtado de Mendoza,¹⁴⁵ que tenían la posibilidad de usar maquinarias y accesorios complejos y llamativos, como montes artificiales que se abrían por la mitad para

¹⁴⁴ Véase José María Ruano de la Haza, “La escena”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Sevilla-Varsovia, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, pp. 250-271.

¹⁴⁵ Otras relaciones de fiestas pueden encontrarse en el libro que edita Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral, 1535-1622. Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.

revelar otra construcción en su interior. Hubo representaciones para las que se construyó una isla artificial, y otras en las que se integraba el paisaje como parte del decorado.¹⁴⁶

El Coliseo era un teatro a la italiana que tenía un tablado con embocadura. Estaba techado y equipado con los últimos adelantos técnicos para producir efectos de iluminación y otros muy complejos para maravillar al público. El del Palacio del Buen Retiro (que funcionó desde 1640), por ejemplo, utilizaba series de bastidores pintados colocados unos tras otros hacia el fondo, para crear la ilusión de una perspectiva; una ventana al fondo daba una vista de los jardines como parte de la perspectiva. También tenía aparatos para rotar los bastidores (los *periaktoi*) y mostrar diferentes paisajes pintados en cada una de sus tres caras, de manera que era posible cambiar la apariencia del escenario (y el espacio dramático) a la vista del público. El Coliseo podía tener todo tipo de máquinas teatrales para hacer volar o desaparecer personajes. Al ser un espacio cerrado, captaba completamente la atención del espectador y la sala podía oscurecerse completamente.¹⁴⁷

Muchas comedias hagiográficas parecen haber sido escritas para escenarios con recursos técnicos de gran espectáculo y efectos especiales llamativos. Un ejemplo es la ya mencionada comedia de *San Francisco Javier* del padre Calleja, de la cual puede decirse con certeza que fue concebida para una representación muy lujosa. Entre los efectos que piden sus didascalias explícitas, hay una “*imitación del mar* [que llega hasta los pies del protagonista], y *en él saldrá*

¹⁴⁶ Teresa Ferrer Valls intenta reconstruir algunos de estos espacios en “Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris, Ejemplar dedicat a: Homenatge a Amelia García-Valdecasas*, 1-1, 1995, pp. 355-372. Véase también la descripción que hace Aurora Egido de la escenificación de *El mayor encanto, Amor* de Calderón en *La fábrica de un auto sacramental* (*op. cit.*, pp. 31-44).

¹⁴⁷ Véase María Asunción Flores Asencio, “El coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano”, *Anales de Historia del Arte*, 1998 (8), pp. 171-195, y la introducción de Aurora Egido a la comedia de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra* (art. cit., pp. 95-104).

un pez a la orilla, con un Santo Cristo en la boca, de donde le tomará el santo” (I, v. 1075); otra indica:

En cuatro nubes, que incluyan cada una su trono, bajarán en vuelo arrebatado [esto es, a toda prisa] los cuatro Genios, vestidos del traje que corresponde a [la nación e idioma de] cada uno [indios, chinos, japoneses y portugueses], quedándose en ala sobre la cabeza del Santo. Traerán instrumentos músicos” (I, v. 1093).

En esta comedia hay incluso juegos de pirotecnia y otros efectos que sin duda requerirían de recursos muy particulares para su escenificación. Sin embargo, hay que recordar que el teatro hagiográfico fue en su muy promovido en los espacios comerciales, y sin duda los dramaturgos consideraron las condiciones de escenificación de los corrales para nuevas composiciones, pero seguramente también contemplaron las posibilidades de adaptar una obra de gran aparato a estos espacio con recursos diferentes, basados en que la convención de escenificación principal era la misma.

2.3 Decorado y espacio dramático en la comedia hagiográfica aurisecular

2.3.1 Manejo del espacio: convenciones principales y uso decorado

La gestualidad, los movimientos, la indumentaria y la utilería eran básicos para el manejo del espacio en el teatro aurisecular, pero el recurso principal era el poder evocador de la palabra. Es claro que el uso de estos elementos permite gran versatilidad y flexibilidad, pues posibilitan la composición y el cambio del lugar dramático de manera rápida y sin la necesidad de alterar la apariencia del espacio escénico. Basta en principio con que un personajes se presente con indumentaria o accesorios apropiados para un entorno determinado para así puede establecerse el lugar (y el tiempo) de la acción; aunque persistirá cierta vaguedad que se elimina con el texto dramático, pues cuando un personaje viene “de camino”, es sólo hasta que se menciona su ubicación exacta que se sabe claramente si la escena transcurre en el campo, en una calle de

De esta manera logra representarse en unos instantes, mediante pocos pasos por el espacio escénico, el traslado de los personajes a lo largo de un camino que en el nivel dramático se supone muy largo. A continuación entran a escena el capitán don Álvaro y su sargento, quienes entregan a los soldados las boletas para que los hospeden en alguna casa de Zalamea. Con la salida de los soldados por una de las puertas laterales y el traslado del capitán y su acompañante por el tablado, la acción, que ahora se enfoca en estos nuevos personajes, pasa a una calle dentro del poblado, cerca de casa del protagonista. El nuevo sitio se define con el parlamento del sargento, cuando explica que vio a “un hombre, / que de un flaco rocinante / a la vuelta de esa esquina / se apeó” (I, 161-224).¹⁴⁹

Con estos recursos, apoyados principalmente en el texto dramático, se logra representar el traslado de los personajes por tres lugares dramáticos diferentes sin interrumpir la continuidad de la acción y del movimiento, lo que provoca una sensación de dinamismo. Esta forma de manejar el espacio –que Rubiera llama “espacio itinerante”–¹⁵⁰ permite considerar aspectos que derivan del valor y significado de los ámbitos dramáticos y de la relación de los personajes con éstos.

El primer espacio que se presenta es el ámbito despoblado del camino, donde los personajes pueden comportarse de forma relajada y hasta descuidada, puesto que no se encuentran en un entorno social donde deban guardar formas apropiadas, como una ciudad o una casa. Los personajes se quejan de tener que marchar sin poder descansar bajo un techo, dada su condición de soldados, lo que da a entender la importancia que tiene para ellos el hecho de llegar a un poblado donde se les ofrece alojamiento. La llegada a la villa significa que la marcha termina y la entrada a Zalamea implica que los personajes deben observar cierto decoro. El hecho de que el cambio de entorno se haga de esta forma subraya la necesidad del nuevo

¹⁴⁹ Con las cursivas indico que el nuevo espacio donde se encuentran los personajes es el interior de la villa.

¹⁵⁰ *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 109.

comportamiento que deben observar los soldados, lo que es relevante debido a que más adelante, no se comportan con el decoro necesario.

El paso posterior del capitán y el sargento por las calles de Zalamea hasta un punto cercano a la casa de Pedro Crespo, donde se alojará don Álvaro, permite un acercamiento paulatino al espacio principal en el que se llevarán a cabo acciones importantes. De este modo, se enmarca la casa de Pedro Crespo en relación con los otros dos espacios, con lo que podría señalarse su importancia como espacio. Además, al presentarse las transiciones espaciales de esta forma, se establece una relación entre los lugares por los que transitan los personajes mediante la cual se resalta, por el contraste el valor de cada uno: el camino como lugar salvaje, de tránsito y marcha, y la casa del protagonista, como lugar de destino, reposo y decoro.

Cervantes también recurre a esta forma de manejar la transición especial en *El rufián dichoso*, pero apoya el cambio en el uso del primer corredor y una puerta del vestuario, que representan elementos del espacio dramático y sirven como referencias visuales. El primer lugar que se representa es una calle de Sevilla, frente a la casa donde el protagonista y sus acompañantes músicos dan serenata a una mujer. En el primer corredor se representa el balcón hacia donde los personajes dirigen sus cantos y miradas. Posteriormente, los personajes se alejan del vestuario y caminan alrededor del tablado para indicar que van a otra zona de la ciudad. En el camino se encuentran con un hombre con el que conversan brevemente, y después siguen su avance hasta volver al mismo punto donde estaban antes, junto al vestuario. Esta vez los personajes interactúan con una de las puertas que representa la entrada a casa del pastelero. El uso de este recurso sirve en este caso para poder seguir al protagonista por diversos lugares dramáticos en sus correrías nocturnas; en lo relativo al espectáculo teatral, esto ayuda a conservar la continuidad así como el tono festivo y alegre de la acción. Pero esta transición espacial también tiene relevancia significativa en cuanto que se sigue el paso del protagonista de un

espacio en el que –como se revisa más adelante– parece recibir advertencias sobre el mal camino que lleva, a uno que podría simbolizar el camino hacia su perdición.

La fachada del vestuario

Las partes básicas del espacio escénico permiten poner en funcionamiento otros recursos espectaculares para manejar el espacio dramático. Principalmente está el de las entradas y salidas del tablado, movimiento que depende de las puertas laterales por donde pasan los actores y de la fachada del vestuario tras la que se ocultan. Estas entradas y salidas marcan la transición espacial y temporal sin la necesidad de explicaciones o descripciones porque se trata de algo perceptible; el movimiento funciona como recurso espectacular y, si bien no se altera la forma o apariencia del espacio escénico, la salida y entrada de personajes sí implica un cambio de las condiciones.¹⁵¹ Además, ya sea que se usen sólo como pasajes de tránsito o bien cuando representan puertas, ventanas o torres, las diferentes partes de la fachada del vestuario evocan en la puesta en escena la existencia de un espacio más allá del área visible, en la zona contigua del vestuario.¹⁵²

La primera parte de la jornada inicial en *El rufián dichoso* está marcada por la presencia constante del protagonista Lugo en escena, y su tránsito por un tipo de espacio (I, 1-494). Este personaje recorre las calles de Sevilla, donde se cruza con diferentes personajes (el alguacil y sus corchetes, amigos suyos, una dama y su esposo). El espacio dramático durante esta secuencia es

¹⁵¹ Véase Christophe Couderc, “‘Quedar vacío el tablado’: sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La gitana de Getafe*)”, en Isabel Ibáñez (Coord.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le Théâtre du Siècle d’Or*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005, pp. 89-110.

¹⁵² El área representada sobre el tablado está abierta a la “comunicabilidad con otros espacios que se corresponden a la extraescena y que lo continúan como una totalidad a su fragmento” (José Lara Garrido, “Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)”, en Aurora Egido, ed., *La escenografía del teatro barroco, op. cit.*, p. 96). Estos espacios pueden ser la continuación del mismo lugar representado sobre el tablado (el campo, por ejemplo), o áreas opuestas con los que limita (calle-casa, dos habitaciones contiguas, etc.), y esa comunicabilidad está siempre latente y sugerida por lo que se ve en escena. En *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, el balcón comunica con la habitación de la protagonista, y la puerta del vestuario en *El rufián dichoso* a mitad de la jornada primera conduce al interior de la casa del pastelero.

impreciso, pero se sabe que es un exterior urbano, un área en la que pueden cruzarse diversos personajes. También queda sin precisarse la mayor parte del tiempo si la acción sucede en diversos lugares de ese exterior urbano, o si se trata de un mismo lugar por el que los demás personajes pasan; sin embargo, en cuanto el protagonista deja el tablado y la escena queda vacía por un momento, basta la salida de nuevos personajes –el Licenciado Tello y el alguacil– para indicar que la acción se traslada a otro lugar, también impreciso (tal vez el interior de la casa de don Tello, o un patio: I, 494). Al retirarse éstos, otra entrada de Lugo con dos músicos indica un nuevo cambio de espacio (y tiempo), esta vez a una calle frente a casa de la mujer que corteja el protagonista. El nuevo lugar se define con el texto dramático (“Toquen que ésta es la casa”: I, 555) y quizás un gesto del actor para señalar la fachada del vestuario. Los nuevos espacios dramáticos se precisan mediante el parlamento, pero el aspecto espectacular de dejar vacío el tablado prepara las condiciones para indicar el cambio de un tipo de ámbito a otro diferente (exterior a interior, espacio cortesano a monte, etc.).

Las puertas en el espacio escénico podían ser reales, fijas en algunos teatros, o bien hechas con bastidores practicables que se colocaban sobre las entradas laterales del tablado; en muchas ocasiones se usaban las cortinas que cubrían estos espacios, a las que los dramaturgos llamaban convencionalmente puertas, para representar los espacios de tránsito.¹⁵³ Cuando se hacía de esta forma, se tenía la ventaja de contar con cuatro aberturas que servían como entradas diferentes al escenario (dos a los extremos izquierdo y derecho del vestuario, y una a cada lado de la cortina central); esto permitía sugerir múltiples áreas diferentes del espacio dramático evocadas en el vestuario, con las que comunicaba el espacio representado en el tablado.¹⁵⁴ Esta manera de

¹⁵³ Véase Allen y Ruano de la Haza, *Op. cit.*, pp. 365-368.

¹⁵⁴ En el caso de *El rufián dichoso* es claro que se pretende el uso de al menos una puerta real, pues en algún momento los personajes la golpean, abren o dejan entreabierta (“[Lugo] da de coces a la puerta”: I, 670), las cortinas serían útiles para otro tipo de escenas.

usar las cortinas y la convención de dejar vacío el tablado para preparar la transición espacial, son muy útiles para componer secuencias de acción física acelerada y crear la impresión de movimientos rápidos, o para presentar acciones sucesivas que ocurren en diferentes áreas de un mismo entorno dramático. Puede encontrarse escenas de este tipo en las persecuciones en comedias de santos bandoleros, como el final de *El condenado por desconfiado* de Tirso, o en las que se escenifica una batalla.

En la primera jornada de *El príncipe constante*¹⁵⁵ hay una secuencia de batalla que se desarrolla en la playa de Fez. Los portugueses salen a escena tras su desembarco y comienza el combate contra los moros que vienen a su encuentro. El enfrentamiento se escenifica mediante una serie de entradas y salidas de grupos de personajes que pasan por el tablado luchando, entrando por una puerta y saliendo por otra. De esta forma se representan los encuentros entre diferentes grupos de combatientes que se enfrentan en puntos distintos del campo de batalla. El recurso permite manejar los cambios de espacio acelerados, en una manera que puede escenificarse con un grado de verosimilitud y comprensión la confusión de la batalla, la separación de los personajes, el rencuentro de don Fernando –el príncipe del título– con su hermano en un punto en que los arrinconan sus enemigos, y el momento en que los capturan en un punto diferente de la playa. Además, entran en funcionamiento otros mecanismos de composición espacial que provocan la sensación de que el espacio representado en el tablado se prolonga más allá del área visual.

La secuencia comienza con la salida a escena de los portugueses que anuncian su desembarco en las playas de Fez, hecho con el que se define el espacio representado en el tablado mediante el texto dramático: “yo he de ser el primero –dice don Enrique– / que he de pisar tu

¹⁵⁵ Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.

margen arenosa” (I, 459-460). Mientras los personajes hablan sobre su presencia en costas africanas, del área del vestuario proviene el sonido de las cajas (tambores de guerra) del ejército enemigo que se acerca al lugar donde está el protagonista con sus compañeros. Con este recurso se evoca la continuidad del espacio dramático de la playa extraescena. Los personajes se retiran del tablado uno a uno para lanzarse al ataque, siguiendo a Fernando que es el primero en salir, pero casi de inmediato regresan al tablado esgrimiendo sus armas contra un grupo de moros que les salieron al paso y les impidieron acompañar al protagonista: “*Salen [al tablado]*¹⁵⁶ *don Enrique y don Juan retirando a los moros, y Cutiño acuchillalos por detrás* (I, 566).

Tras forzar la huida de los moros, los portugueses también se retiran del escenario, preparando así la configuración de un espacio nuevo. A continuación llegan al tablado Fernando y Muley, que entran por una puerta diferente de la que usaron los otros para salir, y de esta manera se indica de forma clara el cambio de ubicación a partir de relaciones espaciales perceptibles. El príncipe portugués captura a Muley, pero se compadece de su dolor de galán amante y lo deja libre. Fernando se “*vuelve hacia el vestuario*” y dice ver un “caballo que rendido / cayó en el suelo [...y] restituido vuelve”, y lo ofrece a su prisionero para que éste apure el regreso hacia la dama amada (I, 801-808). Con este gesto y parlamento se reitera la idea de la continuidad espacial en la extraescena.

El protagonista queda solo unos instantes y a continuación, por una puerta diferente, entran don Juan y don Enrique buscándolo preocupados, pues las tropas enemigas los han rodeado de modo que no tienen escape:

Tocan una trompeta

FERNANDO: Mas, ¿qué trompeta es ésta,
que alegre turba y la región molesta?

Tocan cajas a otro lado

¹⁵⁶ En la terminología de esta dramaturgia, *entrar* o *irse* indican que los personajes abandonan el escenario (entran al vestuario) y salir, sirve para lo contrario.

separados y hasta suponerse que están perdidos en medio de la batalla; así se provoca una sensación de incertidumbre sobre el posible desarrollo de los hechos y la suerte que puede tener cada uno, los peligros que pueden esperarles y de dónde y en qué momento pueden atacarlos. En la escena del encuentro entre Fernando y Muley, por ejemplo, sólo se sabe que la acción sucede en un punto diferente en el mismo campo de batalla y, aunque Fernando tiene la ventaja sobre su enemigo, el aislamiento en que quedan provoca una sensación de peligro latente. Pero al mismo tiempo, el aislamiento da la oportunidad de presentar al protagonista en una escena singular en la que se le muestra como un personaje arrojado (pues se lanza al combate aun sin compañeros que lo asistan), guerrero hábil (capaz de desarmar y aprisionar al general del ejército enemigo), caballero de honor, cortés y amante (pues deja libre a su enemigo conmovido por la situación amorosa de éste); permite también establecer la relación que habrá entre el protagonista y Muley en el resto de la obra, pues éste último ahora tiene una deuda con Fernando.

En esta secuencia de batalla, las partes del espacio escénico no funcionan como elementos del decorado básico, pues no representan nada en particular y su utilidad es más bien la de permitir el tránsito y ocultamiento de los actores para los cambios rápidos de lugar. Aunque sugieren alguna relación de continuidad espacial, es a partir de otros aspectos espectaculares y del texto dramático. Aun así, estas partes del espacio escénico ayudan a crear y sostener la ilusión de la transición espacial, y la de un espacio más extenso evocado fuera de la visión del público por efectos sonoros y por las narraciones y descripciones de los personajes.

Las diferentes puertas en sus respectivas ubicaciones –representadas por cortinas, puertas o con bastidores– sirven como referencias espaciales para mantener una lógica de desplazamientos, y componer los diferentes lugares dramáticos. El conjunto de recursos usados en esta secuencia, y la imprecisión en la que se mantiene el espacio dramático, permiten crear una sensación de desorden, ritmo acelerado en la batalla y tensión.

El decorado básico

Mediante un movimiento del personaje o una indicación con el texto dramático, las partes de la fachada del vestuario pueden representar áreas o lugares específicos, y servir como referencia visual para tener una relación de continuidad entre el espacio representado en una escena y el de la siguiente. Al adquirir funcionalidad dramática, estas partes del vestuario se convierten en elemento visual que establece el contexto de enunciación y el entorno donde se desarrolla una acción, de modo que además sirven para indicar o subrayar la relevancia de esa acción en relación con el ámbito donde se desarrolla.

El vestuario y el primer corredor se usan a menudo para representar la fachada de una casa o un muro, que los personajes suelen escalar para encontrarse con la amada. En la segunda *Santa Juana* de Tirso,¹⁵⁷ la fachada del vestuario representa el muro de un convento del que don Jorge pretende llevarse a María Pascuala. Su función se define a partir de información contextual previa y por lo que se infiere del parlamentos de los personajes: se sabe que la mujer está recluida en el convento y que ha accedido a escapar con don Jorge. Cuando el gracioso Lilo sale a escena, dice esperar a su amo en el lugar “acordado” para ayudarlo en su intento de llevarse a la mujer, por lo que se infiere que está junto al muro (III, 435). Luego se hace explícito cuando don Jorge se prepara a iniciar el ascenso hacia el primer corredor:

DON JORGE: [...] ¿qué me acobarda?
No está la pared muy alta
para las alas de amor.
(III, 455-457)

¹⁵⁷ Cito por la edición que hace Xavier Fernández a partir del manuscrito (*La Santa Juana, segunda parte*, Kassel, Reichenberger, 1988), pero también recurro a la edición príncipe cuyas acotaciones ofrecen lecciones diferentes y bastante ilustrativas sobre una posible puesta en escena, y que no están en el aparato crítico de la edición de Fernández (en *Quinta parte de comedias de Tirso de Molina, recogidas por Don Francisco Lucas de Ávila*, Madrid, A costa de Gabriel de León, en la Imprenta Real, 1636, en *Teatro Español del Siglo de Oro, op. cit.*).

relacionan con la condena del alma del personaje por el acto sacrílego que lleva a cabo, son comunes a otras piezas en las que un personaje escala el muro en busca del “cielo” o “sol” (que sería la amada) para satisfacer el deseo carnal y la pasión, de modo que el uso de la fachada del vestuario para representar este muro se apoya además en elementos discursivos convencionales.

Una vez que llega al primer corredor, Eusebio se mete entre las cortinas para dar a entender su paso al interior del convento; los personajes que quedan en el tablado se retiran, llevándose la escala, según les ordenó Eusebio que hicieran: “En subiendo yo, quitad / esa escala y esperad / hasta que os haga una seña” (II, 1413-1415). Este movimiento tiene una funcionalidad práctica pues, al retirarse, los personajes dejan el tablado vacío para permitir el cambio del lugar dramático. En cuanto se van Celio y Ricardo, Eusebio vuelve a la escena en el nivel del tablado, que ahora se representa alguno de los pasillos en el interior del convento, según indica una lógica de la continuidad espacial y de la acción, y se explicita con el parlamento: “Por todo el convento he andado / sin ser de nadie sentido”, dice el personaje (II, 1442). Eusebio afirma ver una luz y encontrar una celda, que abre mediante la acción de correr la cortina. Tras la cortina, se descubre a Julia vestida de monja (II, 1454).

Los decorados básicos entran en funcionamiento en conjunción con otros elementos dramáticos y espectaculares, pero sirven para configurar y definir lugares dramáticos; y una vez que se les adjudica una función, las partes del espacio escénico funcionan de manera similar a decorados de otro tipo, como los muebles, que por su sola presencia indican un lugar dramático, aspectos sociales o incluso anímicos de un personaje. Al ser parte de lo que define un espacio dramático, estos decorados ayudan a potenciar las situaciones y acciones a partir del valor y significado que tienen los lugares representados. En tanto que la fachada del vestuario representa el muro del convento –si bien es sólo por un momento, y a partir del parlamento y de una convención teatral–, la gravedad de la acción sacrílega que lleva a cabo Eusebio se subraya; en

cuanto la mención de Eusebio hace de la cortina una puerta en la celda de una monja, aumenta la tensión a medida que el protagonista se acerca a ésta, pues se sabe del peligro que implica para él y para Julia. Así, cuando se abre la cortina y se descubre tras ésta –en el “interior de la celda”– justo al personaje que buscaba Eusebio, la perdición de ambos parece confirmada e irreversible. Además, el hecho de que el descubrimiento y encuentro de los personajes se presente de esta forma, al correr la cortina, realza el efecto que impacta al espectador y hace énfasis en la gravedad de la situación, por la sorpresa.

Decorados específicos

En la segunda jornada de *Santa María de Pazzi*,¹⁵⁹ también se desarrolla la acción de un personaje masculino que llega al muro de un convento con la intención de saltarlo para llegar a la mujer objeto de su obsesión y forzarlo.¹⁶⁰ A diferencia de otras comedias, en ésta se compone el espacio dramático mediante un lienzo con la imagen pintada de una fachada de convento, que se muestra al espectador. En las comedias que se valen del decorado básico, como se ha visto, el área exterior del convento se compone sobre todo mediante el texto dramático y algunos elementos espectaculares, pero se apoya de manera importante en una explicación previa sobre la situación dramática y sobre el lugar al que irá el personaje. En estas comedias el espectador sabe cuál es el lugar al que va el personaje y lo que pretende, porque éste lo informa explícitamente. En *La devoción de la cruz*, Eusebio anuncia que “asaltará” el convento (II, 1068). En la comedia de Tirso, se expresa y reitera el espacio y la función de los decorados básicos, de manera que la

¹⁵⁹ Juan Bautista Diamante, *Santa María de Pazzi*, ed. de Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2007.

¹⁶⁰ El tópico del hombre que pretende entrar al espacio privado protector en busca de la mujer aparece en diversas comedias con variantes de la situación dramática: en *La devoción de la cruz*, Eusebio busca a su amada, que está recluida en el convento por imposición paterna; en la segunda parte de la *Santa Juana*, don Jorge entra al convento para encontrarse con María Pascuala, en acuerdo con ella. En *El esclavo del demonio* varía el entorno del religioso al doméstico y se trata de un caballero que pretenden subir al balcón de la dama para fugarse con ella (uso la edición de James Agustín Castañeda de la comedia de Mira de Amescua, Madrid, Cátedra, 1980).

realización del hecho llega como una confirmación de algo anunciado y lleva a su culmen una tensión dramática que se ha ido acumulando progresivamente. En la comedia de Diamante, en cambio, no hay información previa sobre cuál será la acción o el lugar donde se desarrollará, si bien al final de la jornada anterior se sabe que la protagonista se irá al convento, y los dos personajes que la desean intentan secuestrarla antes de que parta. Dado que el lienzo con la pintura define el espacio de forma directa a partir de una construcción espectacular, y no por una mención textual, su uso permite, por su presencia y por la forma en que se le hace aparecer, configurar la escena aprovechando los recursos en una forma que se puede mantener cierto suspenso y provocar mayor impacto.

La segunda jornada de *Santa María de Pazzi* comienza con la salida al tablado de Alejandro y Federico vestidos “de camino”, según se infiere por el parlamento en que Alejandro informa cómo vienen entrando a Florencia. Así se indica el espacio general, que se mantiene indeterminado y cambiante. Sin explicar o detallar nada, Alejandro habla con su acompañante sobre la urgencia por llegar a un lugar que no especifica, mientras ambos caminan por diferentes puntos del tablado para representar su desplazamiento por calles de la ciudad, hasta que se detienen de golpe en un sitio del que Alejandro sólo dice que es su destino. Entonces, aparece el decorado:

ALEJANDRO: Pues Federico, ya estamos
donde se ha de hacer la prueba
de nuestro esfuerzo.

Descúbrese una portada de un convento.

FEDERICO: Aquí sólo hay esta calle desierta,
y este monasterio.

(II, 1315-1319)

La presentación de lienzo, que aparecería al descorrerse la cortina en el espacio de los descubrimientos, define y fija el lugar específico que casi de inmediato se reitera y aclara con el

texto dramático. Por ser un elemento espectacular que tiene permanencia en escena y define de manera explícita el espacio, este decorado sirve como apoyo visual para que el espectador identifique y tenga presente dónde se desarrolla la larga sucesión de acciones que se prolonga por más de trescientos versos, sin necesidad de que los personajes deban mencionarlo constantemente. La forma como se hace aparecer la portada de convento provoca, además, un efecto que subraya la importancia del sitio.

En la escena previa, en la que los personajes atraviesan las calles de Florencia, Alejandro habla de una peligrosa empresa que debe realizar, y no quiere revelar los detalles hasta estar seguro de que su compañero lo ayudará incondicionalmente. Como retiene información sobre su destino e intenciones, el personaje provoca curiosidad e inquietud en Federico y los espectadores, y esto genera suspenso, y el descubrimiento del decorado viene como una revelación impactante. Ruano de la Haza ya observo cómo los descubrimientos sorprendidos de decorados buscan despertar la admiración del público y dejar impreso en su mente aquello que se muestra, por la forma impactante en que se presenta;¹⁶¹ al develarse el lienzo de esta forma se subraya la importancia del lugar, que en el contexto se le establece como uno donde ocurrirá algo importante por su gravedad. Sólo hasta que se ve el decorado, Alejandro explica que se trata del convento donde vive la protagonista, al que planea entrar para secuestrarla; el hecho de que informe sus planes frente a este decorado eleva la tensión dramática, en tanto que sugiere la inminencia de la acción por la cercanía espacial, pero sobre todo resalta la gravedad de lo que está a punto de hacer, pues el personaje da a conocer su plan, tan contrario a la moral del espectador, frente a la fachada de un lugar que representa un espacio de protección y resguardo del orden y valores, además de un espacio sagrado.

¹⁶¹ Allen y Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 449.

La introducción de decorados específicos y figurativos construye el espacio dramático de forma clara y directa, pues dan la información necesaria por su sola presencia. Y si bien estos decorados son en este sentido más efectivos, la forma como se introducen y las convenciones para su uso no limitan la versatilidad para el manejo espacial, ya que basta con volver a ocultarlo para indicar nuevamente el cambio del lugar.

Las formas de configurar el espacio dramático en la comedia aurisecular tienen diferentes implicaciones en los niveles espectacular y dramático, desde permitir agilidad y dinamismo de la acción hasta imprimir claridad en la definición de los lugares; desde establecer relaciones entre diversos aspectos de la obra, hasta presentar oposiciones y contrastes. En última instancia, los lugares que se configuran son más que telones de fondo, pues tienen un sentido y valor culturales que contextualizan la enunciación y permiten potenciar el sentido de parlamentos y acciones.

2.3.2 Espacios dramáticos de la comedia hagiográfica

En este tipo de comedias hay elementos de dos ámbitos o “planos de existencia” diferentes, el del mundo terrenal y el del sobrenatural. Puede hablarse, entonces, de tres ámbitos dramáticos que se manejan en estas comedias: principalmente están el terrenal, en el que transitan personajes humanos, y el sobrenatural, al que pertenecen demonios, ángeles, personajes divinos y espíritus. Estos espacios a veces se entrecruzan o interconectan cuando personajes del entorno sobrenatural se presentan ante los del otro en visiones, o cuando “entran” al espacio humano. Hay un tercer entorno que puede denominarse “místico”, en el que se encuentran e interactúan personajes de los dos anteriores, y que podría considerarse intermedio, en tanto que está separado del ámbito terrenal pero no podría considerarse del todo sobrenatural, y es más parecido a un entorno que equivaldría al de un sueño o al de la imaginación de un personaje.

Estos ámbitos y sus elementos coexisten en las piezas hagiográficas, y se componen e interconectan de diferentes formas. En la primera jornada de *El rufián dichoso* de Cervantes se presentan separados tanto en el nivel dramático como en su composición escénica. Durante esta jornada se llevan a cabo acciones y situaciones en el ámbito terrenal, y es sólo al final, después de que el protagonista decide cambiar su vida rufianesca por una piadosa y de penitencia, que se introduce el elemento ultraterreno. Primero los personajes humanos dejan el tablado y a continuación se escuchan chirimías, sonido que por convención anunciaba el elemento celestial; entonces se descubre

[...] *una gloria o por lo menos un ángel, que en cesando la música, diga:*
ÁNGEL: Cuando un pecador se vuelve
a Dios con humilde celo,
se hacen fiestas en el cielo.
(I, 1205-1209)

Con quedar vacío el escenario se preparan las condiciones para que, al salir el ángel a escena, el tablado entero represente el ámbito sobrenatural, pero lo más probable es que este personaje no se presentara sobre éste. Lo usual en el teatro aurisecular era que los ángeles y santos aparecieran “en lo alto” del teatro al correrse una cortina, es decir, en alguno de los corredores, donde normalmente se representaba el espacio de lo sobrenatural celestial, por asociación cultural y tradición teatral.¹⁶² El otro recurso que sugiere la didascalía, la gloria, era una máquina de vuelo usada en las representaciones religiosas, que bajaba de lo alto transportando un personaje del ámbito celestial; suele identificarse la gloria con el araceli o mándorla,¹⁶³ una especie de globo en

¹⁶² John Varey recuerda esta asociación cuando describe cómo en las representaciones de dramas religiosos que se hacían dentro de las iglesias y catedrales, el cielo o paraíso se escenificaba en los niveles elevados, el mundo terrestre se presentaba en un tablado en el nivel del público o de la congregación, y el mundo infernal se evocaba bajo el tablado hacia donde se pasaba con un escotillón o trampilla (“Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón”, en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, p. 229).

¹⁶³ Véase Rafael Maestre, *Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bucaya*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, p. 194.

forma de almendra con un compartimiento dentro, y que al abrirse dejaba ver un ángel, un santo, etc. También se le describe como una “plataforma construida con tablas y cubierta de metal coloreado, todo ello oculto en nubes”,¹⁶⁴ en la que bajaba de lo alto del teatro un ángel o una efigie de la Virgen. Esta tramoya tenía un uso bien específico en la tradición de las representaciones religiosas en España, relacionada con el rito mariano, por lo que podría decirse que su uso en escena remitiría por convención a lo celestial.

Tanto la tramoya como el descubrimiento en el corredor tienen relación con lo divino, y en este sentido, el uso de cualquiera de estos mecanismos en la escena que se ha descrito puede parecer redundante, pues no hay elementos en el espacio escénico que justifiquen la necesidad de distinguir el ámbito terrenal del sobrenatural de manera tan evidente; más aun, la gloria o el área del corredor pueden restringir la configuración del ámbito sobrenatural divino al área en la que aparece el ángel. Aun así, la finalidad de estos mecanismos es la de construir este ámbito de manera inequívoca e indiscutible.

El hecho de que los ámbitos sobrenatural y terrenal en esta jornada estén separados de manera tan clara, plantear la idea de una falta de contacto y una imposibilidad de comunicación directa entre los dos espacios. Esto está en consonancia con las ideas estéticas y de verosimilitud de Cervantes, para quien lo maravilloso religioso no debía presentarse en la misma esfera que lo humano.¹⁶⁵ El protagonista de *El rufián dichoso* transita por el espacio humano sin tener contacto con seres sobrenaturales, y deja la vida de pecador a partir de su propia reflexión, no por su

¹⁶⁴ John Varey, “Cosmovisión y niveles de acción”, en *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁵ Salvo si se trata de episodios registrados por la hagiografía del personaje, que se consideraba un texto histórico, y para Cervantes eso sustentaba la veracidad de un hecho (véase Florencio Sevilla Arroyo, “Historia, vida y literatura en *El rufián dichoso*”, en Antonio Castro Díaz, ed., *Actas del congreso “Cervantes, el Quijote y Andalucía” Sevilla 6-8 de mayo, 2005*, Sevilla, Asociación andaluza de profesores de español Elio Antonio Nebrija, 2007, p. 39). De ahí que las escenas en las que el protagonista de *El rufián dichoso* se encuentra con demonios van acompañadas de comentarios del dramaturgo que parecen justificar la introducción de lo sobrenatural, como “*Todo esto es verdad de la historia*”, “*todo esto desta máscara y visión fue verdad, que así lo cuenta la historia del santo*”, “*todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa*”, “*esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia*”.

devoción o por presenciar algún suceso maravilloso, visión divina o advertencia sobrenatural.¹⁶⁶

En toda la jornada no hay personajes demoníacos que pretendan corromper a Lugo, ni milagros para persuadirlo o seres divinos que lo guíen; aunque algunos elementos pueden pasar por señales “divinas” que se manifiestan ante Lugo en forma de sucesos humanos, para advertirle sobre el mal fin que le esperaría de seguir por el camino del hampa que ha elegido (un ejemplo es el romance sobre el jaque que muere por presumir de valentón, I, 204-227). La intervención del ángel al final de la jornada es más bien un comentario sobre la decisión del protagonista dirigido al público, de modo que el ángel hace las veces de un coro. En concordancia con lo que se ve en la jornada, este ser sobrenatural no tiene injerencia en la acción: el espacio que se construye en esta escena presenta algo que sucede al margen del desarrollo de la trama y que sirve para señalarle al público el momento de transición del personaje.

Pero la separación entre los entornos terrenal y sobrenatural también es significativa si se considera el valor y sentido que tiene cada uno. La acción de la primera jornada se desarrolla en Sevilla, el entorno de la vida rufianesca que corresponde al mundo de los placeres y los vicios. Esta forma de construir y presentar el ámbito sobrenatural separa, así, el espacio de lo sagrado del espacio profano del pecado.

En otras obras, lo sobrenatural y lo terrenal se representan simultáneamente en el espacio escénico, con una interacción mínima, si bien relevante, en el nivel dramático. En *El gran príncipe de Fez* de Calderón,¹⁶⁷ los Genios Bueno y Malo compiten por lograr que el príncipe Muley se decida por el camino hacia “la verdadera fe”, o persista en sus “creencias paganas” y se

¹⁶⁶ Algo que observaron Talens y Spadaccini en el prólogo a su edición de esta comedia, cuando comentan cómo Lugo pasa de una conducta antisocial y desviada a una integración espiritual, mediante el ejercicio de su libre albedrío (p. 58, *apud*, Sevilla Arroyo, “Introducción”, *op. cit.*, p. XLIV).

¹⁶⁷ En *Comedias IV. Cuarta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. de Sebastian Neumeister, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2010, pp. 549-674.

En *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, el demonio transita por el mundo terrenal fingiendo ser un hombre “*vestido de galán*” (II, 1427), para acercarse al protagonista y apoderarse de su alma; y en *El condenado por desconfiado* de Tirso, un pastor representa implícitamente a la divinidad que transita por el espacio humano. En *El rufián dichoso*, un grupo de demonios entra al espacio terrenal representado en el tablado, y se presentan ante el protagonista de forma en que para él y para su criado, que atestigua el suceso, es evidente su carácter sobrenatural, y bailan y cantan para tentarlo (II, 1743-1826).

El espacio místico se configura por lo general con el uso de algún elemento de decorado. En comedias como *Locos por el cielo*¹⁶⁸ o *El niño inocente de La Guardia*¹⁶⁹ de Lope, el encuentro entre el personaje humano y el sobrenatural se lleva a cabo en un espacio de carácter onírico, mientras el primero duerme un sueño inducido por la divinidad. En la primera comedia Dona, sacerdotisa de Apolo, discurre sobre el carácter divino de Cristo, y de pronto queda dormida, tal vez sobre una silla, o sobre una plataforma en la que puede estar la estatua de Apolo que se descubrió al comenzar la escena. A continuación, un ángel baja al tablado mediante una tramoya, y deja junto a Dona un libro de las epístolas de san Pablo. Mientras ella duerme, el ángel le habla y la incita a leer y aprender sobre Cristo (I, 243-255).¹⁷⁰ En *El niño inocente* es la reina Isabel quien, sentada sobre unas almohadas, lee un libro de oraciones. Cuando se queda

¹⁶⁸ *Locos por el cielo*, ed. de Enric Bassegoda i Pineda, en Rafael Ramos (Coord.), *Comedias de Lope de Vega Parte VIII*, Lleida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, t. 1, pp. 305-427.

¹⁶⁹ *El niño inocente de La Guardia*, ed. de Fernando Baños Vallejo, en Rafael Ramos (Coord.), *Comedias de Lope de Vega Parte VIII*, Lleida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, t. 3, pp. 1503-1628.

¹⁷⁰ Para las elevaciones y descensos de personajes se usaban tramoyas que “eran movidas por cierta maquinaria especializada –poleas, garruchas, tornos, cilindros, cuerdas, cabestrantes, grúas– y por medio de dos series de contrapesos que descendían a plomo desde el ‘desván de los tornos’, a través de unos escotillones abiertos, como hemos visto, en los dos suelos de los corredores, hasta el foso del teatro. Como un ascensor moderno, las tramoyas subían y bajaban por medio de contrapesos”. Principalmente se usaban los pescantes o elevaciones, que se describen como plataformas de madera enejadas a los pies derechos que sostenían los balcones, cubiertos por adornos como nubes. Había también una tramoya llamada sacabuches, que permitía el movimiento horizontal y “sería una especie de grúa sobre ruedas que podía sacarse por el corredor sobre el tablado para permitir el ascenso y descenso de un personaje por medio de una polea” (Allen y Ruano de la Haza, *op. cit.*, pp. 470-484).

dormida, “*Tocan chirimías y córrese una cortina, y véase santo Domingo con su ramo de azucenas y insignias, que es un perro con un hacha*” (I, 85). Desde el lugar donde se le descubre, en uno de los corredores,¹⁷¹ santo domingo de Guzmán felicita a la reina por la creación del Santo Oficio y le recomienda expulsar a los judíos.

En las escenas descritas se arma una composición visual que establece una relación entre los ámbitos dramáticos terrenal humano, representado en el tablado, y el sobrenatural divino, compuesto o sugerido en lo alto del teatro, y esto permite configurar el contacto místico. El hecho de que los personajes humanos estén dormidos durante el momento en que se presentan el ángel o el santo implica que no se trata de un encuentro directo, es decir, no es una visión que el personaje presencie en un momento de consciencia y lucidez; además, no hay interacción entre los personajes de los distintos ámbitos, sino que los del plano sobrenatural dan a los otros un mensaje, les indican una manera de actuar sin esperar o recibir respuesta. La máquina de vuelo mediante la que desciende el ángel en *Locos por el cielo* establece una interconexión física entre los dos ámbitos, lo que permite al ángel entregar el libro la protagonista, esto es, darle una evidencia de su encuentro, que la motivará a actuar; esta interconexión entre los espacios permite crear las circunstancias para que el ángel pueda tener una injerencia efectiva sobre las acciones de un sabio pagano (la sacerdotisa Dona) en su camino de descubrimiento de Cristo. En la segunda comedia, en cambio, hay una interrelación entre los espacios, pero se mantiene la distancia, posiblemente porque lo único que pretende el santo es dar un mensaje, sugerir a la reina Isabel una forma de actuar en un camino que ella y el rey ya tomaron, sin necesidad de persuadirla de nada.

¹⁷¹ Estos descubrimientos, como ya explicó Ruano de la Haza (*ibid.*, p. 455), podían aparecer en cualquiera de los espacios de la fachada del vestuario, pero puede suponerse que santo Domingo se presentaría en lo alto, primero porque su carácter sobrenatural se indicaría más claramente en un nivel elevado, pero también porque hay en esta comedia varios descubrimientos más que seguramente requieren los espacios en el nivel del vestuario, pues lo que se devela tras las cortinas tiene un carácter más cercano al ámbito terrenal.

La construcción del ámbito místico en *Santa maría de Pazzi* va acompañada de una espectacularidad más elaborada y llamativa. Dos personajes salen a escena buscando a la protagonista Catalina (su padre Camilo y su criada Laureta), que está retirada rezando en un cuarto. De pronto se escucha música de guitarras y cantos que, a decir de los personajes, parecen de origen celestial (I, 19-24); finalmente, la criada abre la cortina que cubre el cuarto donde está la protagonista y la deja a la vista “*orando en un altar, adonde habrá un Niño y una imagen de Nuestra Señora, y cantan dentro*” (I, 30). Camilo y Laureta se convierten en espectadores de la futura santa, maravillados por los cantos divinos que Catalina parece inspirar por su gran devoción y piedad. En una maquinaria de vuelo, una nube, en el nivel más elevado del teatro irrumpe un fragmento del entorno dramático sobrenatural, que sólo es percibido por Catalina. Sobre esta tramoya viene un Jesús niño (I, 86) que habla con la protagonista al tiempo que la plataforma desciende lentamente. Una vez que la plataforma llega al nivel del tablado, Catalina sube a ésta, es decir, pasa al mismo espacio que ocupa el personaje sobrenatural, configurando así el ámbito místico. El niño le da a la protagonista un anillo antes de volver a la altura y de que ésta regrese al entorno terrenal: “*Sube el Niño y baja la Santa; cúbrese el altar y la Santa hace demostraciones de que se quema interiormente*” (I, 104).

En esta escena, los personajes que observan a la Catalina no se percatan de la presencia y descenso del ser divino, ni del hecho de que la futura santa abandona su espacio del tablado para subir a la plataforma: para estos testigos, Catalina sigue rezando frente a su altar en el espacio donde la descubrieron. El entorno sobrenatural que se construye encima del tablado y el espacio místico en el que entra la protagonista existen en un lugar que equivale a la mente de ésta, y ella “lo ocupa” durante un arrebató extático que no implicaría movimiento alguno en la realidad representada en tablado. Este espacio del encuentro místico es equivalente al que se representaría en la imaginación del personaje, y a diferencia de lo que sucede en los ejemplos anteriores, en

este caso hay una clara interacción entre Catalina y el personaje sobrenatural. Con la tramoya se configura de forma inequívoca la ocurrencia del suceso maravilloso, y la presencia de los personajes que observan a la protagonista y fingen no ver el encuentro apoya la construcción de esta ilusión.

En la segunda parte de su *Santa Juana*, Tirso prepara la irrupción de lo sobrenatural de la misma manera y compone el espacio místico con máquinas de vuelo. La representación empieza con música y la apertura de una cortina que al correrse deja ver a Juana rezando ante un altar (según describe más adelante una didascalia implícita en el parlamento del ángel: “Delante de su altar tálamo santo, / llorando estabas el estrago horrible, / que al mundo anuncia confusión”, I, 7-9). Acto seguido “*baja de arriba el ángel san Laurel [en un pescante], y sube la sierva Juana hasta la mitad del tablado [tal vez mediante un garabato que la elevaría hasta dejar a la santa en el pescante]*” (I, 1), es decir que los personajes se mueven de su espacio original hasta encontrarse a la altura de un primer corredor.¹⁷²

El efecto de la elevación sirve para marcar el paso de la protagonista al espacio místico. Igual que en *Santa María de Pazzi*, se representa un encuentro que se da durante un arrebato extático de la futura santa, en un lugar que podría identificarse con el de la imaginación del personaje; y lo mismo que en *El rufián dichoso*, el uso de la tramoya en el espacio vacío es un elemento redundante para la creación del ámbito sobrenatural, que en esta escena aprovecha el valor de los niveles verticales del teatro. En el espacio escénico, el nivel del tablado representa el mundo terrenal, y el más alto (el segundo corredor,) se usa para representar o evocar el cielo. Los

¹⁷² El ángel bajaría en su nube o pescante, pero es probable que la elevación de la santa se realizara de otra forma. Ruano de la Haza describe mecanismos para vuelos individuales, que se llamaban garabatos, con los que se hacía subir de forma rápida a un solo personaje desde entablado. Éstos eran “bastones finos de hierro invertidos que se afianzaban a modo de anillos a las hombrillas o galones de tela reforzada que se cosían a las hombreras de una vestimenta teatral. Los garabatos se enganchaban a uno o más garfios de hierro atados a una maroma la cual, por medio del correspondiente contrapeso, elevaba al personaje por los aires” (Allen y Ruano de la Haza, *op. cit.*, pp. 470-484). Así, el personaje sobrenatural descendería desde la altura en una plataforma, mientras que Juana subiría con el garabato, y sería depositada en la nube.

protagonistas de las comedias hagiográficas suelen llegar a este último nivel sólo al final, cuando se representa su muerte y apoteosis. En esta escena, de lo más alto baja un ser celeste y la futura santa se eleva para encontrarlo en un espacio intermedio, esto es a medio camino entre la tierra y el cielo, de modo que es evidente el suceso maravilloso y se compone al mismo tiempo un espacio etéreo donde conviven personajes de ambos planos.

Es un hecho que la creación e introducción de espacios o de personajes y elementos sobrenaturales se apoya de manera importante en los decorados espectaculares y, como se ve, su presentación se prepara y estructura según un esquema que varía en complejidad y espectacularidad. Se tiene primero un personaje humano que discurre o comenta algo relacionado con una temática religiosa, o bien lleva a cabo un acto relacionado con el ritual: Lugo, en la comedia cervantina, decide dedicarse a la vida en el claustro en lugar de ser salteador de caminos; la sacerdotisa pagana Dona intenta entender la divinidad de Cristo; la reina Isabel lee un libro religioso; las mujeres en las otras dos piezas aparecen al correrse una cortina y se les ve rezando frente a un altar. Puede escucharse música que se relaciona, sea de forma explícita o por convención, con el elemento divino (chirimías casi siempre, cantos que parecen himnos religiosos en otras ocasiones), y finalmente entra o se presenta en escena el elemento sobrenatural.

Al revisar la composición del espacio místico, puede verse una diferencia en el tipo de efectos usados y en la mayor o menor espectacularidad de la escenificación, lo que tiene que ver con la forma en que se configura este entorno según la relación que un personaje puede tener con lo sobrenatural. La protagonista de *Locos por el cielo* es una sacerdotisa pagana que no tiene conocimiento sobre la fe cristiana, y su relación es más bien con la estatua de Apolo; el personaje de la reina en *El niño inocente de La Guardia*, si bien es Isabel la Católica, en todo caso

pertenece a la vida secular. Los encuentros de estos personajes con lo sobrenaturales se realizan mediante el sueño, siguiendo una verosimilitud acorde con la posibilidad que éstos tienen de entrar al entorno místico: en el contexto que presentan estas comedias, una sacerdotisa pagana y un personaje secular no podrían encontrarse de forma explícita e inequívoca con un ser divino. El protagonista de la pieza cervantina se enfrenta a personajes demoníacos, pero sólo desde el momento en que lleva una vida religiosa en el monasterio. Las protagonistas de las otras piezas son monjas extáticas dedicadas a la actividad espiritual, y sus vidas están marcadas por la interacción con seres sobrenaturales; es por esto que la dramatización de sus éxtasis místicos permite y requiere el uso de una gran espectacularidad para representar su contacto con los elementos sobrenaturales de sus visiones.

2.4 Decorado interior y configuración de entorno y atmósfera

La función principal de los decorados es la de construir el espacio dramático, dar la idea o crear la ilusión del lugar donde transcurre una acción, ya sea que se trate de espacios exteriores, espacios interiores, una combinación fluctuante de ambos, o espacios sobrenaturales, oníricos e imaginarios. Los decorados sirven para ofrecer una apariencia llamativa que agrade o sorprenda al espectador o provocar impacto en la recepción de la comedia, tanto como para definir el lugar. También funcionan como un respaldo de la representación que refuerza la construcción espectacular del espacio dramático, y eso ayuda a que el espectador tenga presente el lugar de la acción. En tanto que configuran entornos dramáticos, los decorados también sirven para crear una atmósfera, que es, entendida de manera amplia, el “estado de ánimo” que sugiere una escena.¹⁷³

¹⁷³ Gustavo Umpierre habla de “mood and atmosphere” y define al primer término como “the state of mind or feeling that permeates a scene (joy, fear, love, religiosity, sorrow...)”, lo que yo denomino atmósfera dramática; del segundo, al que me refiero como entorno dramático, dice que “is limited to mean the pervading social tone of a scene, such as the courtly, rural or military” (*Songs in the plays of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975, p. 59).

Por la forma como funcionan y se presentan los decorados en la escenificación aurisecular, la creación de una atmósfera dramática puede conseguirse con de los elementos particulares que componen un espacio, pero se apoya en gran medida en la composición visual, que en una representación de corral, aparece enmarcada entre los límites del área descubierta tras la cortina (entre los pies derechos y el corredor), y hacia el interior de la fachada del vestuario.

En la primera escena de *El José de las mujeres* de Calderón, se hace aparecer a Eugenia al correrse una cortina y el espectador la ve sola “*escribiendo sobre un bufete en que ha de haber escribanía, luces y libros*” (I, 1). Estos elementos construyen un espacio interior. Los muebles y accesorios configuran el estudio privado del personaje, del que las luces (velas) son un aderezo normal, pero pueden sugerir que la escena ocurre de noche o resaltar la actitud de entrega del personaje a su lectura. El espacio que se construye es, en todo caso, uno de intimidad, es un lugar al que el personaje va para aislarse voluntariamente y que nadie interrumpa su actividad. Al aparecer enmarcado en un espacio reducido y definido por las partes del vestuario, se refuerza esa idea de la privacidad y aislamiento. En un discurso preocupado y apurado, Eugenia expresa su interés por los estudios, así como su súbita desesperación al no entender lo que dice su lectura:

EUGENIA [...] ¡Oh, nunca mi vanidad,
 viendo que los hombres son,
 por armas y letras dueños
 del ingenio y del valor,
 me hubiera puesto en aquesta
 estudiosa obligación
 de darles a entender cuánto
 más capaz, más superior,
 es una mujer el día
 que, entregada a la lección
 de los libros, mejor que ellos
 obran, discurre veloz!
 [...]
 leyendo cátedra en ella
 de filosofía, un error
 [...vuelve] atrás toda mi ambición.

(I, 3-26)

Ahora bien, la entrega al estudio implica para este personaje una transgresión, pues su padre Filipo le tiene prohibido estudiar. Esa situación podría ser evidente para el espectador áureo, incluso antes de que se informe explícitamente en la obra, pues en la época era habitual prohibir que las mujeres estudiaran,¹⁷⁴ de manera que ese aislamiento en búsqueda de privacidad se convierte en una situación de clandestinidad. Conforme avanza el texto se revela que la protagonista lee un texto prohibido de los que su padre, gobernador de Alejandría, quitó a los cristianos tras expulsarlos de la ciudad: “y mi padre les quitó / para entregarlos al fuego, [pero] yo reservé éste [...] Nada dice que en el mundo / los ídolos nuestros son, / porque no hay en cielo y tierra / más dioses que un solo Dios” (I, 48-58). La situación dramática que plantea la escena exige el escondite y el secreto, y el espacio cerrado que se presenta en el área descubierta puede provocar, desde su aparición, esa sensación de un área pequeña y oculta; las luces podrían en este contexto incluso aumentar la sensación de temor que provoca la posibilidad de que el personaje sea descubierto, al sugerir la necesidad de iluminación artificial por la imposibilidad de leer en otro lugar. El decorado provoca y sostiene una atmósfera de riesgo por la clandestinidad en que debe actuar el personaje. La atmósfera que se compone en esta escena es determinante para la presentación de la situación dramática.

2.5 El decorado en la interconexión de espacios

Puerta entre los entorno terrenal y sobrenatural

Los decorados en las comedias hagiográficas están estrechamente relacionados con la configuración de los entornos sobrenaturales y la introducción de los personajes de ese ámbito;

¹⁷⁴ Véase el texto de María Josefa Porro Herrera, *Mujer “sujeto”/ mujer “objeto” en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1995, pp. 58-84. Sin embargo, en la comedia áurea hay varios personajes femeninos que se presentan como estudiosos, como santa Teresa de Jesús. Esto tal vez tiene relación con la condición de santos y religiosos de estos personajes, quienes en vida pueden haber sido intelectuales de cierta importancia. En *El José de las mujeres*, sin embargo, se trata del personaje del pagano sabio que encuentra la divinidad verdadera mediante los estudios y la reflexión.

La música se va acercando (suena más fuerte) hasta que salen a escena los demonios que danzan y entonan una canción lasciva para tentar al protagonista.

Esta secuencia repite la estructura y fórmula que ya se ha visto, en la que se descorre una cortina para presentar primero al personaje rezando en un sitio del entorno terrenal representado en el tablado, y que precede la irrupción de un personaje o suceso sobrenatural: en este caso, la entrada de seres demoníacos al espacio del protagonista. La escena difiere de lo que se ve en *Santa María de Pazzi*, en la que otros personajes contemplan al personaje “arrobado” pero no perciben lo sobrenatural, pues en esta comedia el gracioso reacciona con temor ante la visión de los danzantes: “Hacerme quiero mil cruces; / he visto lo que aún no creo” (II, 1816-1817). El uso de este descubrimiento permite, así, construir un paso entre el ámbito sobrenatural al terrenal.

En *El José de las mujeres*, la misma estructura del develamiento del personaje en su estudio precede al uso de una tramoya doble en la que “*bajan de lo más alto dos sillas [probablemente en unos pescantes] que tomen las cabeceras del bufete; en la una ha de venir sentado el Demonio, vestido de estrellas, y en la otra, Eleno, viejo venerable, vestido de carmelita descalso*” (I, 75). La aparición de estas sillas en un nivel elevado (probablemente a la altura del primer corredor) introduce un fragmento del espacio sobrenatural en el espacio de la realidad terrenal.

Sobre los descubrimientos o develaciones, Ruano de la Haza ha observado que:

desempeñaban la doble función de despertar la admiración del público y de ilustrarlo mediante la presentación de un lienzo, cuadro, o *tableaux vivant* que no tenía a menudo mucha conexión con el espacio [dramático] en que se estaba desarrollando la acción [sobre el tablado], aunque en otras ocasiones sirviera para determinarlo [...] La apariencia sirve para romper los límites de lo natural para existir en un plano diferente de la realidad escénica [...] la apariencia es pues, apropiada para la representación de milagros que el dramaturgo no puede representar sobre el tablado, pero que desea dejar impresos con cierto elemento de sorpresa, en la mente del público.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Allen y Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 449.

Pero además de los efectos que pueden tener en lo relacionado con la percepción y el impacto sobre el espectador, importa repasar el funcionamiento de este mecanismo para presentar esos espacios pertenecientes a otra realidad. En *Lo fingido verdadero*,¹⁷⁷ el protagonista Ginés se prepara para representar ante el emperador una pieza teatral en la que él interpretará a un mártir cristiano; mientras ensaya, buscando la mejor forma de representar a su personaje “pide el bautismo”, y en ese momento se presenta el descubrimiento:

Con música se abran en alto unas puertas en que se vean pintados una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre, y por las gradas de este trono algunos mártires (III, 2468).

El efecto sonoro confunde a Ginés, quien se sorprende incluso de las palabras que pronunció:

¿cómo dije que pedía
el bautismo, pues no escribí
lo del bautismo aquel día?
¿Y cómo en el cielo oí
tanto aplauso y armonía?
(III, 2469-2473)

Probablemente durante este ensayo, buscando la mejor manera de imitar al personaje, Ginés debería alzar su mirada hacia a lo alto, pero según lo que dice el texto, no parece acusar la presencia de la imagen. Sigue su práctica, y juega con la idea de que para representar mejor el papel del cristiano en busca de la salvación, tal vez debería ser un cristiano en esa circunstancia. Con esta afirmación expresa un concepto sobre la reflexión del quehacer actoral, cuya actividad es la de imitar (fingir) al grado de que su representación se parezca a la realidad imitada, y por ello sugiere que el personaje real pasaría como mejor actor. Reitera entonces, en su ensayo, la petición del bautismo, y una voz producida fuera de la vista le anuncia que se lo concede.

¹⁷⁷ Edición de María Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.

El descubrimiento ocurre como una respuesta real a la petición que el protagonista hace mientras “finge” su papel. La aparición de esta imagen implica la aparición de un fragmento del espacio sobrenatural divino, y su presencia en escena da un significado diferente a las palabras que Ginés pronuncia en su ensayo. Ginés piensa que está sólo, pero hay alguien que lo observa y escucha (¿Dios “al paño”?), y por esta conexión que la imagen develada establece entre el espacio terreno y el celestial, la petición fingida de Ginés obtiene una respuesta verdadera:

UNA VOZ DENTRO: No le imitarás en vano,
Ginés; que te has de salvar.
(III, 2487-2488)

En *Barlaán y Josafat* de Lope,¹⁷⁸ el descubrimiento sirve para presentar una acción que se lleva a cabo en un lugar cercano al que se representa en el tablado, pero no inmediatamente contiguo. En la escena están presentes los personajes que dan nombre a la pieza, y se representa el momento en el que Barlaán convence al príncipe Josafat de convertirse al cristianismo. Esta acción es observada por Zardán, quien los espía desde el paño y ve cómo se retiran del tablado. Zardán sale de su escondite y expresa su consternación; declara su intención de detener el bautismo y saca la espada mientras se dirige hacia la puerta por la que salieron los otros, pero se detiene en cuanto se oye una música misteriosa y se descubre en el vestuario a “*Barlaán con un aguamanil, Josafat de rodillas y un ángel en alto con una corona*” (II, 1350); Zardán contempla sorprendido la escena del bautismo que se le presenta como una visión, tanto por la manera en que aparece como por los elementos que componen este *tableau vivant* (la escena religiosa del bautismo, con la presencia del ángel). Se trata de una acción que sucede en ese mismo momento pero en un espacio alejado, y que el personaje no podría presenciar de otra manera.

¹⁷⁸ Edición de José F. Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935.

Como se ve, los descubrimientos pueden servir tanto para sugerir o escenificar espacios dramáticos específicos y definidos, o bien para conectar e interrelacionar los ámbitos dramáticos terrenal y sobrenatural.

Tramoya y descomposición del orden espacial

Las convenciones de escenificación del teatro aurisecular permiten componer espacios múltiples simultáneos sobre el tablado, y el uso de decorados y efectos como los que se han descrito ayuda a presentar e interconectar ámbitos diferentes, en tanto que sirven como referencias espaciales. Esto da oportunidad de hacer juegos en los que se alteran las relaciones de cercanía o lejanía de los lugares representados, e incluso permite escenificar la descomposición de los límites entre éstos. A medida que se modifica el valor de los lugares representados, se logra provocar una sensación de desestabilización.

Así se ve con la aparición de la tramoya y el descubrimiento con los que se cierra *El mágico prodigioso* de Calderón,¹⁷⁹ que reúne a un tiempo varios espacios diferentes en el tablado. La secuencia final se desarrolla en un aposento de palacio compuesto mediante el texto dramático. La función de este espacio se modifica a lo largo de la comedia. Primero es el ámbito de la corte, del poder real, el espacio desde donde el gobernante administra la justicia y premia a los suyos: cuando Fabio le informa al Gobernador que ha encontrado y capturado a los cristianos, como recompensa se le concede la liberación de sus amigos. Después el palacio se convierte en una prisión improvisada, espacio donde Cipriano se confronta en su soledad con lo inevitable de su fin trágico y su situación sin solución feliz: durante la comedia, este personaje ha buscado sabiduría, poder, y satisfacer su pasión por Justina, y por ello vendió su alma; pero descubre la verdadera fe demasiado tarde, y ahora que conoce con certeza la verdad última que buscaba

¹⁷⁹ A menos que indique lo contrario, citaré por la edición de Bruce Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.

desde el principio de la comedia, se sabe perdido en esta vida –porque lo ejecutarán como cristiano– y en la otra –porque entregó su alma al demonio. La celda-aposento, que es antesala para la muerte y casi cripta del “vivo cadáver” que es Cipriano (III, 2972), se convierte luego en el espacio donde el gobernador pretende imponer a los protagonistas el valor equivocado, cuando encierra también a Justina:

GOBERNADOR: [...] porque careados los dos
quizá mudarán de intento
viéndose morir el uno
al otro; o sañudo y fiero,
si no adoraren mis dioses,
morirán con mil tormentos.
(III, 2955-2960)

Cuando se llevan a Justina y Cipriano para ejecutarlos, el espacio sigue funcionando como prisión, pero ahora de los criados. El uso y valor del espacio se han degradado progresivamente mediante el texto dramático, hasta convertirse en prisión primero, y cripta anticipada luego, para después ser refugio de quienes persisten en la adoración pagana. El efecto de fuertes ruidos de tempestad altera a los personajes porque les parecen indicio de confusión y desestabilización del universo:

Suena gran ruido de tempestad, y Salen todos alborotados.
LIBIA: La casa se viene abajo.
MOSCÓN: ¡Qué confusión!, ¡qué portento!
GOBERNADOR: Sin duda se ha desplomado
la máquina de los Cielos.
(III, 3087-3090)

Todos se reúnen en este ámbito, que sería el ideal para resguardarse en tanto que sigue siendo un interior protector, pero incluso parece perder esa función porque se materializan en escena el cadalso y un portento maravilloso que Floro y Lelio dicen ver:

LELIO: Una nube,
de cuyo abrasado seno

abortos horribles son
los relámpagos, y truenos,
sobre nosotros cae.

FLOR: Della
un disforme monstruo horrendo
en las escamadas conchas
de una sierpe sale; y puesto
sobre el cadalso, parece,
que nos llama a su silencio.

*Esto se haga como mejor pareciere; el cadalso se descubrirá con las cabezas, y cuerpos,
y el Demonio en lo alto, sobre una sierpe.*

(III, 3095-3104)

En el corral de comedias, estos decorados se descubrirían en el vestuario, uno en el espacio de las apariencias, y el otro colgado a la altura del primer corredor.¹⁸⁰ De esta forma se reúne los tres espacios en un mismo plano, marcando la desaparición de los límites y de la distancia entre éstos. No hay más diferencia entre exterior peligroso e interior protector porque el mundo está en caos a partir del momento en que se ejecutó a los mártires: así lo expresa el texto dramático, y lo resalta y hace explícito la composición visual. La casa, el palacio que representaría el orden en la tierra y cuyo valor se ha degradado poco a poco, se viene abajo porque se ha cometido el error de matar a los inocentes elegidos por el dios verdadero. El orden del mundo entero se destruye en el momento que ejecutan a Cipriano y Justina, y esto se manifiesta en escena con los truenos y los descubrimientos que dan la idea de la ruptura de los límites espaciales y el orden. En el centro de la escena domina la imagen horrorosa de los mártires ejecutados en el cadalso, para que personajes y espectadores vean la causa del caos. Y la presencia de la imagen que muestra el resultado de un hecho terrible e irreversible carga la escena con un tono trágico. Arriba de este descubrimiento, la serpiente con el demonio encima ofrecen a los personajes por primera vez una visión clara y cierta de algo que pertenece al plano de lo

¹⁸⁰ Considerando que el espacio de las apariencias suele usarse para mostrar imágenes que son resultado de acciones violentas que no pueden escenificarse a la vista del espectador (Allen y Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 451).

sobrenatural, señal también del mismo desvanecimiento de los límites y del orden espacial. Desde ahí el Demonio proclama, forzado por Dios, la inocencia de Cipriano y Justina y la salvación de sus almas, para luego caer velozmente y hundirse con la serpiente (desaparecer en el foso por un escotillón, III, 3130). En este contexto, la serpiente suspendida y su desplome al abismo indican que el único orden espacial que se mantiene es el del eje vertical, con el cielo en lo alto y el infierno abajo.

Los recursos y las convenciones escénicas del teatro aurisecular dan lugar a una escenificación que posibilita gran agilidad, tanto como una espectacularidad importante. En este sentido, el hecho de que la norma principal sea la de evitar los decorados implica que, cuando un dramaturgo introduce alguno, se pretende que éste tenga un uso significativo relacionado con aspectos temáticos de una pieza, y que sea relevante para la construcción dramática, incluso cuando otro objetivo importante es el de componer un espectáculo llamativo e impactante.

El uso de los elementos de decorado en el teatro hagiográfico sigue ciertas fórmulas y, de acuerdo con el código de estas piezas, su utilidad tiene principalmente que ver con la composición de espacios y efectos relacionados con lo maravilloso religioso. Además de su utilidad para construir los espacios dramáticos, el tipo de decorados que se usa en este teatro permite armar juegos significativos en cuanto al manejo del espacio, en la medida en la que sirven para marcar los límites y establecer interrelaciones entre los diferentes ámbitos escenificados.

3. DECORADO Y ACCIÓN

3.1 La acción

El término “acción” referido al teatro es amplio y puede a veces ser ambiguo, pues designa diferentes aspectos de las obras dramática y teatral. Tiene que ver, primero, con los medios de expresión de que se vale el género (la forma de imitar, diría Aristóteles), pues presenta los diferentes sucesos y elementos de la historia mediante la actuación de los representantes en la escena, es decir la *mimesis* (gestualidad, movimientos, desplazamientos, mímica del rostro, habla), en oposición a la descripción o recitación que se usan en la forma narrativa (es decir, la *diégesis*). También se refiere a los hechos concretos que lleva a cabo cada personaje, a su comportamiento, a la forma como responde ante situaciones y obstáculos que se le presentan, según sus motivaciones, objetivos, deseos, características. Finalmente la acción se refiere, de una manera muy general, a lo que ocurre en la historia, lo que se cuenta en cada uno de sus segmentos, esto es, la serie de sucesos y acontecimientos que se presentan en los distintos episodios a medida que se desenvuelve la ficción. La acción dramática es un acto o suceso que provoca el cambio de una situación dramática que se transforma en otra nueva, y en este sentido tiene que ver con la construcción y el desarrollo de la trama. Pfsiter distingue la acción dramática del suceso porque la primera implica voluntad, es un acto que un personaje lleva a cabo intencionalmente con el objetivo de conseguir o provocar algo, a diferencia del evento o suceso, que es una ocurrencia casual, accidental, aunque también puede detonar un cambio en la situación o provocar una acción por parte de un personaje.¹⁸¹

Los elementos de decorado pueden ser determinantes para definir o motivar acciones, o bien para presentar o señalar algún aspecto relacionado con el desarrollo de la trama. En tanto

¹⁸¹ Pfsiter, *op. cit.*, p. 199.

que sirven para configurar el espacio y el tiempo dramáticos, estos mecanismos definen, delimitan o sugieren la situación dramática y el tipo de acciones que puede llevarse a cabo en una escena, por el hecho de que en diferentes lugares y momentos se espera, se permite o se prohíbe la ocurrencia de ciertos comportamientos o hechos. Se espera, por ejemplo, que en el interior de una iglesia se lleve a cabo una misa, pero no un duelo. La concordancia o discordancia con esto tiene implicaciones diferentes en el desenvolvimiento de la trama.

Los elementos de decorado también pueden ser detonadores de acción, cuando su presencia provoca una respuesta por parte de un personaje. Tienen también usos relacionados con la estructuración general del drama, en tanto que pueden servir para marcar el límite de una unidad de acción o interconectar unas con otras.

3.2 Decorado de la corte y del monte: espacio dramático y acciones posibles

Configuración escénica de la corte y contraste de acciones

La acción inicial en la tercera jornada de *El príncipe constante* de Calderón se lleva a cabo en un salón de la quinta real de Fez, lugar en el que se mueven el rey y los miembros de su corte. Este espacio se construye en escena con unos pocos elementos: según indica la didascalia, se trata de “*estrado con almohadas que ha de haber al paño*” (III, 2094). Con la presencia de estos decorados y de los personajes se configura un ámbito cortesano –probablemente apegado al modelo de la corte europea– en el que el gobernante recibe a su gente y atiende asuntos de estado. En la composición de este tipo de espacio, es probable que el estrado esté conformado por una sección elevada para que se siente el rey, y a cada lado puede haber taburetes más bajos con almohadas, para los personajes que recibe. Las almohadas parecen servir para configurar visualmente lo que para el imaginario europeo del periodo puede haber sido la apariencia de una corte extranjera y exótica, aunque hay que considerar que el personaje de la reina Isabel en *El niño*

inocente de La Guardia también se sienta sobre almohadas, en una escena en la que está descansando de sus deberes. A partir de esto puede pensarse que las almohadas funcionan como señal de la importancia del personaje que se sienta en el estrado, y además remiten a un espacio informal de relajación y recreo.

El texto no da claridad sobre cuándo se presentan estos decorados a la vista del espectador, pero lo más probable es que estén colocados y visibles desde que comienza la escena.

En cuanto al lugar donde se encuentran, Cantalapiedra anota:

Las acotaciones muestran que el estrado del trono, con almohadones, se encuentra en el fondo del escenario, seguramente detrás del “pañó”, que antes era espacio paraescénico. Fenix debe estar sentada junto a su hermano (“conmigo te sienta”) en la zona central y en un espacio más elevado (el del estrado).¹⁸²

La ubicación del estrado en un punto central es significativa porque con esto se indica su importancia como trono o como espacio desde donde se ejerce el poder. Sin embargo, se debe considerar que ubicarlo en el área del vestuario, al fondo del tablado, puede ocasionar problemas de visibilidad para los espectadores, así como entorpecer la movilidad de los personajes, puesto que gran parte de la acción de la secuencia se lleva a cabo en este lugar. Tal vez hay que pensar que el estrado debe colocarse afuera, sobre el área del tablado, en la misma distribución espacial, es decir al centro, adelante del espacio de las apariencias.¹⁸³

En esta secuencia, el rey de Fez llega a su salón y se encuentra con gente de su corte, su general Muley y su hermana Fénix. éstos le piden piedad hacia el prisionero portugués con quien se ha mostrado tan severo, pero el rey se niega a escucharlos. Se anuncia a continuación la llegada de dos embajadas: por un lado el rey de Marruecos, Tarudante, en busca de su prometida

¹⁸² Ed. cit., n. de v. 2094.

¹⁸³ La acotación que ubica el estrado “al paño” se encuentra en el manuscrito, pero no en los impresos, como señala Delgado en la sección de variantes textuales (véase las notas sobre los versos 2091a-2106, p. 238). Esto puede hacer pensar que tal vez Calderón sí haya concebido ponerlo el decorado en el vestuario cuando escribió la pieza, pero en la escenificación no se presentó ahí, y esto sería lo que reflejan los textos de los impresos.

Fénix, y por el otro, el rey de Portugal, quien viene a pedir la liberación del príncipe cautivo. Antes de recibirlos, el rey y Fénix se trasladan al estrado, acción con la que el rey pretende marcar su posición de poder e importancia frente a los visitantes, no sólo por su jerarquía sino también por ser el anfitrión. Así, el ámbito dramático deja de ser uno donde se atienden los asuntos internos y tal vez hasta personales, y se convierte en un lugar donde se despachan asuntos oficiales de gobierno, por lo que se impone un comportamiento protocolario por parte de todos los personajes. A continuación “*salen Alfonso, rey de Portugal, muy mozo, y Tarudante, rey de Marruecos, también mozo, cada uno por su lado como embajadores*” (III, 2094).

Ambos personajes entran a escena simultáneamente, tienen jerarquía similar, y cada uno quiere ser atendido primero. Esto suscita el enfrentamiento verbal –que anticipa la batalla con que terminará la comedia– entre Tarudante y Alfonso, pues el primero reclama prioridad por ser de “nación árabe” visitando corte árabe, y el segundo exige la cortesía que privilegia al huésped extranjero. La tensión sólo puede relajarla el rey de Fez, quien les exige a ambos sentarse en su mismo estrado, cada uno a un lado suyo (III, 2139).

Se esperaría que al sentarse los personajes sus ánimos se aplacaran, sometidos al arbitrio del rey y al decoro que exige el espacio de la corte; es por eso que la situación se torna más tensa cuando el joven rey Alfonso, desde su sitio, pide al anfitrión que dé libertad a Fernando a cambio de un rescate en oro y plata, tanto “como pueden valer dos ciudades”, en lugar de que se le pida entregar la ciudad de Ceuta. Sin esperar respuesta, el portugués amenaza con usar las armas para liberarlo él mismo (III, 2140-2170). El comportamiento valeroso y afrentoso de Alfonso se realza así por el contraste con lo que se esperaría de su posición física y la situación dramática.

El espacio que se crea en esta escena prevé, como se aprecia, un determinado tipo de acciones y comportamiento que los personajes no cumplen, y eso ocasiona tensión dramática. El decorado, como elemento espectacular que compone el espacio dramático, mantiene presente la

imagen del lugar y, en consecuencia, la idea de lo que debería o sería posible que pasara en éste. Además la posición del decorado determina la interrelación de los personajes y la forma en que interactúan. El estrado-trono del rey de Fez está en el centro en el nivel horizontal, lo que establece una jerarquía del personaje. El hecho de que los embajadores entren por puertas opuestas y se sitúen en una relación simétrica con respecto de su anfitrión (no en cuanto a una cercanía similar de Alfonso y Tarudante con respecto al rey, sino en cuanto a que están a ambos lados de éste), deja entender que cada uno viene de un lugar diferente, pero además establece de la relación antagónica entre éstos, que sólo se ve limitada y frenada por la figura del anfitrión que se interpone entre ambos.

Por su disposición física, el estrado impone en la escena una composición visual que remite a un orden jerárquico y simétrico. A partir éste, se esperaría que los sucesos representados se desarrollaran con armonía, y es por esto que el contraste de lo esperado con lo que se presenta refuerza la violencia.

El decorado del monte y la situación dramática

El decorado del monte en los corrales de comedias consistía de una rampa escalonada que bajaba del primer corredor al tablado, a veces adornada con algunas ramas o lienzos pintados o incluso con cartones en forma de piedra para cubrir la estructura y crear cierta ilusión. No era un elemento permanente del espacio escénico, sino que se construía y colocaba para las escenificaciones que lo requirieran. Por sus características y tamaño, esta rampa permanecía instalada durante toda la representación, y se piensa que durante las escenas que se desarrollaban en lugares dramáticos diferentes, tal vez la cubrían con un lienzo o la recorrían hacia el fondo del tablado; otra posibilidad era que la rampa estaba instalada de manera perpendicular, de modo que no quedaba en la línea de visión directa de los espectadores, y podía obviarse su presencia. Este

decorado funcionaba de forma convencional en tanto que representaba al monte por su función de permitir subidas y bajadas, y su uso y ocultamiento también dependían de las convenciones de escenificación que conocía y aceptaba el público.¹⁸⁴

Había otros decorados de monte casi ilusionistas en cuanto que simulaban o imitaban la forma y colores, y se utilizaban en escenificaciones de palacio o coliseo. Eran decorados para representaciones suntuosas, y permitían el cambio rápido de escenografía, así como la escenificación de aspectos maravillosos. Uno lo describe Nicolo Sabbattini en su *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre* (1638) cuando explica la forma de hacer que aparezcan decorados de manera rápida desde abajo del tablado. Según explica Alfonso G. Rodríguez de Ceballos al comentar el texto de Sabbattini, para hacer emerger de repente montes o cuevas del suelo del escenario, se utilizaba un mecanismo automático que realizaba el movimiento rápidamente: “La pértiga en cuyo vértice se clavaba la tela pintada en forma de monte o cueva iba encajada en un soporte provisto de una rueda dentada conectada con una manivela. Accionando ésta, la pértiga se elevaba rápidamente a través del escotillón arrastrando consigo la tela que así tomaba la forma de monte o cueva”.¹⁸⁵ El otro decorado del monte era una tramoya que se describe más adelante.

Con el monte se construía un entorno dramático rústico, el despoblado, la selva (el espacio salvaje), con todas sus implicaciones significativas. En el teatro del Siglo de Oro, los

¹⁸⁴ Véase Allen y Ruano de la Haza, *op. cit.*, pp. 423-425. En un artículo sobre la puesta en escena de *El condenado por desconfiado*, el mismo autor especula sobre cómo pudo haber funcionado el decorado del monte. En el primer corredor, dice, donde se representaba la montaña (la cima del monte) aparecían ramas de árboles, hiedras sobre las columnas de madera, algunas rocas de cartón pintado y hierba por el suelo. A la izquierda estaban las escaleras del monte (la rampa) cubiertas de ramas y un lienzo para crear la ilusión. Abajo, sobre las entradas laterales del vestuario, más ramas y hiedras para enmarcar la entrada de dos cuevas, y un lienzo en el centro, pintado con árboles, pájaros, rocas. Al terminar la escena del monte, “el decorado rústico desaparece, incluido el monte situado en el tablado lateral izquierdo, cuyo lienzo pintado está ahora cubierto por otro de color negro. Este último lienzo lo han colocado a vista del público dos mozos de la comedia, los mal llamados “sacamuertos”, pero los de la fachada del teatro han sido corridos por mano invisible desde dentro del vestuario” (“Una posible puesta en escena de *El condenado por desconfiado*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, coord., *La década de oro en la comedia española, 1630-1640*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 110-113).

¹⁸⁵ “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo xvii”, en Aurora Egido, ed. cit., p. 57.

espacios cerrados e interiores representaban el lugar donde se protegía el orden, los valores sociales y el honor, mientras que los exteriores connotaban aventura, peligro, riesgo;¹⁸⁶ en oposición al ámbito de la aldea o de la ciudad –que implicaban algún tipo de orden y de civilidad–, el camino, la montaña, el bosque eran lugares incivilizados donde podía ocurrir cualquier cosa, donde los caminantes estaban a merced de bandoleros o bestias y donde los personajes que huían de la justicia encontraban refugio, pero también podían comportarse como les placiera.

En la comedia áurea, el monte se presenta como el entorno al que huyen y se autoexilian los personajes delincuentes, o los que se dan por perdidos tras su caída moral. Don Gil y Lisarda, de *El esclavo del demonio*, huyen a ese entorno cuando piensan que ya no tienen nada que perder: ella, ya sin honra por haber cedido al deseo carnal, escapa del probable castigo de su padre. Don Gil está seguro de que su alma está condenada porque cayó en una primera tentación: así se lo dijo una voz que él tomó por la de un mensajero sobrenatural, pues no vio que quien hablaba era el gracioso entre sueños de borrachera. A partir de eso, el protagonista decide cometer el resto de los pecados que le faltan, y se va al monte, donde realiza el acto último que asegura su perdición, pues es ahí donde reniega de Dios y hace el pacto con el diablo para que le enseñe magia.

Los personajes que huyen al monte se vuelven hacia prácticas atroces y se comportan con fiereza casi inhumana, como lo expresa Eusebio en *La devoción de la cruz*:

EUSEBIO: Y pues mis hados fieros
 me traen a capitán de bandoleros,
 llegarán mis delitos
 a ser, como mis penas, infinitos
 [...] mi patria me persigue,
 porque su furia y mi despecho obligue
 a que guarde una vida,

¹⁸⁶ Sobre los valores del espacio representado en el teatro áureo, véase José Amezcua, *op. cit.*, pp. 37-46 y 73-78. También puede verse el estudio de Teresa Ferrer Vals, “Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático”, *Insula*, 714 (junio 2006), pp. 8-12.

siendo de tantas bárbaro homicida.
Y, pues le he de buscar desesperado [el sustento],
[...] no toque pasajero
el término del monte si primero
no rinde hacienda y vida.
(II, 951-968)

En tanto que espacio salvaje, en el monte se desarrollan escenas de acción violenta, asaltos, secuestros, ejecuciones sin misericordia. La primera escena en la que se usa el monte en *Santa María de Pazzi* abre con un hecho violento y el enfrentamiento entre las bandas de delincuentes de Alejandro, primo de la protagonista, y la de su enemigo Laurencio, enamorado de –o más bien apasionado por– ella. Pero para apreciar la dimensión de estos actos, hay que considerar lo que sucede en la escena que precede, porque presenta una situación paralela y contrastante. Ésta se lleva a cabo en un espacio interior, donde Camilo, padre de la protagonista, y Estéfano, tío de Laurencio, están en casa del primero negociando el matrimonio de los jóvenes para poner fin a la rivalidad entre sus casas. Al terminar, los personajes se levantan, toman sus sillas y abandonan el tablado; entonces se descubre la plataforma del monte. En cuanto la acción se traslada al espacio rústico, se escuchan sonidos de batalla: golpes de espadas que vienen del vestuario, disparos y gritos que evocan el momento en el que unos personajes caen prisioneros o heridos (I, 562-567). De esta manera se señala un primer elemento de contraste entre lo que sucede en cada espacio. En el interior doméstico de la escena anterior, hay una negociación y un acuerdo de paz, mientras que en el exterior rústico y salvaje sólo hay lugar para la violencia: un asalto que termina con la captura de dos viajeros incautos. Laurencio y Alejandro entran a escena, y hacen una tregua que sellan con la repartición de los viajeros prisioneros: Laurencio decide quedarse con Isabel, para “gozarla”, y para Alejandro queda Federico, herido gravemente.

En ambos ámbitos se lleva a cabo una acción similar –ambas relacionadas con el matrimonio de Laurencio y la protagonista, que el primero ya espera–, pero en cada uno tiene una

que en mis delitos cebado
 me persigues, ¿qué me quieres?
 [...]

LAURENCIO: No soy
 Laurencio, sino estrago
 de tu alma.
 [...]

ISABEL: ¿Que no eres Laurencio?
 LAURENCIO: No,
 sino quien está aguardando
 el fin que tan cerca tienes.

ISABEL: ¡Ay de mí, que acobardado
 el aliento no me deja
 recurrir al Cielo!

LAURENCIO: En vano
 lo solicitas.
 [...]

Ya tiene cerrados
 los oídos a tus ruegos.
 (II, 2385-2417)

Al caer despeñada, Isabel no puede seguir huyendo, de modo que se subraya el peligro físico en que se encuentra. El decorado del monte evoca las características del entorno que construye: la soledad, la lejanía de otro sitio, la imposibilidad de tener ayuda, lo cual refuerza el significado del texto dramático mediante el cual se hace explícita la inminente perdición de Isabel.

El monte es un también un espacio laberíntico de difícil acceso, y peligroso por su geografía; por eso es el refugio ideal de los bandoleros; es además el lugar donde se da la persecución y caída de los delincuentes que se esconden en él. Como ya se vio al revisar el manejo espacial en la batalla de *El príncipe constante*, las condiciones del corral de comedias y las convenciones de escenificación permiten construir entornos que provoquen esa sensación de laberinto, pues se puede aprovechar todas las entradas del espacio escénico para simular acceso a múltiples áreas que continúan el lugar representado en el tablado. El decorado del monte añade más espacios por donde desarrollar la persecución, pues permite usar el área del primer corredor,

Los santos en potencia en estas comedias bajan del monte, es decir cambian de ámbito dramático, cuando su búsqueda los lleva a explorar el ámbito mundano, a adentrarse en el espacio de la actividad humana; pero la elevación del monte es el lugar del retiro espiritual para del contacto con lo sagrado. En lo alto de una peña es que san Jerónimo de *El cardenal de Belén* tiene su primer contacto con Cristo: “*Véase S. Gerónimo en lo alto, abierto el pecho de la túnica con un canto en la mano, y un Cristo en una peña*” (I, 751).¹⁸⁹

Este decorado y la disposición espacial escénica que se configura pueden también remitir a sentidos que derivan del valor simbólico de los niveles verticales. La acción del segundo cuadro de *El cardenal de Belén* se desarrolla en un desierto lleno de eremitas y monjes en penitencia, estudio y contemplación, en su búsqueda de dios. Estos personajes viven en cuevas en las peñas. En el tablado debe haber un monte. La escena se abre con la salida de Malco, “*padre del yermo*” (I, 132), quien hace un recuento de los vicios de la vida en sociedad. Elogia la soledad de la vida en el desierto, aun si admite que tiene una mujer, pero ésta es otra asceta casta y virtuosa, “tan buena como el sol al día” (I, 177). Hacia el final de su parlamento, Malco mira hacia arriba y llama a su mujer Elisa, para que baje del monte:

MALCO: [...] Desciende, Elisa mía;
 comamos, si te agrada;
 baja del monte al prado,
 de flores coronado,
 ya jaspes vivos de esta fuente helada;
 desciende al viejo esposo
 de tus dulces palabras deseoso.

Elisa, el cabello tendido, con un vestido de palma ceñido de hojas, vaya bajando de un monte con una cestita.

(I, 177-184)

Elisa sale a escena en el primer corredor y baja por la plataforma hasta el tablado, movimiento con el que no sólo se configura una representación de la disposición espacial de los

¹⁸⁹ Lope de Vega, *El cardenal de Belén*, ed. de T. Earle Hamilton, Lubbock, Texas Tech Press, 1948.

personajes, pues sugiere que la mujer sale de la cueva que le sirve de habitación y baja al encuentro de su esposo. El personaje femenino se presenta en un lugar escénico elevado que remite al espacio de la búsqueda espiritual, de la cercanía a lo sagrado, y su descenso la lleva al tablado donde se representa, por la relación espacial, el lugar apropiado para llevar a cabo una acción mundana, como sería comer.¹⁹⁰

El monte puede ser simultáneamente el lugar del ascetismo y el de los encuentros con el peligro: en *El mágico prodigioso* de Calderón es primero el espacio al que Cipriano se retira para estudiar la nueva ciencia que encontró en un libro, y que no acaba de comprender (pero que lo hará descubrir al dios cristiano por vía de la razón). El personaje dice llegar a un campo tranquilo, y habla de la “amena soledad / de aquesta apacible estancia” (I, 1-2); pero en varias ocasiones en el texto dice que es un monte. Posteriormente, es el espacio del peligro: ahí se le presenta el demonio por primera vez y trata de tentarlo (I, 88); luego es el lugar al que Cipriano va cuando está desesperado por la pasión que le hace sentir Justina y donde expresa que vendería su alma por gozar a esa mujer. En ese espacio salvaje, el Demonio aprovecha la oportunidad que el protagonista sin saberlo (II, 1200). En ese mismo monte está el rincón (la cueva) donde Cipriano se encerrará para aprender la magia del Demonio.

¹⁹⁰ Ruano de la Haza sugiere que esta comedia probablemente no fue compuesta para escenificarse en un corral, según puede deducirse de las características dramáticas y técnicas que se sacan de la lectura. Por un lado, dice, el elevado número de personajes requiere la fusión de compañías teatrales, lo que se hacía típicamente para las piezas de encargo y los autos sacramentales, pero no para la representación en un teatro comercial. Señala que los corrales no tenían las características técnicas para realizar algunos de los efectos que pide la comedia, como una elevación en diagonal desde el tablado a lo alto del teatro, o como la inclusión de dos plataformas de monte. No descarta, sin embargo, que la pieza haya tenido una representación en un corral como el del Príncipe, pero con una adaptación del decorado y las tramoyas (“No todo el monte es orégano. Más sobre el monte de *La vida es sueño*”, en Joaquín Álvarez Barrientos *et al.*, coords., *La buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 611-620). Aunque aquí sólo he considerado la posible representación de corral, creo que el significado del movimiento y de los niveles verticales aplica también a la otra posibilidad.

En otras ocasiones, es el ámbito del retorno al orden espiritual, el espacio donde los bandoleros se desengañan o se arrepienten de sus crímenes, como es el caso de Eusebio en *La devoción de la cruz*, antes de su muerte. Es en este sentido que Marie-Eugénie Kaufman observa cómo el monte es un espacio clave en la comedia de santos en tanto que, por su simbolismo, se amolda al proceso de conversión, pues se alternan sus significados como lugar de desafío a Dios y espacio de la espiritualidad.¹⁹¹ El monte es, así, tanto el lugar donde del acercamiento a Dios y al saber elevado, como el ámbito salvaje en el que acechan los peligros humanos y demoniacos, y en ese sentido tiene el mismo potencial dramático que describe Dominique Reyre cuando habla del desierto:

En lo que concierne a la potencialidad dramática del tema del desierto, sabido es que, en nuestro caso, se deriva del simbolismo transmitido por la Biblia, simbolismo ambivalente según el cual el desierto es a la vez un lugar de tensiones infernales y de felicidad celestial. Por una parte, el hombre que se retira al desierto se ve acosado por feroces bestias (répulos escorpiones y leones) de una naturaleza hostil, y por el demonio que le somete a un tremendo combate espiritual y a repetidas tentaciones, pero por otra parte, una vez superados las tentaciones, el hombre goza en el desierto de una unión muy íntima con Dios y sus ángeles. En este significado ambivalente, que hace del desierto el lugar de la gran prueba iniciática de la santidad, radica la potencialidad dramática del tema y su fuerte carga patética.¹⁹²

No siempre hay certeza de cuándo está presente en escena el monte u otro decorado rústico, pues a veces su mención puede ser sólo una alusión verbal o una construcción virtual del espacio mediante el discurso dramático, pero no cabe duda de que el entorno dramático que se construiría con el decorado es determinante para definir una serie de circunstancias, situaciones y acciones dramáticas que pueden ocurrir en el espacio configurado.

¹⁹¹ “El simbolismo del monte en las comedias de santos”, en Felipe Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *op. cit.*, pp. 102-104.

¹⁹² Dominique Reyre, “Invención lopesca de San Jerónimo o el desierto como crisol de santidad en *El cardenal de Belén* de Lope de Vega”, en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en Escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 860.

3.3 Escaleras y efectos de tramoya en la detonación de acción

Todo lo que ocurre en la obra teatral es resultado de un trabajo de composición y ordenación que pone los sucesos y acciones en una relación de causalidad, y los encadena sucesivamente para llevar al desarrollo progresivo de diferentes situaciones y acciones dramáticas, hasta el desenlace. En una situación dramática dada, un suceso, la acción de un personaje o incluso un parlamento provocan la reacción de otro personaje, quien responde en consecuencia (hace o dice algo); esta reacción del personaje provoca nuevas situaciones, más reacciones y el cambio de las circunstancias. Los personajes responden ante diferentes cosas, desde el deseo de encontrar algo, una confrontación que los afecta directa o indirectamente, algo que les impide alcanzar sus objetivos, hasta el encuentro de algún objeto, personaje o información que los perjudica, ayuda o les hace descubrir algo. Los elementos de decorado en teatro aurisecular pueden servir como motores de la acción y provocar los cambios que lleven a los personajes a actuar o comportarse de determinada forma.

Las escalas o escaleras que los personajes introducen en escena para trepar un muro o un edificio pueden ser determinantes en el planteamiento y desarrollo de la acción. Se trata de un decorado que, por su función en las comedias, se asocia implícitamente a un acto de transgresión, en tanto que los personajes las usan para pasar a un espacio que les está prohibido. Su presencia en escena incita una acción. En *La devoción de la cruz*, cuando Julia busca a Eusebio, descubre la escalera que éste usó para entrar al convento y escapar después, y que los compañeros del protagonista dejaron abandonada por un momento en su huida; para Julia, este accesorio es la oportunidad de seguir a su amado y baja por ella. Cuando los compañeros de Eusebio vuelven y retiran la escalera, la línea de acción de Julia queda restringida, puesto que ya ha cometido el delito de salir del convento y ahora no puede volver a entrar sin ser descubierta. En *El esclavo del demonio* la escalera motiva la acción del protagonista quien, antes ha persuadido a don Diego de

no subir por ella al encuentro de Lisarda, de modo que evita deshonorar la casa de Marcelo; pero cuando queda sólo, es él quien cae en la tentación que posee a la dama, al ver la escalera abandonada que queda ahí “manifestando su intento”, pues la ocasión “es la madre del delito (I, 486, 496). Nuevamente, alguien retira la escalera cuando él está por arrepentirse de lo que pensaba hacer, y eso sella su línea de acción.

En *El mágico prodigioso*, la desesperación de Cipriano lo hace buscar una manera de conquistar el amor de Julia. El demonio le plantea la posibilidad de enseñarle las artes mágicas para conseguirlo, pero para convencerlo de que dice la verdad y así incitarlo a actuar, debe provocar un suceso sobrenatural, que se escenifica mediante la tramoya. Cuando Cipriano contempla el movimiento de un monte que pasa de un lado a otro del tablado, y que un peñasco se abre para dejar ver a su amada en el interior (II, 1927, 1945), se decide a vender su alma al Demonio.

Los elementos de decorado como estos funcionan, así, como evidencias que persuaden a los personajes para realizar una acción, o como algo que presenta una oportunidad para actuar.

3.4 Maquinas de monte y de vuelo en el entramado y la estructuración del drama

3.4.1 Decorado y tramoyas en la interconexión de tramas

En *La exaltación de la Cruz* Calderón dramatiza varios sucesos relacionados con el saqueo de Jerusalén que llevaron a cabo los persas en el siglo VII, cuando tomaron como trofeo la Vera Cruz. A partir de este suceso, en la comedia se desarrolla una trama épico-histórica basada en la lucha del ejército cristiano por recuperar la cruz, y una hagiográfica que trata el proceso de conversión del sabio pagano Anastasio. Ambas tramas se entrelazan mediante los efectos de una tramoya.

La comedia empieza con la salida a escena de los príncipes persas, Siroes y Menandres, que llegan al monte donde vive Anastasio, y le piden use sus artes mágicas para que puedan saber cómo va la campaña de su padre, Cosdroas, en Jerusalén. Anastasio invoca unos espíritus para que eleven a los príncipes y éstos puedan ver, desde la altura, la invasión que dirige Cosdroas. Los príncipes suben “*lo más que pudieren*” sentados sobre unos pescantes decorados como peñascos. Se escuchan cajas y trompetas que evocan una batalla, y el decorado del monte, que sería una estructura enorme en forma de montaña, se abre por la mitad (I, p. 168). Mientras Siroes y Menandres “flotan” en sus peñascos, observan la acción que se desarrolla en el área central del tablado que ha quedado libre, donde se escenifica la batalla en las calles de Jerusalén. Cosdroas sale al tablado luchando e intenta entrar al templo, representado con una puerta que se ve en el muro al fondo, pero Zacarías, patriarca de Jerusalén, le impide el paso. Finalmente, Zacarías se ve obligado a abrir el templo:

Abre Zacarias la puerta del muro, y descúbrese dentro un altar y en él la cruz, y a sus lados Elena, vestida de viuda, y Constantino de rey; y estos, ya sean figuras, o bultos, estén bien adornados. Entra Cosdroas dentro, y Zacarías como deteniéndole. A este tiempo se cierra todo, como estaba primero, y los dos peñascos vienen al suelo con la mayor velocidad que puedan.

(I, p. 167)

Anastasio queda asombrado porque se da cuenta de que algo relacionado con la cruz produjo un efecto que anuló su magia, y al percatarse de que hay algo más poderoso que las artes que ha estado estudiando, decide abandonar su cueva en el monte y bajar para encontrar el saber superior que hay detrás.

En esta secuencia se presentan acciones que se llevan a cabo en dos lugares diferentes alejados uno del otro, y en los que da inicio cada una de las tramas. En el espacio principal, el de la montaña en Persia, se introduce la hagiográfica, la historia de Anastasio en su búsqueda del conocimiento último. Al abrirse el monte se configura en el tablado el segundo espacio,

enmarcado por el primero, donde se presenta el robo de la Vera Cruz de su altar en el templo. Esta acción motiva el desarrollo de la trama épico-histórica, esto es, la guerra que dirige Heraclio para recuperar la reliquia. La forma como se hace aparecer la cruz en un altar, develando una cortina o bien abriendo una puerta, ocasiona que el objeto representado adquiera una importancia dramática más allá del significado cultural y religioso que la cruz representada pudiera tener para los espectadores de la época: el efecto del descubrimiento impacta por la presentación repentina, de modo que sirve para señalar este decorado como un elemento importante en la comedia. La cruz es el elemento central de la trama épico-histórica en tanto que su búsqueda y recuperación motiva las acciones de Heraclio y los personajes relacionados con su ejército; y de manera indirecta, tiene una injerencia en la trama hagiográfica de Anastasio.

En un principio, los personajes del primer nivel espacial son sólo espectadores de lo que sucede en el otro, lo que implica ya una conexión, si bien sólo contemplativa, entre las tramas, en tanto que los príncipes y Anastasio se enteran de lo que sucede en ese otro espacio y conocen hechos, objetos y personajes con los que más tarde tendrán contacto y relación, cuando Cosdroas vuelva a Persia. Hacia el final de la secuencia se establece una relación causal entre las acciones de ambos espacios, pues el intento de Cosdroas por apoderarse de la cruz provoca el efecto que anula la magia de Anastasio: esto se representa mediante el fin del funcionamiento de la tramoya, y es lo que motiva la acción del protagonista durante el resto de la comedia. La tramoya deja así de ser un medio que permite a los personajes observar pasivamente y se convierte en algo que detona la acción de la trama hagiográfica. El efecto funciona como hierofanía que el protagonista no puede entender por su calidad de sabio pagano, pero de cualquier manera se trata de una revelación que lo motiva a actuar, pues a partir de este punto Anastasio se mueve en función de encontrar ese saber que supera sus conocimientos.

Conforme avanza la comedia, las dos tramas se entrecruzan en el mismo espacio, pues Cosdroas vuelve a Persia con su trofeo y prisioneros. Zacarías queda como esclavo de Anastasio, quien se ha hecho soldado, y es este encuentro el que conduce al protagonista por la senda hacia su conversión al cristianismo; pero la injerencia de Anastasio en la trama épico-histórica es sólo incidental pues, aunque tiene interviene brevemente en las acciones de ésta, la resolución del conflicto de la guerra y la restitución de la cruz a su sitio corresponden a personajes guerreros y gobernantes, y la línea de acción de Anastasio sigue siendo la búsqueda de la verdad.

Al final de la comedia, Anastasio queda en Persia, mientras los otros personajes regresan a Jerusalén para devolver la cruz a su altar. Se repite el efecto de tramoya del vuelo de personajes y de la apertura del monte. Esta vez, sin embargo, es Anastasio el que se eleva, y este suceso sirve para representar la resolución de la trama hagiográfica que termina con la conversión del protagonista, quien observa desde la altura la acción final de la trama épico-histórica que se escenifica en el tablado.

La cruz como objeto central de la comedia es el detonador que motiva el arranque de la trama épico-histórica, en tanto que su recuperación se convierte en el objetivo y motivo de acción de Heraclio; a partir del efecto milagroso que anula el hecho mágico escenificado mediante la tramoya, se detona la acción de la trama hagiográfica. El uso de las tramoyas, así, pone a ambas tramas en interrelación, no sólo porque establece el contacto entre éstas, sino porque las pone en una relación de causa y efecto.

3.4.2 Máquinas de vuelo e inserción y funcionamiento de una escena como Loa

El efecto de vuelo al principio de la segunda parte de *Santa Juana* de Tirso configura un espacio místico y ubica la escena en un lugar etéreo indefinido. La comedia empieza con música y una cortina que se abre para dejar ver a la futura santa rezando ante un altar. Acto seguido, baja de lo

Al presentar estas figuras mediante descubrimientos, se refuerza el tono heroico y triunfal con el que se enaltece la figura de estas personalidades, lo que viene a tono con la otra función del discurso del ángel. En el contexto de la escena como encomio, las imágenes descubiertas enriquecen la espectacularidad y la intención del elogio. La presencia de esta escena como parte de la pieza probablemente se debe a que la comedia se haya representado frente a Felipe III: Xavier Fernández observa que tal vez una versión refundida de la primera y segunda partes de la *Santa Juana* se estrenó en junio de 1614, en la noche de San Juan

en la huerta del duque de Lerma, en presencia de los Reyes como atestigua Cabrera de Córdoba [...] Si admitimos la hipótesis de que la segunda parte se estrenó en presencia de los Reyes, el “tercer Filipo, con su Margarita bella, los pacíficos, los santos” (II, 417-419), debieron de tener óptima resonancia en dichos ilustres personajes muchos de los versos que dice el ángel, empezando por el primero: “esposa cara del Monarca eterno”, y aquellos otros versos sobre Felipe II, el padre del Rey.¹⁹⁵

De ahí todos los elementos anacrónicos, dirigidos más al espectador Real que a la protagonista de la pieza, como el elogio a Albuquerque, por ejemplo. Este conquistador contribuyó de manera importante a la creación del Imperio portugués en el océano Índico, y si bien fue contemporáneo de santa Juana (murió en 1515), se le presenta en escena como elemento clave en la propagación del catolicismo, sino en relación con el hecho de que Portugal era parte de los reinos de la Corona española entre 1580 y 1640.

DE esta forma, las figuras que se descubren en esta escena presentan un elogio a la grandeza y fortaleza del imperio español y a la dinastía de los Austrias como sustento y defensa de la fe católica. Pero además componen un conjunto visual que ofrece una representación del orden teológico político, con los capitanes que abrieron camino a la cristianización en territorios de América y Asia a los costados, el monarca que protege a la Iglesia y promueve su labor al centro y, sobre éste, un árbol lleno de rosarios que se devela (I, 168) para representar a la

¹⁹⁵ “Estudio preliminar”, en Tirso de Molina, *La Santa Juana, segunda parte*, ed. cit., p. 52.

religión, de modo que la composición establece una relación jerárquica, con el elemento que remite a lo divino hasta arriba.

Los personajes bajan al nivel del tablado, donde queda Juana, y el ángel se va volando. Todas las imágenes se cubren nuevamente, y entran los personajes de Carlos V, don Jorge y el gracioso, Lillo, con lo que da inicio, sin otro preámbulo, la acción de la comedia.

De esta forma Tirso inserta una escena que funciona como Loa y que puede interrelacionarse con el resto de la comedia por algunos elementos contextuales que ofrece, pero se logra la continuidad de la acción en la medida en la que la tramoya permite presentarla como si fuera parte de una visión de la santa en el espacio místico.

Si los elementos de decorado pueden tener una injerencia en la definición de la acción en tanto que establecen el contexto espacial dramático y delimitan o generan una expectativa sobre el tipo de sucesos representables, el tipo de decorados y la forma como funcionan en el teatro aurisecular permite que su uso sea relevante además en aspectos de la composición y estructuración de la trama.

4 DECORADO Y PERSONAJE

4.1 El personaje dramático. Características y caracterización

En lo que toca a las funciones de los mecanismos de representación en general en relación con los personajes, pueden señalarse al menos que sirven, por un lado, para caracterizarlo, y por el otro pueden fungir como elementos que lo lleven a actuar o a comportarse de alguna manera, como ya se revisó en el capítulo anterior. El hecho de estudiar el personaje y la acción por separado es tan sólo una cuestión de orden y no implica que no estén relacionados; muy por el contrario, son dos aspectos inseparables e interdependientes que se implican mutuamente:

In the same way that the concept of action implies the notion of an active subject and, conversely, the concept of person or character implies the notion of action –whether it is active or passive, external or internal– in drama the presentation of a figure without even the most rudimentary plot and the presentation of a plot that does not contain even the most drastically reduced form of figures is inconceivable. If plot is defined as a series of changes in a situation, and a situation as a given relationship that exists between a number of figures both to each other and to a concrete or ideal context, then the dialectical relationship linking plot and figure becomes obvious.¹⁹⁶

Así pues, me ocupo ahora de los elementos del decorado en su función caracterizadora, esto es, en tanto que sirven para presentar al público cierta información que dé idea sobre alguna de las características con las que se compone el personaje dramático. Hay que recordar que todo personaje, incluso si está inspirado en o representa una persona real, es una construcción literaria que se concibe y compone a partir de modelos humanos y tipos sociales, y reproduce con mayor o menor complejidad una serie rasgos, atributos y comportamientos característicos que lo definen y permiten identificarlo. Es por esto que teóricos como Pfister prefieren hablar de *figura* en lugar de personaje, pues el término remite a una entidad artificial, creada deliberadamente a partir de un modelo para un fin particular, y hace pensar más en su funcionalidad dentro de un texto que en

¹⁹⁶ Pfister, *op. cit.*, p. 160.

la idea de un individuo real autónomo.¹⁹⁷ Entendido así, puede considerarse el personaje a partir de tres aspectos. En primer lugar, su concepción y los rasgos que lo componen; relacionado con esto, debe tomarse en cuenta el tipo de relación que tiene con los otros personajes, y por último, su función dentro del texto.

Al ser una construcción literaria, los rasgos que componen al personaje son una serie finita y cerrada, de modo que un análisis exhaustivo puede –en teoría e idealmente– llevar a identificarlas todas (a diferencia de lo que ocurre con una persona real, cuyos rasgos distintivos e información sobre diferentes aspectos de su ser pueden hacerse más complejos, modificarse y hasta multiplicarse a partir de un análisis). Por ello, casi cualquier elemento que se señale en una obra, podría ser fundamental para el análisis de la figura ficticia. En diferentes tradiciones literarias y épocas se componen personajes con más o menos detalle, con diferentes grados de complejidad, con distintos niveles de profundidad. Hay desde figuras alegóricas y unidimensionales que personifican conceptos abstractos, virtudes y vicios, o personajes basados en tipos sociales, psicológicos o ideológicos que pueden representar una cualidad universal, hasta figuras más elaboradas y ricas, con rasgos únicos particulares que los individualizan. El tratamiento y la forma de los rasgos y atributos varían en cada texto y período histórico, según conceptos, significados y modelos de cada cultura, y su importancia en la composición del personaje depende de los criterios de cada tradición literaria. Los más generales y básicos tienen que ver con el género del personaje (femenino/masculino), con su edad y con su clase social. Otros rasgos distintivos se refieren a los aspectos sociales (relacionados con el origen geográfico, su religión, oficio, etc.); también puede considerarse su ingenio y su naturaleza (no como lo que se opone a lo artificial, sino lo que es “propio” del personaje). De la definición de estos rasgos se desprende el comportamiento de cada figura, su tipo de relación con los otros y su línea de

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 161.

acción, así como situaciones dramáticas en las que puede estar, según convenciones y concepciones culturales y de composición (en la comedia del Siglo de Oro, por ejemplo, la presencia de una dama casi siempre implica un galán que la pretende, y en consecuencia el desarrollo de una trama amorosa).

La caracterización del personaje dramático presenta ciertas dificultades que derivan de las posibilidades y necesidades de composición y expresión propias de un género destinado a la representación espectacular que, a diferencia de las formas literarias narrativas, prescinde de la voz de un narrador externo que describa o de información. Los personajes son quienes se presentan a sí mismos en escena y se dan a conocer al espectador en su interacción y su relación con las otras figuras dramáticas. Pfister¹⁹⁸ identifica dos métodos que puede usar el dramaturgo para caracterizar a los personajes: uno depende de la figura dramática y el otro de información que proporciona el autor. La información del segundo tipo viene expresada en el aparato didascálico (descripciones explícitas que haga el dramaturgo o el nombre del personaje, cuya carga semántica puede remitir implícitamente a un conjunto de atributos, a su personalidad, etc.). La caracterización que depende de las figuras viene principalmente por “la visión o definición que puede dar el personaje de sí mismo en sus parlamentos [lo que dice sobre sí, su forma de expresarse, su idiolecto, sociolecto, etc.], la visión que expresan otros personajes de aquél y sus acciones, que pueden ser acordes o estar en contradicción con una o ambas de esas otras visiones”; parte importante de la caracterización son los elementos espectaculares como el vestuario, utilería, maquillaje, que “subrayan o hacen explícita la caracterización planteada en el texto literario”.¹⁹⁹ También los rasgos del actor que interpreta al personajes, como su apariencia física, gestos, movimientos y voz, son parte de la caracterización, y aunque esto es algo propio de

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 183-195.

¹⁹⁹ Aurelio González, “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, art. cit., p. 12.

realizaciones concretas de una obra, muchos dramaturgos llegan a componer sus textos para un actor o actriz en específico, o al menos teniendo en cuenta un tipo de interprete.

4.2 Personajes de la comedia hagiográfica áurea

No es objeto de esta investigación hacer un estudio profundo y exhaustivo de los personajes de las comedias hagiográficas, pues se trata de analizar el funcionamiento de los decorados, pero es necesario al menos hacer un esbozo de sus aspectos principales que, si bien puede parecer esquemático y reduccionista, servirá para tener una idea general.

Entre los estudios sobre el personaje del teatro aurisecular hay dos posturas. La opinión más común es que en este teatro, en el que se plantea seguir como preceptiva las observaciones de Aristóteles sobre el drama, al igual que hace este filósofo, se da más importancia a la trama.²⁰⁰ Según estas posturas,²⁰¹ los personajes están supeditados a la acción y su construcción no es tan importante, por lo que no tienen profundidad psicológica sino que encarnan de manera esquemática tipos sociales y valores ideológicos propios de su época. La otra perspectiva²⁰² afirma que, si bien los personajes pueden ser esquemáticos, algunos presentan rasgos peculiares e irrepetibles, e incluso tienen cierta complejidad. Hay que recordar, sin embargo, que los personajes dramáticos sólo se conocen a partir de textos que, como señala Anne Ubersfeld,²⁰³ son los textos literarios que tienen más lagunas de información, por lo que permiten (o más bien,

²⁰⁰ En su *Poética*, Aristóteles dice que los personajes “no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones”, y describe a la tragedia como “imitación, no de personas sino de una acción y de una vida (*op. cit.*, pp. 147-148).

²⁰¹ De autores como Alexander Parker (“The approach to the Spanish Drama of the Golden Age”, *Tulane Drama Review*, 4, 1959, pp. 42-59), Northrop Frye (*Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991) o Isaac Rubio (“El teatro español del Siglo de Oro y los hispanistas de habla inglesa”, *Segismundo*, XXXIII-IV, 1981, pp. 151-166).

²⁰² Sostenida por autores como Margit Frenk (“El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro”, en *Del Siglo de Oro español*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 11-21) o Victor Dixon (*Characterization in the ‘Comedia’ of Seventeenth-Century Spain*, Manchester, University of Manchester, 1994).

²⁰³ *Semiótica teatral*, *op. cit.*, p.19.

exigen) un arduo trabajo interpretativo previo a la puesta en escena por parte de los mediadores (director, actores, etc.). El personaje en el texto dramático es en esencia incompleto, en tanto que faltan aspectos de su caracterización que sólo pueden presentarse en la realización escénica, y que ni siquiera el aparato didascálico alcanza a expresar.

Ahora bien, sin rechazar el que los personajes de este teatro puedan tener cierta complejidad, hay que tener presente que la composición de la comedia aurisecular se rige, como el resto del arte del período, por una estética de la imitación de modelos y la repetición de fórmulas, sin que por ello se desdiga la calidad de las obras; se trata de un arte, como observa Christophe Couderc, en el que “la invención y la originalidad de los poetas se aúnan con la aplicación de recetas trilladas, reglas codificadas”.²⁰⁴ Este aspecto no debe verse como un defecto artístico sino como una característica que permita comprender mejor el arte del período.

El sistema de personajes dramáticos en el Siglo de Oro se rige por la recurrencia y la convención. Su construcción sigue pautas y códigos literarios, y parte del uso de un número reducido de tipos definidos cuyos atributos y elementos caracterizadores están bien codificados. Esto puede apreciarse a partir de una de las loas que Agustín de Rojas inserta en su *Viaje entretenido*, en la que en una suerte de ejercicio metateatral, uno de los personajes interpreta varias figuras dramáticas típicas, apegándose a la manera convencional de representarlas, para demostrar así su habilidad en el arte. Para cada figura, el personaje adopta como en una parodia el tipo y temas discursivos, así como la manera de expresión acordes con las formas convencionales, y además recurre a elementos de vestuario y maquillaje necesarios para la caracterización. Aunque sea una cita larga, reproduzco a continuación los fragmentos relevantes:

MARÍA: Sepa que yo puedo hacer,
 mientras de aquesta edad gozo,

²⁰⁴ Galanes y damas en la comedia nueva, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p.13.

de tradiciones literarias y del folclor, como el salvaje; aun así, es posible encontrar personajes particularizados que se distinguen de otros, a pesar de compartir rasgos comunes. En este sentido puede afirmarse con Ruiz Ramón que los personajes del teatro áureo son esquemáticos, que reflejan “la variada gama de ideas, creencias, sentimientos, voliciones propia de su sociedad”, al tiempo que cada personaje “viene a ser como un complejo de variantes de un tipo genérico.”²⁰⁶ Pero dejando de lado las particularidades o individualizaciones que puedan tener algunos personajes en diferentes piezas, es claro que tienen rasgos básicos que los hacen corresponder a alguna de las categorías que identifica Juana de José Prades en su tipología.²⁰⁷

Principalmente se encuentran personajes que corresponden a los tipos del galán y la dama, cuyos lances y relaciones son clave en las intrigas, especialmente las amorosas. El galán se caracteriza por su valor, audacia, generosidad, constancia, capacidad de sufrimiento, idealismo y linaje, pero también puede ser celoso. La dama tiene gran belleza, linaje y puede ser audaz. Está dedicada sobre todo al amor, y en ocasiones puede ser insincera. El gracioso es tal vez la figura más compleja de este teatro. Es un personaje multifacético que en esencia es un criado fiel. Es codicioso, dormilón y glotón, y su codicia puede llevarlo a actuar contra de los intereses de su amo, o hasta a buscar uno nuevo. Tiene con la criada una relación paralela al amor de los amos, y llega a funcionar como consejero en todo tipo de asuntos. La criada es encubridora, consejera y tercera en amores, más fiel a su señora que el gracioso a su amo. Cuando aparece la figura del rey, si es joven, es un galán con una pasión violenta, soberbia e injusta, y si es anciano, es prudente y sabio. El padre es valeroso y guardián del honor, en ocasiones crédulo pues piensa que

²⁰⁶ *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, t. 1, Madrid, Alianza, 1967, p. 165.

²⁰⁷ *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963, p. 52, citado por Christophe Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 27.

sus esfuerzos tienen éxito. Cuando en la comedia no hay figuras del rey o del padre, sus funciones y atributos los adopta algún otro equiparable (un duque, un hermano, etc.).

Estos personajes se relacionan entre sí según un modelo de jerarquización de “señor/servidor”, basado en un principio de obediencia y vasallaje que parte del orden estamental de la sociedad, y en cuya cima está el monarca. Este orden implica una serie de fidelidades religiosas, políticas, militares, familiares, etc. Como ya observó José Amezcuca,²⁰⁸ el modelo de relaciones se reproduce en distintos niveles de la sociedad representada, y un mismo personaje puede ser a la vez señor y servidor. Así es la relación del galán con el gracioso (señor/criado); la del rey o la familia real con sus vasallos, o la de cualquier otro personaje, noble o no, con sus servidores; y una relación similar existe a nivel familiar entre el padre y sus hijos, el hermano y la hermana. Así, de los rasgos característicos de cada tipo y de la relación que tienen con otros personajes dentro de la jerarquía, se definen las acciones y líneas argumentales en que puede intervenir cada uno, y su comportamiento en escena en las diferentes situaciones dramáticas.

Uno de los móviles más importantes que incita las acciones de los personajes en este teatro es el sentido del honor y su protección. Este aspecto aparece dotado de un sentido absoluto al punto de que se le equipara a la misma vida: “La ofensa, real o imaginada, exige la inmediata reparación. Ésta se consigue mediante la venganza, pública o secreta [...] El derramamiento de la sangre del ofensor es el único medio que el ofendido tiene para reintegrarse como miembro público a la comunidad”.²⁰⁹

Así pues, los elementos básicos del sistema de figuras dramáticas del teatro áureo son un conjunto de personajes definidos por rasgos codificados, relacionados entre sí según un sistema

²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 113.

²⁰⁹ Ruiz Ramón, *op. cit.*, pp. 175 y ss.

jerarquizado y motivados por el resguardo del honor. Esto funciona igual en la comedia hagiográfica, pero con variaciones relacionadas con el género, pues en estas comedias se presentan en una versión “a lo divino”. Los protagonistas de este teatro son santos o santos en potencia, y tienen ciertos atributos según el tipo con el que se les identifica. Elma Dassbach distingue cuatro categorías, tomando como criterio la forma en que cada personaje alcanza su santidad, aunque aclara que todos pueden presentar características de las otras categorías, aunque sea una la que predomina.

El mendicante es el tipo de santo que adquiere su santidad al sobresalir en el cumplimiento de las normas y requisitos de la orden mendicante a la que pertenece. El convertido es, bien el pecador que se arrepiente y sigue luego una vida de santidad, o el pagano o infiel que se convierte a la religión cristiana y destaca en su cumplimiento. El mártir es el que muere de muerte violenta en defensa de su fe cristiana, frecuentemente después de haber sufrido tortura o sobrevivido milagrosamente una serie de tormentos. Y el hacedor de milagros es el tipo de santo que sobresale por sus extraordinarios poderes sobrenaturales.²¹⁰

Esta clasificación permite identificar algunos de los rasgos específicos de los diferentes personajes, y considerar también las combinaciones posibles que señala Dassbach (convertido mártir, mendicante hacedor de milagros, convertido hacedor de milagros). Abarca diferentes tipos de santos: los ermitaños; los doctores de la iglesia, los legos e inocentes; las monjas místicas; los santos bandoleros; los que resisten las tentaciones y los que caen para luego arrepentirse; los que se convierten al tener una visión o los sabios paganos que se convierten a partir de su reflexión; los monjes que sufren persecuciones de envidiosos en el monasterio... Sin embargo, al mismo tiempo dependen del todo de lo anecdótico de las vidas de cada santo. Hay que tener presente que las piezas hagiográficas (al menos las que siguen el modelo de la Comedia Nueva) también están sujetas a las mismas convenciones que el resto del teatro aurisecular, por lo que la composición

²¹⁰ *Op.cit.*, pp. 9-10.

de los personajes parte de los mismos elementos básicos y puede, en un nivel muy elemental, dar como resultado situaciones y acciones dramáticas similares, con las variaciones “a lo divino”.²¹¹

Así pues, una figura femenina puede tener algunos rasgos de la dama y encontrarse en situaciones similares relativas a las tramas amorosas. La santa Juana de Tirso en su primera parte o María de Pazzi en la obra de Diamante, por ejemplo, son ambas mujeres bellas de cierto linaje, aunque no sean nobles. En torno a ellas se suscitan acciones propias de intrigas amorosas convencionales, pues las cortejan galanes de su mismo nivel, pero en los dos casos, éstos son rechazados en favor de un “mejor esposo”.²¹² Algunos santos masculinos pueden tener atributos del galán (sobre todo el de su linaje y valor), intercambiando la búsqueda de amor por la del saber máximo, que encuentran en el cristianismo; así, por ejemplo, el Josafat de Lope, o Cipriano y Anastasio de Calderón. Los padres, como el de santa Juana y el de María de Pazzi, tienen que resignarse a que su hija entre al convento, tristes de que éstas no sigan sus deseos cuando quieren casarlas, pero tranquilos por la calidad de su yerno y porque a final de cuentas, su honor queda intacto. En el caso del monarca tirano o del galán rechazado y violento, si bien sus acciones y actitudes son iguales que en las comedias profanas, su objetivo en la comedia hagiográfica puede relacionarse con el género y tema de la pieza, y su derrota adquiere trascendencia más allá de la esfera humana. Tal el caso de Egerio, rey de Irlanda en *El purgatorio de san Patricio*, que se resiste a aceptar el cristianismo y persigue a Patricio, o el del furioso Laurencio en *Santa María de Pazzi*, que busca con lujuria a la protagonista: ambos terminan castigados y sus almas condenadas al infierno, y fungen así como figuras ejemplares antitéticas del santo. Finalmente, los graciosos y criados siguen el camino de sus amos, y pueden ir con ellos al monasterio, pero se vuelven el contrapunto terrenal de las aspiraciones espirituales de éstos.

²¹¹ Si bien, las más de las veces, la acción es la de una comedia profana común, con el único añadido de algunos elementos divinos, como la aparición de algún santo, ángel, demonio, y una apoteosis final.

²¹² Y con esto se introduce la figura del Galán suelto.

El caso de *El rufián dichoso* es un ejemplo muy claro de este traslado de categorías, pues el protagonista y el gracioso funcionan primero como personajes de trama profana y tienen luego su transformación “a lo divino”. En la primera jornada, Lugo es un galán rufianesco con rasgos como valor, astucia, generosidad, decisión, al tiempo que es arrogante, escandaloso, ambicioso, bravucón y su actividad es la de la vida rufianesca; al pasar por su conversión, se hace un fraile santo, devoto, penitente, caritativo y humilde, dedicado a la labor del misionero. Lagartija, por su lado, es primero el criado gracioso al servicio de un amo al que lleva mensajes, lisonjea, entretiene y auxilia en sus lances, y luego es un fraile que acompaña al protagonista por su misma línea, pero no deja de estar más interesado en los elementos mundanos como la comida y los naipes, y su reacción ante el peligro que enfrenta su amo cuando se le presentan los demonios para tentarlo, es de temor absoluto.

Los protagonistas de estas comedias tienen cualidades como la abstinencia, fe, humildad, piedad, pureza, gozo de imitar el sufrimiento de Cristo, conocimiento de la Biblia, y otras muchas apreciadas por la doctrina católica. En opinión de Robert Morrison, “the number of worthy attributes makes it clear that the saint of the Golden Age Spanish drama is such a composite being that he seems scarcely human. He becomes nearly as much an abstraction as el *Pecado* or la *Idolatría* in an *auto sacramental*”.²¹³ Puede decirse que el santo, más que otra figura dramática, se convierte en lo que para Ynduráin es todo personaje del teatro áureo: un tipo definido de antemano, una abstracción, no de lo que es, sino de lo que “debe ser un hombre o un individuo concreto”; no un reflejo de la realidad, sino “una propuesta idealista sobre lo que la realidad debe

²¹³ *Op. cit.*, p. 92.

ser y el comportamiento que deben mantener los individuos que pertenecen a una clase, a un estamento social determinado”.²¹⁴

Los personajes sobrenaturales desempeñan papeles importantes en muchas de estas piezas, sean santos ya canonizados que se aparecen en visiones para guiar a los protagonistas, la virgen María o Cristo, que en muchas ocasiones se presentan como niños. Sobre todo, sin embargo se destaca la intervención de ángeles y demonios. Los primeros, portavoces de la divinidad, fungen también como guías del protagonista, a quien comunican mensajes de Dios, informan sobre la situación en torno del personaje o profetizan algo que le sucederá al santo; y muchas veces, los protegen contra un mal inminente. Los demonios buscan tentar o engañar a los protagonistas para desviarlos de su camino hacia la virtud. En este sentido, estos personajes funcionan sobre todo como detonadores de acción. En otras ocasiones, pueden presentarse personajes que encarnan al bien y al mal de manera casi alegórica, y que no interactúan con los personajes, sino que más bien funcionan a manera de coro aclarando la situación del protagonista, aunque incidiendo indirectamente en la progresión de la trama, como el Buen y el Mal genio de *El gran príncipe de Fez*.

4.3 Decorado, espacio, personaje

4.3.1 El personaje en su entorno dramático y en el espacio escénico: *El rufián dichoso*

Personaje y entorno dramático

La función principal de los decorados es, como ya se ha dicho, la de definir el espacio dramático con el que el personaje –en tanto que construcción literaria– tiene una relación indisociable, pues sólo puede existir en relación con éste, dado que está constituido por la suma de relaciones que se

²¹⁴ “Personaje y abstracción”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, p. 28.

dan en él. A diferencia de una persona real, que está condicionada por su contexto social pero en última instancia puede llegar a trascenderlo, explica Pfister, el entorno tiene la función de definir al personaje; y para ilustrar esto da el siguiente ejemplo:

Whilst it is perfectly reasonable to ask in real life what Mr. Smith would do in Mr. Jones's position and vice versa, the question as to how Hamlet would behave in Othello's position and Othello in Hamlet's reflects a complete misunderstanding of the special status of fictional figures and can be no more than a form of unverifiable speculation.²¹⁵

Los diferentes entornos dramáticos están cargados de valores y atributos culturales, y al configurarse un lugar determinado, se espera o supone la presencia de cierto tipo de figuras asociadas a éste. De igual forma, la presencia de cierto tipo de personajes puede servir para indicar el espacio donde se desarrolla la acción, sobre todo en representaciones como las del corral. El espacio dramático, en este sentido, sirve para identificar alguna figura y definirla en cuanto que marca su condición y sus actividades (incluso si no se cumple la expectativa, y en un entorno determinado aparecen personajes ajenos a éste, puede quedar implícito algún rasgo de su carácter por el contraste). Es por esto que puede entenderse cómo los ámbitos que habita y por los que transita una determinada figura son relevantes para su caracterización.

El rufián dichoso de Cervantes, que dramatiza la vida de Cristóbal de Lugo en sus etapas de rufián, de monje arrepentido y su muerte rodeada de aires de santidad, se desarrolla en dos ámbitos geográficos generales alejados entre sí, Sevilla y México. Cada espacio tiene en la obra una relación significativa con los momentos de la trayectoria vital del personaje, por el tipo de actividad que éste desarrolla en cada uno y por lo que cada uno representa en el imaginario cultural de la época de Cervantes. Así, en el entorno bullicioso de Sevilla, espacio identificado con los vicios y los placeres, Lugo se dedica a la vida rufianesca, Tras su conversión se traslada al espacio de la conquista espiritual, la fe y la trascendencia que es México, donde lleva una vida

²¹⁵ Pfister, *op. cit.*, p.161.

penitente y de servicio piadoso. El uso de estos dos espacios permite a Cervantes presentar la vida del monje dominico considerando su desarrollo y modificación, y el hecho de mostrar la conducta rufianesca de Lugo en el mundo sevillano sirve para realzar, por el contraste, el valor del nuevo espacio, lo que realza también la transformación y cambio de conducta de Cristóbal de Lugo cuando se convierte en fray Cristóbal de la Cruz.²¹⁶

También son muy relevantes los espacios específicos por los que se mueve Lugo en cada lugar en sus distintas etapas. La primera jornada, donde se le presenta en su faceta de delincuente apicarado y bravucón, se ubica en diferentes calles indefinidas de Sevilla, lo que tiene implicaciones relevantes en relación con las características que lo definen. Si en el Siglo de Oro los espacios exteriores se asociaban con la aventura y el peligro, la calle en particular se asociaba con la vida de vicio, y las calles de Sevilla eran, en la época, el escenario de la vida rufianesca por excelencia.²¹⁷ Por esto se vuelve muy significativo que en toda la jornada Lugo sólo transite por las calles, pues en ningún momento se le ve en un espacio interior; ni siquiera cuando vuelve a casa de su amo, el inquisidor don Tello, después de pasar toda la noche en sus correrías, pone un pié dentro, como si ese espacio le estuviera vedado (o prefiriera no entrar). El único interior al que entra es la casa del pastelero, pero incluso en esa escena no se ven sus acciones dentro de ésta, sino que sólo se le ve atravesar el umbral para abandonar la calle. El tipo de espacio general que habita Lugo sirve para presentar aspectos de su personalidad y su actividad y el hecho de que no transite por otros ámbitos que no sean los asociados a la vida de rufián, reafirma su condición.

La segunda y tercera jornadas dramatizan los momentos de la vida de penitencia y actividades sacras del protagonista y las acciones se desarrollan en espacios interiores: el

²¹⁶ Véase Aurelio González, “La construcción dramática y espectacular de *El rufián dichoso...*”, art. cit., pp. 209-210.

²¹⁷ Eso explica, según dice Sevilla Arroyo en la introducción a su edición de la comedia, que Cervantes ubicara el drama en esta ciudad, en vez de en Toledo, donde vivió en la realidad el personaje (pp. XXXIII- XXXIV).

monasterio en México, su celda o el jardín (que es una extensión del monasterio), donde se resiste a las tentaciones de los demonios; incluso cuando sale del monasterio para ayudar a una pecadora, no se le ve en su trayecto sino sólo en el interior donde se desarrolla la siguiente acción. Este cambio en el tipo de ámbitos que transita el protagonista puede sin duda relacionarse con el cambio de su condición.

La relación del personaje con su entorno es siempre significativa, en tanto que éste lo define, o indica algo sobre aquél. Dado que el espacio dramático no es sólo una locación para que se desarrolle la acción, los decorados con los que se construye escénicamente un lugar son más que meros adornos o telones de fondo; en tanto que construye un lugar determinado, el decorado sugiere el tipo de personajes que pueden presentarse en escena. Así, cuando en una comedia se ve un monte con cuevas, se sugiere la presencia de ciertas figuras, desde viajeros o bandoleros, hasta cazadores o habitantes de la cueva.

El decorado de la cueva o gruta era bastante frecuente en las comedias del Siglo de Oro. Según describe Ruano de la Haza, en los corrales se construía mediante elementos muy sencillos. Bastaban, dice, “unos ramos que enmarcaban uno de los espacios de la fachada del teatro”,²¹⁸ posiblemente unas ramas que cubrieran parte de la entrada o una de las puertas practicables que servía para cerrar la cueva y ocultarla de otros personajes.

En la literatura de la época, la cueva se concibe como un lugar tenebroso, cuyo interior llega a describirse como un “caliginoso lecho”, “seno oscuro de la negra noche” poblado por seres relacionados con lo macabro (“infame turba de nocturnas aves”).²¹⁹ También se le relacionaba con el camino al inframundo, del cual era la entrada, según varias tradiciones desde

²¹⁸ *Ibid.*, p. 415.

²¹⁹ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, en *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Castalia, 1986, vv. 37-39.

Homero y Virgilio, por lo que se le puede asociar con el infierno y el demonio, y en consecuencia, es el lugar donde pueden aprenderse las artes y saberes prohibidos, la magia demoníaca.²²⁰ En un contexto religioso es más bien el espacio de los eremitas, donde viven aquellos que quieren cumplir penitencia por sus pecados, o los que buscan aislamiento para alcanzar la espiritualidad que les permita acceder a un conocimiento del saber superior de dios.²²¹ También es el hogar de los salvajes, de seres que pueden ser espantosos y tiránicos, o simplemente ajenos a la civilización. Pero a pesar de que la cueva puede remitir a todos estos significados tan distintos, llega a connotar sobre todo misterio y una relación con lo ultraterreno. Así, su sola presencia en escena abre la posibilidad de encontrar un ermitaño (como en *El condenado por desconfiado*), un penitente, un pecador o bandolero que se refugia o esconde (como en *El esclavo del demonio*), un nigromante, un salvaje. Pero será más bien en el contexto de la escena que se especifique el tipo de personaje, según la obra y su género.

Caracterización del personaje a partir de los valores del espacio escénico

Ahora se revisará cómo funcionan las partes del espacio escénico del corral en la caracterización del personaje, a partir de su uso en la configuración del espacio dramático, así como de los valores de las áreas del eje vertical.

A la mitad de la primera jornada de *El rufián dichoso*, el protagonista Lugo y sus amigos músicos cantan una serenata a una “ninfa jerezana”. Los personajes salen al tablado vacío cuya

²²⁰ Tópico que en el teatro áureo se repite con frecuencia, como se ve en *El mágico prodigioso*, *El esclavo del demonio*, *La cueva de Salamanca* (véase, Ignacio Arellano, “Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro”, en José Juan Berbel Rodríguez, coord., *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 13-36.

²²¹ Sobre estas distintas concepciones de la cueva, véase el artículo de Luis González Fernández, “Espacio y estructura (con algunas notas acerca de la realidad y la ilusión) en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua”, en Françoise Cazal, Christophe Gonzalez, Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, p. 242-258.

fachada está cubierta por cortinas, pero con la indicación del protagonista y algún gesto, ésta se convierte en la fachada de casa de la cortejada. Los personajes dirigen sus miradas y cantos hacia el espacio central del primer corredor, donde se formaría una ventana al abrirse las cortinas.²²² Seguramente desde el principio de la escena y mientras cantan, las cortinas permanecen corridas para significar que la ventana está cerrada, lo que explica el comentario del primer músico: “¿Quieres que le rompamos las ventanas / antes de comenzar, porque esté atenta?” y la réplica con la que Lugo da a entender que prefiere llamar la atención de la “dama” con la canción, antes de hacer destrozos (“Acabada la música, andaremos / estas acciones” I, 562-565). Al descorrerse las cortinas se produce un efecto cómico por la sorpresa y el contraste de lo que se espera ver en ese espacio con lo que se presenta. Cuando termina la serenata paródica que evoca la “vida y milagros” de una dama que está muy lejos de ser virtuosa, en lugar de una mujer, asoma un hombre “*medio desnudo, con paño de tocar y un candil*” (I, 596). Su indumentaria y el candil son señal de que la acción se desarrolla durante la noche avanzada, porque el personaje dormía y fue despertado por la música. Empieza entonces un intercambio de acusaciones, amenazas y provocaciones entre los del tablado y el de la ventana. Los de abajo insultan al que asoma (“¡Éntrate, bodegón almidonado”, “Zabúllete, fantasma antojadiza”, “Escóndete, podenco cuartanario”),²²³ y éste último trata de prostituta a la jerezana –sobre la que dice que no está en casa porque lleva cuatro días en la cárcel–, y de ladrones a Lugo y los músicos (I, 596-618).

²²² “Por el cabecero de la barandilla, la viga en que se apoyaba el segundo corredor y las dos cortinas que habían de abrirse más o menos ampliamente para significar una ventana grande o pequeña” (Allen y Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 375).

²²³ Según el *Diccionario de autoridades*, BODEGÓN sería un soportal para guisar comida de gente pobre, que se coloca en la entrada de las tabernas y bodegas, una pintura que retrata comida de gente baja, o un establecimiento donde se vende exclusivamente vino, sin comida, por lo que con este insulto podría tal vez llamarse gordo al personaje, lleno de comida de gente pobre, o incluso podrían estar llamándolo borracho. ALMIDONADO vale por “compuesto, afeitado, aderezado”. PHANTASMA se usa para referirse a un hombre entonado, grave y presuntuoso. El PODENCO es un perro y cuartanario es alguien enfermo de QUARTANAS, “especie de calentura que entra de cuatro en cuatro días” (ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, en adelante *Autoridades*).

La escena es de una comicidad de violencia entremesil entre personajes relacionados con la vida rufianesca. Todos se comportan con bravuconería y burlas semejantes y se insultan con el mismo registro del habla de germanía. Lo único que parece distinguirlos es el espacio que ocupa cada uno: en el nivel dramático, el hecho de que Lugo y sus compañeros se encuentren en la calle de noche, los carga de una serie de atributos negativos, que se subrayan por su comportamiento escandaloso y de buscapleitos; por su parte, si bien no parece muy diferente de los otros, el de la ventana se presenta desde un espacio interior, lo que en esta situación dramática le confiere atributos que lo hacen ver al menos un poco más virtuoso que los otros. Pero también la disposición espacial es significativa, si se considera que los niveles elevados del espacio escénico muchas veces se asocian con una superioridad moral del personaje que ocupa el lugar.²²⁴ Así, la aparición del personaje en la ventana podría conferirle cierta superioridad sobre Lugo y los bribones, de modo que sus parlamentos se cargan también de este valor. Si además se considera el hecho de que se trata de una comedia de santos en la que debe haber ejemplaridad –para el personaje y para los espectadores–, puede sugerirse una lectura en otra clave, en la que el discurso del personaje de la ventana deja de ser sólo provocaciones, acusaciones e insultos. Así, cuando llama al protagonista y a los otros “ladroncitos en cuadrilla, cernícalos rateros, corchetes de Caco” (I, 610-612),²²⁵ bien puede estar señalando sus errores y advirtiendo las consecuencias de su comportamiento y tipo de vida, es decir, terminar en la cárcel como la jerezana.

Siguiendo la clave relacionada con el género –a pesar de que esta primera jornada tiene un tono entremesil– el primer corredor puede adquirir otro sentido que transmite al personaje que lo

²²⁴ Varey observa cómo en el *Peribáñez* de Lope los niveles verticales tienen una carga simbólica que se traslada a los personajes, en la escena en la que el Comendador pretende cortejar desde el tablado a la esposa del protagonista. El comportamiento del Comendador en la comedia –explica– es indigno de un hombre de su posición, y su rebajamiento moral se subraya al verlo en una posición física opuesta a la de Casilda, que se encuentra en el balcón: “el cuadro presenta una inversión de valores. A pesar de sus respectivas posiciones en la jerarquía de la sociedad, Casilda está por encima de él, y lo domina tanto física como moralmente” (“Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón”, art. cit., pp. 229-230).

²²⁵ Todos apelativos que en la germanía se refieren al ladrón.

ocupa. En las comedias de santos pueden aparecer ángeles o seres de otro nivel de realidad mediante apariencias que se descubren en alguno de los niveles del edificio del vestuario. Estos personajes se presentan al protagonista como parte de una visión para indicarle qué hacer o persuadirlo de modificar su conducta y seguir el camino de rectitud cristiana. Cervantes, que era enemigo de estos recursos, dramatiza la vida de un personaje cuya conversión no está marcada por la intervención divina explícita, sino que su cambio se resuelve en la esfera humana a partir de su propia reflexión y decisión. Y su conversión, además, no es gratuita ni inesperada, sino que se anticipa mediante una serie de actos que hacen patente la tendencia del personaje a la vida piadosa: si Lugo es un delincuente bravucón que quiere ser el rey del hampa sevillana, también tiene rasgos de bondad y piedad, como dar limosna al ciego para que rece por las almas del purgatorio, admitirse gran rezador de salmos penitenciales, rechazar favores amorosos de prostitutas y casadas.²²⁶ Y no obstante, hay en la jornada una serie de elementos en clave mundana y a tono con el carácter entremesil que, considerados en relación con el género hagiográfico, pueden pasar por advertencias o mensajes divinos manifestados a través de personajes terrenales. Visto con estas consideraciones, el primer corredor deja de funcionar sólo en un nivel que le confiere superioridad física y moral al personaje y a su discurso, porque puede equipararse a los niveles donde se presentan personajes sobrenaturales (aunque sea sólo por asociación y no una escenificación explícita de la esfera divina). Visto así, el personaje de la ventana se equipara con un ángel y funcionaría como portavoz humano de una advertencia al protagonista, desde su ambigua posición de superioridad.

Tras cerrarse la cortina para hacer desaparecer la ventana, Lugo y los músicos caminan para representar su desplazamiento hacia un nuevo lugar. Una vuelta por el tablado y el encuentro con otro personaje en el camino facilitan el cambio de lugar en este espacio itinerante, de modo

²²⁶ Véase la “introducción” de Sevilla Arroyo a su edición de la comedia, pp. XLI-XLIII.

escucharse de esta forma, la naturaleza de la voz se carga de ambigüedad, de manera que fluctúa entre su naturaleza humana, y su posible función como portavoz de otra advertencia divina, en la medida en la que el código genérico de la comedia prevé la posibilidad de lo sobrenatural así como de esa ambigüedad.

Frente a la puerta cerrada, Lugo y sus compañeros interpelan a los de adentro que se niegan a abrir, y nuevamente intercambian insultos y amenazas de violencia, hasta que Lugo “*Da de coces ala puerta; sale el pastelero y sus secuaces con palas y barrederos y asadores*” (I, 666-670). El comportamiento de Lugo, similar al que exhibió en la escena del balcón, reitera su carácter valentón y agresivo, pero las patadas a la puerta son significativas porque es la primera vez que se le ve realizar un acto violento en escena (su pleito con un hampón al principio de la comedia ocurre fuera de la vista del espectador); también es significativo porque esa puerta representa la separación entre el ámbito exterior de la calle y el área interior. Aunque para Lugo esto puede ser un juego de provocación –pues como se ve después, es amigo del pastelero y éste lo invita a pasar– y parecer una manifestación del ánimo divertido y descuidado de un estudiante, el acto de patear la puerta violenta límites más importantes, pues no se trata sólo de un accesorio que separa dos áreas: mediante este acto, el protagonista pretende traspasar por la fuerza hacia ese espacio de protección, de intimidad, de seguridad.

La puerta, además, es un umbral que lleva a un espacio muy particular. El pastelero o repostero, como señala Miguel Herrero, es un personaje relacionado con los estudiantes

al caballero,
La gala de Medina,
La flor de Olmedo.
(ed. de Joseph Pérez, Madrid, Castalia, 1983, 2370-2374).

4.3.2 Presentación del personaje

Con los decorados se puede presentar los rasgos de un personaje a partir de que configuran un espacio en el que éste lleva a cabo una acción. También porque el decorado compone un efecto que señala o subraya algo acerca del personaje, o bien cuando el personaje exhibe una comportamiento específico en su interacción con lo que representa ese decorado.

Decorado y jerarquía del personaje

En el texto de *La fundadora de la Santa Concepción*, de Blas Fernández de Mesa, ciertas didascalias dan información que permite conocer algo sobre los personajes a partir de una acción que parece bastante intrascendente, relacionada con las entradas y salidas de escena, pero que sirve para señalar las jerarquías sociodramáticas.²³¹ La comedia indica las salidas al teatro de grupo de personajes, especificando las figuras que aparecen e incluso el orden en que salen:

Salen [...] el gentilhombre primero, con llave dorada, y don Álvaro de Luna, el último con hábito de Santiago, y los dos genilhombres. Levantan el paño y sale el Rey (I, 1).

Salen [...] todas las damas, y la última es doña Beatriz de Silva [la protagonista], con una pluma blanca grande en el tocado, y la dama primera una verde, y las demás de diferentes colores, y levantando dos de ellas el paño, sale la Reina (I, 186).

Vanse primero don Álvaro, levantando los dos genilhombres el paño, y a don Álvaro siguen las damas y los Reyes (I, 282).

La indumentaria y algunos de los accesorios de los personajes permitirían reconocer su condición de cortesanos, así como la identidad de los reyes y otros personajes históricos; las plumas de las damas, fuera del simbolismo que puedan tener los colores, permiten señalar la

²³¹ El manuscrito de este texto, editado por Nancy K. Mayberry (New York, Peter Lang, 1996), tiene una gran cantidad de indicaciones escénicas que describen el decorado del teatro, el funcionamiento de tramoyas, los vestuarios, accesorios de los actores e incluso movimientos y gestos de personajes con detalle que no se encuentra en otros textos. Estas indicaciones implican, como dice su editora en la introducción, “un estimulante avance en nuestro conocimiento de la escenificación durante la segunda mitad del siglo XVII” (p. 12).

importancia de los personajes femeninos (la protagonista, lleva una pluma muy distintiva). La aparición del rey por un lado y la reina por el otro permite identificar a los personajes de cada grupo como parte del séquito real, y el orden en que aparecen indica su posición jerárquica en relación con cada gobernante y con los otros. Pero lo que importa señalar es el uso que en este mismo sentido tienen los paños o cortinas que servían para evitar que los espectadores pudieran ver el interior del área del vestuario, y se usaban de manera convencional como puertas en las entradas laterales del tablado.

En esta pieza, el uso de las cortinas como puertas es literal, y permiten establecer el estado de los personajes en la jerarquía sociodramática, así como el tipo de relación que tienen entre sí. Los primeros en atravesar las entradas son personajes que forman parte del acompañamiento real; al parecer, cada uno se encarga de abrir su propio paso entre las cortinas, pero dos “gentilshombres” fungen como criados que se encargan de mantenerlas abiertas para que pasen los personajes de mayor rango. A éstos últimos se les reconocería por su indumentaria, pero el hecho de que otros personajes se encargan de sostener las cortinas para abrirles el paso en forma tan evidente y explícita, marca por anticipado la jerarquía superior de quienes atravesarán a continuación. Y se señala así, además, la relación de señor/criado con los otros personajes.

Decorados espectaculares, los efectos, el espacio

Los decorados espectaculares permiten caracterizar a personajes sobrenaturales o a aquellos que tienen (o adquieren) un rasgo que los acerca o asemeja a lo sobrenatural porque con estos mecanismos se construyen en escena sucesos prodigiosos (milagros, visiones) que realiza, “padece” o percibe un personaje.

Con las máquinas de vuelo se introducen personajes de la esfera celeste o demoníaca, y si bien éstos pueden reconocerse más por la indumentaria, su carácter sobrenatural queda

establecido de manera inequívoca por el hecho de que se les presenta volando. Los ángeles, santos o personas de carácter divino que se aparecen a los personajes del mundo dramático terrenal, por lo general entran a la escena desde lo alto del teatro (el cielo) en una tramoya que se descubre al abrirse una cortina, y bajan en nubes, pescantes o aracelis. También los demonios aparecen de esta forma y tienen capacidad para volar, como se ve en *El condenado por desconfiado*, comedia en la que el demonio, según la didascalia, aparece “*en lo alto*”, y posiblemente baja al tablado sobre un pescante –según sugiere Ruano de la Haza–;²³² con eso establece su carácter sobrenatural.

Pero también hay personajes del plano dramático terrestre que en algún momento se elevan sobre el tablado, como el san Bartolomé de *Las cadenas del demonio* de Calderón²³³ que emprende el vuelo cuando se ve amenazado y sin otra posible salvación: “*Quieren acometerle y vuela*” (I, p. 214). Sin embargo, el vuelo de este personaje no indica que tenga un carácter sobrenatural, sino que tiene ciertos atributos apreciados por la divinidad, razón por la que ésta le permite realizar acciones milagrosas para protegerse o para poder presentar el milagro a otros. En la misma comedia, el aliado humano del Demonio “*toma un hacha encendida y vuela*” (III, p. 235). De esta manera lo que se representa es la ayuda que recibe el personaje de un ser sobrenatural. La tramoya sirve para indicar el tipo de relación entre el personaje y la divinidad (u otro tipo de ser sobrenatural), pero en última instancia indica, si bien de manera indirecta, de las virtudes del personaje.

La protagonista de *Santa María de Pazzi* también se eleva mediante máquinas de vuelo, pero en esa comedia no se trata de un prodigio que se lleva a cabo en el mundo terrenal, como pasa con san Bartolomé; lo que se representa con esto es que el personaje entra al espacio místico

²³² “Una posible puesta en escena de *El condenado por desconfiado*...”, art. cit., p. 113.

²³³ En *Octava parte de comedias de... Don Pedro Calderon de la Barca*, Madrid, Por Francisco Sanz 1684.

y lo comparte con la divinidad, y este suceso también tiene implicaciones relativas a las características del personaje.

El hecho de que un personaje pueda presenciar un prodigio, realizarlo o “padecerlo”, o bien que pueda transitar por los espacios sobrenaturales que se componen con los decorados espectaculares, indica que posee ciertos rasgos particulares: sea que pertenece al plano de lo sobrenatural, que tiene algún conocimiento –sobre las artes mágicas, tal vez–, o bien que la divinidad lo considera digno de presenciar o realizar un portentoso.

La imagen de la santidad

En ocasiones se hace aparecer al protagonista de la comedia mediante un descubrimiento. Así se presentan Catalina en la primera escena de *Santa María de Pazzi* (y en otras partes de la comedia), el protagonista cervantino cuando ya se llama Cristóbal de la Cruz y santa Juana hacia el final de la primera parte en la trilogía de Tirso. Cuando se devela la cortina, se descubre a los personajes realizando un acto de devoción: hincados ante un altar o una imagen sagrada, rezando con un devocionario o un cristo en la mano, o simplemente de rodillas “arrobados”, en una actividad, en fin, relacionada con su estado de religiosos y que precede muchas veces la escenificación de su arrebatamiento místico; a veces también aparecen en alguna posición relacionada con alguna imagen religiosa. Esto revela al personaje como un ser entregado a la religión, pero la forma en que se le presenta hace que se le vea además como alguien de gran virtud, de alta espiritualidad y en el camino hacia la santidad –si no es que casi como un santo–, pues con este mecanismo se compone una semejanza, por la asociación, entre el protagonista y el tipo de figuras que suelen hacerse aparecer con este recurso.

El descubrimiento va precedido por una serie de menciones textuales o hechos espectaculares que hacen de preámbulo y dan información sobre características del personaje

espacio que corresponde al área contigua a la representada en el tablado, que bien puede ser la capilla de la casa o parte de los aposentos de la protagonista. El descubrimiento se lleva a cabo en el nivel del tablado, donde se representa el mundo dramático terrenal, con medios pertenecientes a éste, pues la protagonista aún vive y no es un santo oficial, pero la analogía con los seres sobrenaturales que se construye con el mecanismo la presenta como alguien que casi podría considerarse un santo.

El mismo funcionamiento del mecanismo se observa, con sus variaciones, en *El rufián dichoso*. En la segunda jornada, se presenta al protagonista como una persona piadosa de comportamiento recatado y virtuoso, que lleva una vida de penitencia en el convento para expiar los pecados de su vida “en el siglo”; su comportamiento, su manera de hablar y los pensamientos que expresa son clara señal del cambio, que incluso otros personajes señalan y elogian como dignos de un santo. Hacia la mitad de la jornada, el gracioso Lagartija (Antonio) recorre de noche los pasillos del convento, y dice ver entreabierta la puerta de la celda del protagonista, quiere asomarse por curiosidad; entonces

Abre la celda [la cortina del espacio de las apariencias]; parece el padre Cruz, arrobado, hincado de rodillas, con un crucifijo de madera.

[ANTONIO...]: ¡Mira qué postura aquella
del bravo rufián divino,
y si hallará camino
Satanás para rompella!

(II, 1735-1739)

Al aparecer de esta forma, el personaje se presenta en un contexto cargado de valores y significados convencionales muy específicos. Así, por un lado, se confirma con medios espectaculares lo que ya se ha afirmado de él mediante el texto dramático, y por el otro lado, se ratifica ese cambio moral del personaje al presentarlo en una acción muy significativa de su nuevo estado, y como santo en potencia.

Otro aspecto de los descubrimientos que sirve en la caracterización de los protagonistas como santos en potencia o como personajes que son prácticamente santos en vida, es el hecho de que lo que se veía al abrirse la cortina es la escenificación de una imagen típica de la iconografía hagiográfica, que corresponde muchas veces con la composición en representaciones plásticas que los espectadores puede conocer por haberlas visto en altares e iglesias. Durante las fiestas de canonización solían podían familiarizarse con aspectos relevantes de su vida, además de su imagen, atributos y forma de representarlo. Si la escenificación estaba relacionada con la fiesta, el público podía reconocer en los descubrimientos de la comedia aquellas imágenes que había presenciado en las calles antes de acudir al teatro;²³⁴ pero incluso en otras circunstancias, el espectador reconocería sin duda el tipo de temas y de composición visual que se presentara.²³⁵

Hay muchas comedias en las que el dramaturgo pide explícitamente que un personaje se presente en escena “como le pintan”, esto es según una representación visual conocida, o bien con sus atributos, ya sea que se trate de los santos canonizados que aparecen como personajes

²³⁴ Véase Miguel Gallego Roca, “Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de san Isidro: tramoya y poesía”, *Criticón* 45 (1989), p.124.

²³⁵ Varios estudiosos han revisado cómo el teatro áureo le debe mucho a la pintura, y el interés que tenían poetas y dramaturgos por el hecho pictórico. Algunos han identificado referencias explícitas a pintores u obras que admiraban los dramaturgos. Bruno Damiani señala que Lope de Vega llena sus obras de referencias a cuadros y pintores renacentistas italianos, como Tiziano (“Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales: prólogo para un estudio comparativo”, en José María Ruano de la Haza, ed., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, p. 139).

Se ha llegado a decir que ciertos pasajes o escenas de algunas obras parecen inspirados en una pintura particular, o incluso que pueden haber sido escritos mientras el dramaturgo veía un cuadro. Voster, por ejemplo, sugiere que en el *Perseo* de Lope hay unos tercetos que se refieren a la composición visual de un cuadro de Vasari (Simon A. Vosters, “El intercambio entre el teatro y la pintura en el Siglo de Oro español”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam 2. Las constantes estéticas de la “comedia” en el Siglo de Oro*, Amsterdam, Rodopi, 1981, p. 16).

Los dramaturgos del Siglo de Oro tenían gran conciencia del uso y aprovechamiento de los elementos plásticos en escena. Inmersos en y partícipes de esta cultura visual, los poetas parecen visualizar su montaje imaginando el espacio escénico, las acciones, etc., pero también tienen en mente aspectos de composición plástica o imágenes particulares que podían derivar de producciones pictóricas y escultóricas familiares para ellos (y para los espectadores). A decir de José Manuel Prieto González Calderón de la Barca ofrece una escenografía escrita después de haberla pensado en imágenes. Y esas imágenes mentales, opina, proceden en última instancia de una “cultura visual que el dramaturgo ha ido forjando gracias a su innata disposición hacia las artes plásticas” (“Las artes plásticas al servicio de la dramaturgia calderoniana. Posibilidades de inversión de los términos anteriores”, *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, *Historia del arte*, t. 13, 2000, p. 193).

Esto respondería sin duda al influjo de las artes visuales en los diferentes aspectos de la vida cotidiana del Barroco, pero también al deseo consciente de los dramaturgos por integrar todas las artes en la representación escénica.

incidentales en la historia de aquel cuya vida se dramatiza, o de los personajes protagónicos, como se ve en las didascalias siguientes:

Entrase Joseph, y aparece María de la manera que la pintan en la Anunciación.
(Guillen de Castro, *El mejor esposo*, I, p. 63)²³⁶

Córrese una cortina y se descubre la Santa escribiendo, y sobre su cabeza una Paloma blanca, y un Ángel teniéndole la escribanía, como pintan a la Santa en este paso.
(Diamante, *Santa Teresa de Jesús*, III, p. 410)²³⁷

Baja San Agustín, como le pintan con una pluma en la mano, y un Ángel.
(Diamante, *Santa María de Pazzi*, II, 2132)

A veces la imagen que se descubre representa un episodio o algún elemento descrito en la hagiografía, o está tomada del repertorio iconográfico del santo, como aquella primera apariencia que se devela en la comedia de *San Francisco Javier, el Sol en Oriente*, donde se muestra la escenificación de un sueño que se cuenta tenía recurrentemente Francisco Javier antes de emprender sus viajes. En éste sueño, el futuro santo llevaba a cuestas a un indio o un negro muy pesado que simbolizaba los duros trabajos que le esperaban en su misión, pero que él acepta con alegría (I, 605), y se trata de un episodio tomado de la hagiografía del que se hicieron varias representaciones pictóricas.²³⁸ Este descubrimiento es particularmente ilustrativo de la función del mecanismo para caracterizar al santo, pues se introduce como resultado de una búsqueda que hacen otros personajes, quienes acuden a un templo para averiguar si Javier, el “bonzo” (sacerdote) extranjero que ha llegado a sus costas, es el enviado sobre el que se profetizó traería nuevas leyes a Japón. Los personajes abren la puerta de una cueva y contemplan en su interior la

²³⁶ *De las doce comedias de don Guillem de Castro*, Valencia, por Miguel Sorolla, 1625, pp. 48-99, en *Teatro Español del Siglo de Oro*.

²³⁷ En *Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante. Segunda parte*, Madrid, por Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Marinero, 1674, pp. 377-415, en *Teatro Español del Siglo de Oro, op. cit.*

²³⁸ Sobre la numerosa producción pictórica alrededor de San Francisco Javier, pueden consultarse el estudios de Gabriela Torres Olleta (*Redes iconográficas: san Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009).

escenificación del sueño, con lo que Francisco Javier se les presenta como parte de una visión, un suceso sobrenatural, antes de aparecer como parte de los hechos de la comedia.

Las escenas descubiertas no están siempre relacionadas con la historia de un santo específico o con su iconografía particular, y puede tratarse de escenas afines a la vida de diversos santos, y que son parte del recorrido vital común. Así, por ejemplo, aparecen los personajes rezando ante un altar, o en su lecho de muerte:

Descubren una cortina, y a la Santa de rodillas arrobada.

(Tirso, *La santa Juana* III, p. 244)

Descúbrese una cueva, donde estará de rodillas Franco delante de un Christo, y una lamparilla.

(Moreto, *El lego del carmen*, III, p. 246)²³⁹

Córrese una cortina, y descúbrense de rodillas llorando todas las damas de la compañía de Monjas Carmelitas Descalzas, y la Santa de rodillas con un Crucifijo en la mano y a los lados el Niño y la Virgen.

(Diamante, *Santa Teresa de Jesus*, III, p. 414)

Si se trata de un personaje pagano, la composición puede mostrar la escena de su bautismo, con lo que se presenta el momento y la forma en la que se modifica su condición:

[...] *descúbrase una cortina, y en una pila Dona bautizándose, vestida de blanco, S. Cirilo con el agua en un aguamanil, y una Paloma en un resplandor sobre su cabeza.*

(Lope de Vega, *Locos por el cielo*, I, 757)

También se presentan las escenas de tortura de los mártires, así como composiciones que los muestran muerto de forma violenta:

Corre una cortina, y esta Crisanto en una silla en cadenas, y grillos.

[...]

Descúbrese Carpóforo degollado.

(Calderón, *Los dos amantes del cielo* II, p. 85 y III, p. 104)²⁴⁰

²³⁹ Agustín Moreto, *El lego del carmen*, en *Primera parte de Comedias de D. Agustín Moreto y Cavana*, Madrid, por Diego Diaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Bastida, 1654, pp. 226r-247r.

Música, todo el monte desde la mitad arriba se abre, y queda como chapitel de una torre levantado; descúbrese en su centro una sala adornada por arriba y abajo de sedas, y en medio sobre unas parrillas, desnudo san Vicente Mártir abrasándose.

(Tirso, *Lagos de san Vicente* I, p. 33v.)²⁴¹

[...] *descúbrese la apariencia de la rueda, y en ella diferentes mártires con diferentes géneros de martirios, con coronas, y palmas, y encima con diferentes apariencias, dos niños con una corona grande, y una palma cada uno que coronen la rueda, y sale Artenio.*

(Diamante, *Santa Juliana* II, p. 101)²⁴²

Si es parte de la historia del santo, la composición puede mostrarlo, por ejemplo, recibiendo las llagas de Cristo:

Al son de chirimías se descubre a un lado san Antonio con un Niño Jesús en los brazos, y al otro san Francisco con Cristo, imprimiéndole [a san Antonio] las llagas.

(Pérez de Montalbán, *Divino portugués* III, p. 174 v.)²⁴³

En ocasiones, la apoteosis se presenta mediante un descubrimiento en lugar de con una tramoya que suba del tablado a lo alto del teatro:

Descúbrese en un trono de nubes Eugenia, con Ángeles, y va subiendo arriba, y salen todos.

(Calderón, *El José de las mujeres* III, 2720)

Los santos que se presentan como visiones a los protagonistas aparecen con sus atributos individuales o los de su orden:

²⁴⁰ Pedro Calderón de la Barca, *Los dos amantes del cielo*, en *Verdadera quinta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca ... que publica Don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, por Francisco Sanz, 1682, pp. 70-112.

²⁴¹ Tirso de Molina, *Los lagos de san Vicente*, en *Quinta parte de comedias de... Tirso de Molina. Recogidas por don Francisco Lucas de Ávila*, Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Gabriel de Leon [etc.], 1636, pp. 27r-50v.

²⁴² Juan Bautista Diamante, *La gran comedia de Santa Juliana*, en *Comedias de F. Don Juan Bautista Diamante*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero, 1670, pp. 85-122.

²⁴³ Juan Pérez de Montalbán, *El divino portugués, San Antonio de Padua*, en *Segundo tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del Reino... , a costa de Alonso Pérez de Montalbán, 1638, pp. 155r-176r.

Tocan chirimías, y córrese una cortina, y véase santo Domingo con su ramo de azucenas, y insignias, que es un perro con un hacha.

(Lope de Vega, *Niño inocente de La Guardia* I, 85)

A veces puede presentarse al personaje en una escena que no es parte su historia, pero que ilustra sobre algún rasgo suyo, relacionado con una actividad por la que se le conoce o que se quiere destacar en la comedia, como la Eugenia de *El José de las mujeres*, o el Crisanto de *Los dos amantes del cielo*, que aparecen tras correrse una cortina, escribiendo o leyendo sobre un bufete, con luces y libros, es decir, como se pinta a los santos doctos, en lugar de presentarlos con los atributos con los que se les presenta en sus pinturas.²⁴⁴ De esta forma, se resalta el hecho de que fue la reflexión intelectual y el estudio lo que guió a estos dos santos hacia el cristianismo.

4.3.3 Tramoyas en la escenificación de la trayectoria vital del personaje

En virtud de la relación íntima y significativa que tiene el personaje con su entorno, los lugares por los que transita indican algo sobre él o sobre las modificaciones que puede tener en las distintas etapas de su trayectoria vital, y en este sentido el decorado ayuda a marcar esos cambios a partir de su uso en la configuración del espacio, tanto del que se construye en el tablado, como el que se evoca fuera de escena. En la escenificación del teatro áureo, los decorados básicos o espectaculares pueden sugerir áreas particulares a las que conducen, y por lo que representan estas áreas, servirían para señalar modificaciones del personaje o su evolución.

El cambio es a veces evidente y literal, como cuando un personaje cae por escotillón en el piso que comunica con la parte inferior del tablado, y que en éstas comedias representa el paso al infierno. Así, Laurencio de *Santa María de Pazzi*, que durante toda la comedia se comporta como

²⁴⁴ En el caso de Eugenia, por ejemplo, “la espada, instrumento del martirio, y tal vez pisando unas llamas que se apartan del cuerpo, pues, según la leyenda, las llamas la respetaron”. Se le presenta como a los santos sabios en sus retratos, (Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950, p. 100).

una especie de tirano soberbio e irredento, cae despeñado desde lo alto del muro cuando pretende saltar el muro para entrar al convento; cuando pasa por la trampilla, en esa acción va implícita su muerte y la condena de su alma, y por eso puede salir luego por el mismo escotillón “*vestido de demonio con un bastón*” (II, 1550, 1558), hecho con el que se indica el cambio de su condición.

Trayectoria vital del sabio pagano en La exaltación de la cruz

La trayectoria hagiográfica de Anastasio en *La exaltación de la cruz* es la del pagano converso. Igual que el Cipriano de *El mágico prodigioso*, Anastasio es un busca el saber superior sobre el universo, cuya existencia intuye pero no logra descifrar. Este personaje se retira del mundo y se refugia en una cueva donde cree encontrar esa gran ciencia en el conocimiento de las artes mágicas que heredó de su padre y que desarrolla ahí dentro, pero al tener contacto con el cautivo patriarca de Jerusalén, Zacarías, descubre que lo que buscaba era el dios de la verdadera fe. Anastasio se convierte y sufre castigos y vejaciones, que está dispuesto a soportar por el consuelo y la esperanza que le da su nuevo conocimiento. Esta línea dramática y de transformación se apoya y manifiesta en el texto espectacular de la comedia con los llamativos decorados y efectos de tramoya que Calderón utiliza valiéndose de sus significados culturales y valores simbólicos.

La exaltación de la cruz es una comedia concebida a todas luces para una representación palaciega de gran espectacularidad, seguramente en un escenario provisional construido en alguno de los salones de Palacio.²⁴⁵ Las didascalias explícitas, como ya se ha revisado brevemente, describen el uso del decorado de una montaña que se abre por la mitad, y de dos peñascos que se elevan para llevar a los personajes hacia lo alto del teatro, efecto que recuerda en

²⁴⁵ Se sabe que esta obra se representó en 1683 en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid (Subirats, art. cit., p. 443), aunque la comedia es anterior (la primera edición es de 1652, en la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, en Madrid). El texto, no obstante, deja claro que fue escrita para un escenario con capacidad para realizar efectos de tramoya complejos y oscuros totales.

parte la tramoya descrita por Hurtado de Mendoza en su relación de la representación que se hizo de *La Gloria de Niquea* de Villamediana, durante la *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro señor D. Felipe IV.*²⁴⁶ La montaña era seguramente una tramoya en forma de monte pintada de color apropiado para crear ilusión, tal vez incluso con figuras de animales y árboles, con una vereda montante para llegar a la cima, y se movía mediante una maquinaria sobre la que se colocaba esta estructura, de modo que al abrirse podían presentarse, enmarcados por las dos mitades, otros decorados, otros personajes, o bien, dejar espacio para representar alguna escena.²⁴⁷ La montaña tendría en su parte inferior, tal vez en medio, un hueco para representar la entrada de una cueva donde habita el protagonista, que luego sirve de prisión. Los peñascos serían unos pescantes aderezados con cartones pintados para darles la apariencia de roca, y cada uno se colocaría con sus maquinarias a ambos costados de la montaña. Esta estructura ocuparía casi todo el tablado en su parte posterior y estaría presente desde el principio.

La comedia comienza con la salida a escena de Siroes, y Menardes, “*cada uno por su parte representando al teatro, que ha de ser una montaña*” (I, p. 64), aunque lo primero que se ve antes de empezar la acción, es este decorado que configura un ámbito rústico de difícil acceso y alejado de la civilización, con una cueva que sugiere la presencia de un habitante cuyas características concretas aún se desconocen. Los príncipes Siroes y Menandres, una vez presentes, se paran a los lados de la gruta y la cargan de características contradictorias que van de la maravilla a lo macabro, de lo salvaje a lo misterioso (y con ello cargan también al personaje que la habita), al referirse a ella como “*rustico seno, / que ya de horror, ya de hermosura lleno, / entre breñas incultas / el prodigio del Asia nos ocultas*” y de “*albergue esquivo, / verde tumba de*

²⁴⁶ *Op. cit.*

²⁴⁷ Se piensa que el mecanismo fue invención del capitán Julio César Fontana, hijo de un ingeniero italiano, que en 1622 levantó el teatro portátil cerrado y con acabados lujosos para llevar a cabo la representación con numerosos efectos especiales y de iluminación (véase Othón Arróniz, *op. cit.*, p. 200).

cadáver vivo” que esconde el asombro de Persia (I, p. 165). Invocan a Anastasio, el “prodigio de Asia”, que sale vestido con pieles como haría el salvaje, tanto como el ermitaño que “huyendo de las vanidades del mundo, se reviste de pieles y busca la paz de los desiertos”.²⁴⁸ Los príncipes le piden que los ayude usando su sabiduría, y Anastasio echa mano de la magia que ha aprendido en la cueva para permitirles ver un acontecimiento que sucede a la distancia. Anastasio, aparece así simultáneamente como un salvaje, un sabio ermitaño y un aprendiz de las artes demoníacas.

El protagonista pide a los príncipes que suban sobre los peñascos, y cada uno se sentaría sobre uno de los pescantes. Anastasio hace una invocación y se activa la maquinaria:

Hace Anastasio un círculo en la tierra, y van subiendo sobre dos peñascos los dos [Siroes y Menandres] lo más que pudieren; y esta apariencia se ha de obrar en las dos puntas del tablado, y Anastasio en medio. Tocan cajas, y trompetas, ábrese la montaña, y queda el teatro de muralla tosco.

(I, p. 168)

Esta acción y el efecto de tramoya establecen de manera evidente al protagonista como causa del prodigio, relacionándolo así con sucesos sobrenaturales cuya naturaleza no es divina sino demoníaca, como queda claro porque Anastasio invoca a los “espíritus impuros” y “dañados genios” para que se realice el prodigio. Cuando la escenificación de este portentoso provocado por las artes de Anastasio llega a su fin de forma violenta y contra su voluntad, queda de manifiesto el hecho de que hay un poder más grande que el del protagonista, y éste se decide a encontrarlo.

Más adelante, una serie de efectos escénicos se relacionan con el momento de transición del protagonista quien, iniciado en el conocimiento de la fe cristiana, reacciona ante el poder de Dios manifestado con una tempestad, la aparición de ángeles con espadas de fuego en lo alto y el oscurecimiento de la sala. Cuando se pide a Anastasio que use sus artes mágicas para

²⁴⁸ Aurora Egido, “El vestido de salvaje”, en Aurora Egido, *El gran teatro de Calderón. Personajes, Temas Escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995, p. 45.

La gruta en esta comedia es la habitación de un personaje en el que se mezclan elementos del sabio ermitaño, del hechicero y del salvaje; esta combinación parece muy adecuada si se considera que el espacio de la gruta suele simbolizar el “estado irracional y ciego del hombre”,²⁴⁹ de modo que esta forma de aparición de Anastasio como salvaje y salido de la cueva serviría para caracterizarlo en un estado cultural y de conciencia inferiores y errados, por tratarse de un personaje pagano. Las asociaciones tenebrosas y sobrenaturales de la cueva se transmiten a Anastasio por proximidad y se confirman con el acto mágico que éste ejecuta a continuación; al igual que en *El mágico prodigioso*, el movimiento de la montaña y de los peñascos no los realiza el mago sino un espíritu demoníaco, en el caso de esta comedia, a petición expresa del mago. Y si bien hay en este efecto un movimiento vertical ascendente que podría pensarse relacionado con o tendiente hacia las altas esferas celestes (y las asociaciones morales y religiosas que conlleva), ese ascenso está vinculado de manera directa al nivel vertical inferior, esto es: un personaje que sale de una gruta provoca la elevación de otros, pero para eso requiere dos peñascos, elementos materiales y pesados ligados al plano terrenal y al nivel del tablado en el espacio escénico, también inferior. Los peñascos funcionan como elementos que reafirman el carácter prodigioso del suceso, así como su vinculación con lo bajo. Se carga así todo el efecto de un valor negativo, en tanto que depende de elementos de un plano inferior, en oposición a lo que pasa con la última tramoya.

Al final de la comedia, ganada la guerra contra los persas, gracias en parte a la intervención divina, el ejército cristiano recupera la Cruz y a los cautivos; sólo Anastasio, ya convertido, permanece prisionero por haber renegado de su antigua fe. Queda solo en escena encerrado en la cueva, y lo único que lamenta es no poder ser testigo de cómo Eraclio restituye la

²⁴⁹ Véase Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 168-178.

Cruz en su altar. Se rehúsa a usar las artes mágicas de antes para ayudarse a presenciar el suceso, pues ya sabe que son erradas y de origen impuro, y se confiesa ignorante ante la infinita ciencia verdadera de Dios. Bajan entonces los ángeles en una nube para sacar a Anastasio de la cueva y cargarlo a la altura, y se abre la montaña para dejar espacio para representar la escena en Jerusalén que presencia el protagonista desde cielo. El efecto, como se ve, es básicamente el mismo que el primero, igual que su finalidad básica (permitir que un hombre en Persia vea lo que sucede a gran distancia de donde se encuentra); es la sustitución de los peñascos por los ángeles lo que cambia el valor de este movimiento: el origen en lo alto de los elementos que median la ascensión indica su naturaleza divina, superior. No hay elementos materiales terrenales impulsados por bajos espíritus invisibles, sino que se trata de enviados celestes que todo el público puede ver e identificar. Este efecto final permite escenificar un suceso milagroso operado por el poder divino, y el valor de este uso de la tramoya queda más claro cuando se opone al primero, que representa un prodigio fingido operado, según el código de la comedia, por dioses falsos, y se indica el nuevo valor del protagonista y su relación con la divinidad y con los sucesos prodigiosos.

El movimiento del protagonista en esta comedia en su evolución hacia el conocimiento y la santidad es siempre de un ascenso progresivo, desde lo profundo de la cueva, a lo más elevado del cielo; desde la oscuridad en lo bajo a la iluminación en la altura; de la ignorancia de la religión pagana, al saber que da el camino de la verdadera fe; desde la convivencia con demonios a la protección de los ángeles; del error de la nigromancia a la certitud de dejarse llevar por las fuerzas celestes.

El funcionamiento de esta tramoya para escenificar la trayectoria vital del pagano converso en su camino a la sabiduría y la santidad se apoya, además, en una concepción sobre el descubrimiento de la verdad que Calderón toma de la filosofía platónica. En varias comedias de

conversos, Calderón presenta el proceso de transformación del personaje mostrándolo primero en su etapa de idólatra, debido a su desconocimiento o ignorancia. Después, el personaje descubre algo –bien mediante su reflexión intelectual o por un suceso sorprendente– que lo hace dudar de lo que sabe, y esto lo motiva a buscar una respuesta que resuelva las incongruencias; paulatinamente el personaje se adentra en el conocimiento de la doctrina cristiana, guiado por algún mentor que responde todos sus cuestionamientos religiosos con argumentos intelectuales y filosóficos. Una vez convencido de que el dios cristiano es principio y fin de la verdad que buscaba, el personaje sufre a manos de sus conciudadanos a quienes comunica su nuevo saber, porque éstos siguen en el estado de ignorancia en el que empezó el protagonista. Al final, el sabio iluminado presencia algún milagro como prueba contundente de la existencia y poder de Dios, o bien es ejecutado y sube feliz ante la presencia divina, rodeado de un alo de gloria.

Este proceso reproduce en buena medida las etapas del camino hacia el descubrimiento de la verdad que describe Platón en su símil de la caverna: el habitante de ésta, liberado de las cadenas que le obligan a ver sólo las sombras sobre la pared y que para él son la realidad, puede voltear hacia la luz de la entrada y buscar los objetos reales que proyectan sombras; pero debe primero acostumbrarse a la luz y a las formas para que la visión no lo ciegue o confunda, de modo que su ascenso hacia la salida de la caverna (su acercamiento a la realidad) debe ser paulatino.

En primer lugar miraría con mayor facilidad las sombras, y después las figuras de los hombres y los objetos mismos. A continuación contemplaría de noche lo que hay en el cielo y el cielo mismo, mirando la luz de los astros y la luna más fácilmente que, durante el día, el sol y la luz del sol [...] Finalmente, pienso, podría percibir el sol, no ya en imágenes en el agua o en otros lugares que le son extraños, sino contemplarlo como es en sí y por sí, en su propio ámbito.²⁵⁰

²⁵⁰ *República libro VII*, (trad. de Conrado Eggers Lan), Madrid, Gredos, 2000, p. 345.

El regreso de este hombre a la cueva para transmitir lo aprendido a sus compañeros conlleva para él un riesgo, pues “se expondría al ridículo y a que se dijera de él que, por haber subido hasta lo alto, se había estropeado los ojos”, y probablemente se comportaría “desmañadamente y quedara en ridículo por ver de modo confuso y, no acostumbrado aún en forma suficiente a las tinieblas circundantes, se viera forzado en los tribunales o en cualquier otra parte a disputar sobre sombras de justicia o sobre las figurillas de las cuales hay sombras, y a reñir sobre esto del modo en que esto es discutido por quienes jamás han visto la Justicia en sí”;²⁵¹ e implicaría también una decepción, pues tras haber visto la verdadera forma y color de las cosas tal vez “no esté dispuesto a ocuparse de los asuntos humanos, sino que su alma aspira a pasar el tiempo arriba”.²⁵²

La idea de que Calderón toma los pasos de este proceso como modelo de organización dramática ya fue revisada por otros estudiosos. En relación con la composición de *La vida es sueño*, por ejemplo, observa Harlan G. Strum que el dramaturgo se valió de la metáfora platónica para dramatizar una articulación fundamentalmente cristiana de la experiencia humana.²⁵³ Strum identifica los paralelismos entre la narración de Platón y las etapas que atraviesa Segismundo en su desarrollo dramático en la comedia: su estancia en la prisión oscura de la torre (el mundo de las apariencias), su paso al palacio (acercamiento al plano de las ideas), su regreso a la torre (vuelta a la caverna) y su estado final en el que asume el lugar del rey filósofo. Lo mismo se nota –sigue Strum– en la versión del auto sacramental, en la que los cuatro estados de la existencia del hombre sirven para presentar la posición del hombre en el universo según la tradición cristiana: el “pre-nacer”, cuando el hombre es sólo una idea en el pensamiento de Dios; el hombre en el

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 347-348.

²⁵² *Idem.*

²⁵³ *La vida es sueño* “derives its basic form and much of its metaphorical beauty from the sixth and seventh books of Plato’s Republic, in which Plato gives fullest expression to the metaphor of the cave and of man’s ascent from the cave to the level of philosopher-king.” (“From Plato’s cave to Segismundo’s prison: the four levels of reality and experience”, *Modern Language Notes*, 89-2 (Mar., 1974), pp. 280281).

paraíso; el hombre en tras la caída y, por último, su vida tras la redención.²⁵⁴ Pero si en la comedia y auto de *La vida es sueño* el símil de la caverna funciona en los niveles metafórico y alegórico, en *La exaltación de la Cruz* parece haber una traslación casi literal, y el recorrido vital de Anastasio está así delineado por las diferentes etapas del símil platónico, como si esta comedia fuera la dramatización, con un añadido al final: el personaje asciende de la cueva en un estado salvaje, aprende sobre la existencia de Dios, vuelve a la caverna aprisionado tras declarar su conversión, para luego subir más alto en su estado de iluminación.

El decorado espectacular y trayectoria vital del santo mendicante

Cuando se dramatiza la vida de un personaje que desde sus principios y a lo largo de toda la comedia se presenta como alguien de gran virtud, parecería un tanto difícil hacer notar su desarrollo dramático, a diferencia de lo que pasa con los personajes que empiezan como paganos o como bandoleros y grandes pecadores. Personajes como María de Pazzi o Francisco Javier entre otros santos mendicantes o contemplativos son problemáticos para la composición dramática debido a que en general no muestran modificaciones o evolución, y podría decirse que en sentido estricto no tienen interés dramático en tanto que son personajes “estáticos”. Sobre las comedias de este tipo de santos una parte de la crítica tiene una postura de rechazo por la idea de que “la perfección moral –dice Menéndez Pelayo– no cabe en el teatro [...] excluye la contradicción, la lucha, las pasiones, todo lo que es el alma de una acción dramática [...] los santos que no han sido antes grandes pecadores [resultan] impasibles y marmóreos”.²⁵⁵

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 282-283.

²⁵⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, *Calderón y su teatro: conferencias dadas en el círculo de la Unión Católica*, Madrid, M. Murillo, 1881, p. 61. En otro lado, insiste: “se puede hacer una comedia de santos con un bandolero convertido, con una adúltera penitente, con un ermitaño que desconfía de la divina misericordia mientras un facineroso espera firmemente en ella, con un sabio que por la posesión de una mujer vende su alma al diablo; pero de ningún modo se puede hacer con un Doctor de la Iglesia que tradujo las Sagradas Escrituras, que disputó con

Afirmaciones como ésta parecen no tomar en cuenta aspectos culturales y contextuales de la época de composición de este teatro, como la controversia en torno a las comedias de santos por la forma en que mezclaban de asuntos divinos con profanos, o bien las opiniones sobre cómo cuando se muestran los episodios de pecado o de amores lascivos del personaje, se degradan su imagen de virtud.²⁵⁶ También parecen dejar de lado el hecho de que una de las finalidades de este tipo de piezas era la de homenajear al santo al presentar un recuento de sus logros y la escenificación de momentos clave de su vida. Aun así, es claro que incluso para los poetas auriseculares, que seguían los preceptos de la Comedia Nueva y escribían teniendo en mente el gusto del público, la figura de santos como éste constituía un problema estético. Como observa Anne Teulade, lo que hacen estos poetas, entonces, es volcar el interés sobre otros aspectos de la obra, esto es, no se centran en la santidad sino en lo que la rodea.²⁵⁷ Crean, así, tramas secundarias que muchas veces no tienen relación alguna con la historia del santo, pero que permiten introducir enredos y lances de temáticas amorosas, políticas, de capa y espada, bélicas, entretejidas en mayor o menor grado con la trama religiosa. Aprovechan sobre todo el aspecto edificante de la vida del protagonista, que implica escenificar sus milagros, su fe y su relación con la divinidad, y es lo que da lugar a la gran espectacularidad que puede componerse a partir de los episodios donde se presentan sucesos sobrenaturales, que son los que ayudan tanto a entretener como a conmover por su efectismo.²⁵⁸ Pero además de esa espectacularidad, los descubrimientos, tramoyas y otros efectos permiten indicar las transiciones que va sufriendo el

todos los herejes de su tiempo, que fue elocuente y sapientísimo” (*Obras de Lope de Vega*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1894, pp. LXXII-LXXII).

²⁵⁶ Véase Aparicio Maydeu, “Juntar la tierra con el cielo”, art. cit., p. 323, y Anne Teulade, “Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *op.cit.*, pp. 86 y ss.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 87, n. 4. Anne Teulade explora en su artículo la problemática que representa la figura de los santos para la composición dramática, y pone particular atención a las comedias que tratan de santos dedicados a la vida contemplativa.

²⁵⁸ *Ibid.*, pp. 87-88.

personaje en tanto que resaltan los distintos niveles que atraviesa en su desarrollo, como puede verse en *Santa María de Pazzi*, cuyo recorrido hagiográfico está marcado por los efectos de alguna tramoya.

Ya se ha descrito cómo en la primera aparición en escena de la protagonista en la obra de Diamante, tanto por los efectos de tramoya y por los espacios que se construyen, así como por las menciones textuales, se le caracteriza como un personaje de gran virtud, piedad y devoción, digna además del favor divino. El descubrimiento la presenta rezando ante un altar en el momento previo a su primera experiencia extática, y acompañada en sus rezos por música de origen celestial. La semejanza de la composición visual con las representaciones pictóricas de santos en su momento de raptó místico, y el área donde se le hace aparecer, sirven por analogía para la presentación espectacular de los rasgos del personaje. La secuencia presenta a la protagonista en la etapa inicial de su desarrollo hacia el perfeccionamiento espiritual, justo antes de su primer contacto con la divinidad, lo que es evidente por que la acción se desarrolla en el ámbito doméstico familiar de la protagonista, y la indumentaria que ésta lleva pertenece a la etapa de su vida como secular. El descenso de la tramoya con el Niño Jesús hasta el nivel donde reza la protagonista, y el hecho de que ella pasa por un momento a la nube en la que éste bajó indican, como ya se señaló, su entrada al espacio místico y refuerzan el valor que tiene ante Dios.

La siguiente tramoya se usa una vez que Catalina ha convencido a su padre de que le permita ingresar al convento, en lugar de casarse con el sobrino de su enemigo para traer las paces entre las dos familias. Ella queda sola en el tablado, y entonces suenan “*Chirimías, y bajen por diferentes partes un Niño [que representa a Jesús] y una Niña [que representa a la Virgen] al tiempo que va subiendo la santa en elevación*” (I, 1142). Con este efecto se compone nuevamente un espacio místico; el hecho de que la protagonista se eleve mediante una maquinaria de vuelo hasta encontrarse con los otros personajes a la altura del primer corredor es, como en otros casos

que se han revisado, un mecanismo redundante para componer este tipo de ámbito, pero de esta forma se señala que ha habido una progresión en su desarrollo, visto que se trata de la escena en la que se le indica cuál es el convento de clausura donde habrá de ingresar, esto es, que la protagonista es ya prácticamente una monja. Esta escena va seguida por el descenso rápido de dos ángeles que llegan a detener a Laurencio y Alejandro cuando pretenden ultrajara la protagonista, lo que da a entender el valor que tiene ante Dios, su esposo prometido, quien le envía protección (I, 1178).

El siguiente uso de un decorado espectacular hace aparecer a la santa en su nuevo estado de monja, cuando frente a la fachada del convento que se representa mediante un lienzo pintado, Laurencio abre la puerta y deja ver a la santa “*dormida sobre una estera abrazada a un crucifijo y una muerte al lado: la Santa vestida de carmelita calzada*” (II, 1750). Este descubrimiento tiene un carácter relacionado con lo sobrenatural en tanto que, a pesar de que es un personaje del ámbito terrenal quien abre la puerta, lo que deja ver es algo que se encontraría en un espacio alejado de aquel que se representa en escena, es decir, la celda de la santa. Lo que se presenta a los ojos del espectador, además, es una composición visual ajena al repertorio iconográfico de María de Pazzi, pero aporta elementos muy importantes para caracterizarla en su nuevo estado. La indumentaria indica su cambio de vida, así como la orden religiosa a la que pertenece;²⁵⁹ pero más relevante para su caracterización es que se le presenta dormida con una cruz y “la muerte” (una calavera). Según apunta Paolo Pintacuda en su edición de la comedia, estos elementos son “*consueti nell’iconografia barocca del santo raccolto in meditazione oppure in estasi*”.²⁶⁰ Esta composición hace referencia a las representaciones del *Niño Jesús de la Pasión*, al que se muestra

²⁵⁹ Las carmelitas calzadas “visten un hábito de paño fino color castaño; esclavina con capuchón, y escapulario” (Ferrando Roig, *op. cit.*, p. 19).

²⁶⁰ “Son elementos habituales en la iconografía del santo inmerso en la meditación, o bien en éxtasis”(n. al verso 1750).

“durmiendo sobre la Cruz, poniéndole por almohada el cráneo, o calavera de un hombre”, imagen que según explica Juan Interián de Ayala, expresa el hecho de que “Christo Señor nuestro desde el primer instante de su concepción, aceptó espontáneamente la muerte, y acerbísima Pasión, que le impuso su Eterno Padre, viviendo siempre aparejado para ella, y pensando en ella muchas veces: sabiendo muy bien, que con su muerte vencería á la misma muerte, y al demonio.”²⁶¹ Más allá de los simbolismos de la composición, el hecho de presentar a María de Pazzi en una postura claramente relacionada con la figura de Cristo lleva a pensar que la intención de este “cuadro” es caracterizarla en su nuevo estado, pero en tanto que monja extática, ya en un camino de perfeccionamiento espiritual y siguiendo la senda de Cristo, imitándolo, experimentando las etapas de la vida de éste y compartiendo sus sufrimientos en la Pasión.

Más adelante en la misma jornada, las máquinas de vuelo se usan para escenificar una visión de la santa en la que se le aparece san Agustín. La protagonista se eleva mediante un pescante hasta la altura del primer corredor donde se encuentra con el santo que viene bajando en otro canal “*como le pintan, con una pluma en la mano, y un ángel*” (II, 2132). En este caso las tramoyas permiten escenificar un momento de iluminación de la protagonista, con su consiguiente transición: mientras están elevados sobre el tablado, san Agustín inscribe en el corazón de María de Pazzi las palabras “*Verbum caro factum est*”²⁶² (II, 2141-2145) con las que, según explica el santo, la protagonista podrá entender el misterio de la unión humana y divina. A continuación, y con los personajes aún en la altura, san Agustín vuelve al punto del que salió, mientras “*baja por la otra parte contraria una apariencia con un Niño, adonde ha de haber una impresión de llagas, y en oyéndole hablar, volverá la Santa en la propia elevación para recibirlas*” (II, 2203); finalmente, los personajes desaparecen tras cortinas que los tapan, a la

²⁶¹ *El pintor christiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas...*, Madrid, Joachin Ibarra, 1782, t. 1, libro III, cap. VI, p. 251.

²⁶² “El verbo si hizo carne”

altura del primer corredor (II, 2220). Este recurso de hacer que los protagonistas desaparezcan a la altura del corredor como final de la escenificación de un éxtasis místico –recurrente en este tipo de comedias–, sirve para indicar que se operará una nueva transición en el personaje: el hecho de que, en lugar de volver al tablado sola, María de Pazzi desaparezca en la elevación con la figura de Jesús, implica que éste la guía hacia una esfera superior donde la instruirá o le obsequiará algo que resulte en su evolución espiritual. Y este cambio se manifiesta cuando vuelve a presentarse en escena, al dar vuelta una devanadera “*como rezando en unas horas*” (II, 2417), en forma similar a como suelen aparecer los personajes sobrenaturales, para brindar auxilio a un personaje en peligro.²⁶³ María de Pazzi se presenta así como una visión, con la diferencia, nuevamente, aparecería en el nivel del tablado y no en un corredor como los personajes sobrenaturales –como se infiere por el hecho de que al terminar la escena, baja de la devanadera directamente al tablado (II, 2452)–; con esto se define su carácter aún humano, al tiempo que se le presenta como poseedora de rasgos excepcionales, por aparecer de forma semejante a los personajes divinos. Durante esta escena, aunque es visible para los espectadores, los personajes en el tablado sólo pueden escuchar su voz. Con todo este mecanismo se compone la idea de que, después de su desaparición anterior, ha adquirido facultades superiores, sobrenaturales, semejante a los santos oficiales por lo que es capaz de hacer milagros y ayudar a otros a la distancia.

La segunda jornada cierra con una escena en la que el niño que representa a Jesús se aparece ante María de Pazzi “*de nazareno, coronado de espinas con la cruz al hombro*” (II, 2504). La monja pide que le permita llevar los instrumentos de la pasión para ayudarlo y para

²⁶³ Esta devanadera, que sería una especie de plataforma giratoria con un bastidor para ocultar o develar a un personaje con un movimiento rápido, estaría colocada en uno de los espacios de la fachada del vestuario. La devanadera era “en los teatros de las comedias un instrumento, sobre que se mueve un bastidor, delante del cual se ve alguna cosa, y dando vuelta aparece otra diferente a la espalda” (*Autoridades, s.v. DEVANADERA*). Su funcionamiento es parecido al del bofetón del que habla Ruano de la Haza esto es, una especie de torno que al girar permitía hacer aparecer o desaparecer rápidamente algún decorado o personaje. En los corrales de comedias se colocaría en alguno de los espacios de la fachada del vestuario, quizás también oculto tras una cortina en un principio (*op. cit.*, pp. 84-85).

experimentar los suplicios, y el niño le coloca la corona de espinas en la cabeza y la cruz al hombro (II, 2513-2523); luego, le ofrece mostrarle “la gloria de los bienaventurados”, y entonces se descubre la tramoya: “*una gloria, y van subiendo los dos en elevación, hasta que los recibe otra apariencia que los mete dentro*”, al tiempo que la música canta la gloria de la Trinidad (II, 2552-2558). Esta escena que en lo formal parece sólo una variación de la elevación que se describe antes, muestra no obstante el paso de la protagonista a otra etapa en su evolución, tanto por la manera como se ejecuta el movimiento vertical como por el valor que tiene las diferentes tramoyas y elementos que componen el mecanismo. En este caso, la didascalía pide expresamente el uso de una gloria o araceli, maquina de vuelo que, como ya se vio, tiene un uso bien específico en la tradición de las representaciones religiosas del rito mariano, para representar la subida del alma de la Virgen hasta el sitio de su coronación. El significado tan convencionalizado de esta tramoya sirve ya por sí solo para indicar que, al subir en ésta, la protagonista entra a un espacio que la llevará a un estado espiritual más elevado, aunque es todo el mecanismo el que permite expresar esta idea de manera clara, por su parecido con las representaciones escénicas de la Asunción –que busca sin duda sugerir una analogía de la monja con la Virgen. En las representaciones de la Asunción, la gloria desciende desde lo más alto (del cielo a la tierra) llevando varios ángeles, para recoger el alma de la Virgen; luego vuelve a subir hasta un punto en el que se encuentra con otra tramoya en la descenden tres actores que representan a las personas de la Trinidad, y coronan a la Virgen. En la escena de *Santa María de Pazzi*, el orden de los sucesos es diferente y el movimiento es sólo de abajo hacia arriba: Jesús sale al encuentro de la protagonista en el nivel del tablado, y ahí la corona con las espinas; una vez que ella ha experimentado el sufrimiento, es Jesús quien la lleva consigo a la altura. La tramoya se descubre en el tablado porque no viene a recoger el alma de la monja, sino que es el vehículo mediante el que Jesús la transporta para darle una visión adelantada de “la gloria de los

bienaventurados”. El traslado vertical de la tramoya es sólo en una dirección, porque se trata de otro éxtasis místico de la monja y no de su muerte y apoteosis; y es significativo que en todo el recorrido desde el tablado hasta que desaparecen en el primer corredor, la acompañe Jesús, porque en esta ocasión es él quien dirige su elevación espiritual, representada mediante la elevación escénica.

En la última jornada Diamante usa varios decorados espectaculares en secuencias de mucha tensión dramática. La monja se enfrenta a un demonio que quiere tentarla exponiéndola a horrores que la hagan dudar. Primero, le presenta la visión de animales salvajes que le salen al paso y le provocan horror, pero ella invoca a Dios, y se descubre el Niño “*amarrado a la columna lo más piadoso que pueda imitarse, y humillense los animales*” (III, 2836). Este descubrimiento y el parlamento del niño incitan a la protagonista para que, a imitación de Cristo, resista el tormento (“sufre por mí esas penas, / pues yo padecí estas ansias / por ti: de mi sufrimiento / aprende a tener constanci” III, 2843-2846), pero también sirven para representar el estado por el que atraviesa la monja en ese momento, al establecer un paralelo entre el tormento que sufre ésta y el que padeció Jesús mientras lo flagelaban atado a una columna. El descubrimiento, así, equipara la tentación que enfrenta María de Pazzi con una de las estaciones de la Pasión, y en este sentido presenta la escena como si fuera una de las etapas de prueba que debe atravesar la protagonista en su camino de perfeccionamiento y purificación.

Más adelante, ante una nueva tentación, la monja invoca ayuda y la Virgen aparece en una tramoya “*con un habito blanco, y bajará hasta el tablado, donde se le pone a la Santa, con dos ángeles que la visten*” (II, 3092). En esta escena se dramatiza un episodio de la vida de María de Pazzi, cuando la acosan visiones terribles y recibe de la Virgen un velo blanco que la protege y la libera de todas las tentaciones. Diamante transforma la entrega del velo en la entrega de un hábito, escena habitual en las hagiografías, y bastante convencional en las comedias de santos

para indicar el cambio de estado espiritual y humano del protagonista, cuando ingresan al convento o adquieren un puesto en la jerarquía eclesiástica. Si la nueva indumentaria es ya un indicador de la transformación del personaje (una nueva vida, una nueva actividad, un nuevo comportamiento, un nuevo estado moral y espiritual), el hecho de que la entreguen seres divinos que descienden en tramoyas confiere a la vestimenta (y al nuevo estado) carácter de selección y aprobación divinas. Al escenificar de esta forma el episodio, Diamante consigue presentar de manera familiar para los espectadores un nuevo cambio en el estado de la protagonista. La entrega del hábito blanco de esta manera implica que la protagonista obtiene una nueva fortaleza gracias a la ayuda divina que recibe, por mantener su confianza de Dios. A continuación, un nuevo juego de tramoyas confiere un sentido más trascendente a la escenificación de este episodio: María de Pazzi se eleva en un pescante al tiempo que se descubre una rueda “*que pasará desde una parte a otra con el Niño vestido de resurrección, y algunos niños de ángeles*” (III, 3134). Este descubrimiento sugiere nuevamente una analogía entre la etapa de desarrollo de la protagonista y la historia de Jesús: ella ha llegado al punto en que ha superado todas las pruebas y tentaciones que se le presentaron, y el hecho de que aparezca Jesús como se le representa en su momento de triunfo tras haber soportado todos los suplicios y la muerte, se establece un paralelo que potencia el triunfo de la monja, celebrado así por Jesús.

Finalmente, la comedia termina con la representación de las últimas dos etapas de la vida de la santa. Primero, un descubrimiento que la presenta en lo que sería su lecho de muerte, con las adaptaciones prácticas para la representación: “*córrese una cortina, y aparécese la Santa arrodillada a una cruz, y todas las religiosas junto a ella*” (III, 3493). En este espacio muere el personaje, y finalmente “*bajan el Niño y la Niña, y van subiendo el alma entre los dos*” (III, 3556), con lo que se representa su apoteosis.

La función caracterizadora de los decorados, sean básicos, específicos o espectaculares, deriva de su uso para construir o sugerir ámbitos dramáticos y para producir efectos relacionados con la escenificación de sucesos sobrenaturales, así como del uso convencional de ciertos mecanismos y áreas del espacio escénico. La relación que se establece entre el personaje y los lugares o los efectos que se configuran con los decorados define, señala o resalta algún dato sobre el personaje.

CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se hizo el análisis de diversos aspectos de obras del teatro aurisecular, a partir de pasajes en los que es posible identificar el uso de los elementos del decorado que requiere la puesta en escena implícita. El objetivo fue revisar cómo este tipo de mecanismos incide en la composición de una pieza teatral, en tanto que se trata de componentes integrales de toda obra concebida para la representación escénica.

La importancia y la necesidad de hablar del decorado son evidentes si se considera su funcionalidad para el manejo del espacio, así como la relación indisociable del teatro con esta dimensión; la dificultad para hablar de decorados en el teatro del Siglo de Oro parece aún más evidente, porque las convenciones principales de escenificación en el periodo obviaban el uso de este mecanismo y porque lo que puede considerarse decorado en este teatro no se ajusta en todos los casos a la concepción que se tiene hoy. Esto obligó a revisar lo que puede tomarse por decorado, así como los alcances del término.

Primero se consideró la versatilidad del término, que puede referirse a una serie de accesorios teatrales diversos cuya función varía según la forma como se les utilice en un momento determinado. Esto da oportunidad de ampliar los alcances de lo que designa el como decorado, para incluir elementos usados en el teatro áureo que no entran fácilmente en categorías reconocibles, como el caso de las partes del espacio escénico que gran parte del tiempo sólo son elementos arquitectónicos sin utilidad dramática evidente. Asimismo, para delimitar los alcances del término y llegar a una definición útil, se partió de tres aspectos a considerar: que el elemento sea visual y su presencia afecte o altere de alguna manera la forma o condiciones del espacio escénico; que en su uso relevante no dependa de la manipulación por parte de actores, y finalmente, que en su funcionalidad dramática sirva para construir o manejar el espacio de la

ficción. Este último criterio permite considerar al decorado como algo más que un artefacto o adorno, pues hace pensar en su utilidad en la obra teatral. Si se parte de estos criterios, se puede incluir las partes del espacio escénico, como puertas, muros, etc., cuando se les designa la función de representar un elemento espacial. Esto también posibilita incluir las tramoyas y apariencias, cuyo uso no es meramente el de componer espectacularidad, sino que además sirven para representar y relacionar ámbitos espaciales diferentes de los que se representa en el tablado.

Para poder realizar este análisis se recurrió a la revisión de comedias hagiográficas, principalmente porque se trata de un grupo de piezas en las que la presencia de los decorados, sobre todo de los espectaculares, es evidente y explícita. En la revisión de estas comedias, así como al considerar las observaciones de los estudiosos que se han ocupado del género, se constató la importancia de estos recursos como parte de la composición de las piezas hagiográficas, en especial por la utilidad de las llamadas tramoyas y apariencias para construir y representar los aspectos de la trama relacionados con lo maravilloso y el milagro. Se vio que la estrecha vinculación de las comedias de santos con el decorado espectacular es tan evidente que, incluso para hablar de ellas, en el Siglo de Oro se les llamaba con nombres que hacían referencia clara al uso de las maquinarias teatrales, como “comedias de aparato”, “de divinas apariencias”, etc. Sin embargo –y me parece indispensable resaltar esto–, a pesar de que se vio cómo el uso de las tramoyas es un rasgo compositivo característico del género, también se vio que no es exclusivo de éste, ni es el aspecto que lo define.

Después de revisar el funcionamiento dramático de los decorados, se encontró que su uso en las comedias hagiográficas en particular, y en el teatro aurisecular en general, no puede considerarse gratuito, visto que todo lo que se presenta en escena tiene de alguna manera una utilidad significativa. En este sentido, el hecho de que las tramoyas, apariencias y otros elementos de efectos especiales hagan más atractivo o llamativo el espectáculo teatral, no quiere decir que

esa sea su única función. Esta idea lleva a pensar que, en un teatro cuya convención de escenificación principal prescinde voluntariamente del decorado, cuando se pide su uso se debe a una necesidad de dramaturgia: dado que en la mayoría de las comedias auriseculares normalmente no se espera ver decorados, cuando se incluye uno debe pensarse que tiene una finalidad significativa para la obra, si bien su uso no es relevante de forma efectiva en todos los casos.

Tras analizar el uso de los decorados en diferentes secuencias, se encontró que su importancia como elemento de la composición dramática deriva principalmente de su utilidad para construir los espacios de la ficción. Esto implica que su presencia en escena es determinante en la definición de la acción pues, en tanto que establece un ámbito dramático con ciertas características y condiciones, genera expectativas sobre el tipo de acciones y sucesos que pueden desarrollarse en una escena. Así, los espacios que se construyen con el decorado inciden de forma directa en el tipo de acciones que se llevan a cabo en éstos, lo que deriva del valor cultural de cada espacio, así como de una convención teatral (en el monte habrá persecuciones y violencia, un muro incita a escalar, un salón en el interior de una casa o palacio exige comportamiento decoroso).

Otro aspecto importante que se encontró es la utilidad del decorado para presentar, interrelacionar y entretrejer las diferentes tramas de una comedia. La tramoya permite escenificar portentos que ponen en intercomunicación espacios dramáticos alejados entre sí, en los que se desarrollan acciones diferentes, y en este sentido establece un contacto entre las situaciones que se presentan en lugares diferentes, y que en un momento pueden coincidir en el mismo espacio dramático. Además, en tanto que la tramoya configura una composición visual de la escena, establece relaciones espaciales que jerarquizan los ámbitos dramáticos, y define la forma en que

la acción presentada en un nivel de realidad puede incidir en la del otro nivel en una relación de causa y efecto.

Al seguir explorando la forma en que los elementos de decorado inciden en diversos aspectos del drama, se encontró la relación que tienen con la definición y presentación de los personajes. En tanto que el decorado construye los espacios de la ficción, sugiere el tipo de personajes que pueden transitar por ciertos lugares, según sus rasgos característicos y según los códigos culturales y dramáticos. Pudo constatarse en varios ejemplos que, a diferencia de otros mecanismos espectaculares, el decorado, y particularmente la tramoya, sirve para indicar con certeza los rasgos característicos de un personaje. Esto puede comprobarse cuando se considera la presencia en escena de un personaje sobrenatural, pues si bien su indumentaria puede ser suficiente para identificarlo, es sólo hasta que se le ve en una máquina de vuelo que se tiene seguridad de su carácter ultraterreno, no sólo por la escenificación de lo maravilloso mediante el efecto, sino porque la tramoya compone en cierta forma un fragmento del espacio sobrenatural. En este sentido, los decorados permiten presentar el desarrollo de un personaje en tanto que construyen espacios diferentes por los que éste pasa a medida que se va modificando.

El trabajo realizado aquí es un análisis parcial porque el decorado es sólo uno de los muchos elementos que se usan en la composición de la obra teatral. No obstante, alcanza a verse cómo una lectura de este tipo que tome en cuenta los mecanismos de la representación, las características del espacio, las convenciones escénicas para la puesta en escena, además de los aspectos textuales, permite un acercamiento más completo e incluso preciso al teatro de cualquier época y lugar, y una mejor comprensión del significado de las obras. Dado que, por las limitaciones espacio-temporales, no puede tenerse acceso al texto completo de la obra teatral (que sólo existe en cada realización escénica), la única manera de acercarse lo más posible a éste

mediante la lectura de la obra dramática (el texto escrito) es si se tienen presentes los aspectos espectaculares que se indican de manera implícita y explícita en el aparato didascálico. Este tipo de lectura, como espero se haya demostrado, arroja luz sobre aspectos que difícilmente pueden detectarse si sólo se toman en cuenta lo literario de la pieza teatral.

Cuando se tienen presentes los elementos de la puesta en escena, puede comprenderse mejor el funcionamiento de las comedias hagiográficas del Siglo de Oro en su representación potencial, y en consecuencia, en lo que se refiere a su composición dramática y a su significado. Estas piezas hagiográficas no permiten necesariamente una multiplicidad de interpretaciones, pues se trata, como se vio, de piezas que pretenden, en un primer nivel, ser informativas (en cuanto a que buscan dar a conocer información general sobre la vida de un santo), y aprovechar para reiterar y explicar conceptos del dogma.

Ahora bien, hay que considerar que las comedias hagiográficas tienen un elemento particular que son los aspectos sobrenaturales y lo extraordinario de los hechos dramatizados, pero el método que toma en cuenta el decorado para el análisis es igualmente iluminador en otros tipos de comedias en las que también se subrayan aspectos particulares mediante este mecanismo, y se ve la forma en la que puede incidir en el texto dramático.

Quedan pendientes los estudios similares sobre las funciones dramáticas de otros mecanismos, aunque encaminados a la realización de análisis que considere el conjunto de los diferentes sistemas de signos teatrales en interacción.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOCER, Fray Francisco de, *Tratado del juego*, Salamanca, en casa de Andrea de Portonaris, 1558, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 54-55.
- ALÍN, José María y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Támesis, 2007.
- ALLEN John, “La escenografía en los corrales de comedias”, en Diana Fox (ed.), *Studies in Honour of Bruce Wardropper*, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 1-9.
- ALLEN, John y José María Ruano de la Haza, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- AMADEO-PULICE, Alicia, “El *stile rappresentativo* en la comedia de teatro de Calderón”, en Michel McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*, Washington, University Press of America, 1982, pp. 215-229.
- AMEZCUA, José, *Lectura ideológica de Calderón*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- APARICIO MAYDEU, Javier, “Juntar la tierra con el cielo”, *Diálogos hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, 8 (1989), t. II, pp. 323-332.
- “Preliminares para una definición de la comedia religiosa en el siglo XVII”, en Juan Villegas (ed.), *Actas del XI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1992*, Irvine, Universidad de California, 1994, III, pp. 169-176.
- *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en “El José de las mujeres”*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
- ARAGONE TERNI, Elisa, *Studio sulle Comedias de Santos di Lope de Vega*, Messina-Firenze, D’Anna, 1971.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro en España*, Madrid, Cátedra, 1995.
- “Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro”, en José Juan Berbel Rodríguez (coord), *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 13-36.
- “Escenario y puesta en escena en la comedia de santos”, en *Convención y recepción*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 238-264.
- “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, en *Convención y recepción*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 197-237.
- *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- ARISTÓTELES, *La Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe y trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978.
- ARTEAGA, Alejandro, *Realizaciones novohispanas del teatro jesuita hagiográfico del Siglo de Oro*, Tesis, México, El Colegio de México, 2006.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, Londres, Támesis, 1970.

- BENABU, Isaac, *Reading for the stage*, Woodbridge, Suffolk, Tamesis, 2003.
- BLASCO, Francisco Javier et al. (eds.), *La comedia de magia y de santos (Actas del congreso Teatro de magia y de santos, siglos XVI-XIX, Valladolid, 22-24 de abril de 1991)*, Gijón, Júcar, 1992.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- BOYL, Carlos, *A un licenciado que deseaba hacer comedias*, Valencia, 1616, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 181-185.
- CAMARGO, Fray Ignacio, *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, Salamanca, Lucas Pérez, 1689, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 121-128.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 115-120.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978.
- CORVIN, Michel, “Contribuciones al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, en María del Carmen Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 201-228.
- COUDERC, Christophe, “‘Quedar vacío el tablado’: sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La gitana de Getafe*)”, en Isabel Ibáñez (Coord.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le Théâtre du Siècle d’Or*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005, pp. 89-110.
- *Galanes y damas en la Comedia Nueva*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- “Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 65-84.
- COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín Riquer, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1993.
- CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético*, (1606), en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. pp. 142-149.
- DAMIANI, Bruno, “Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales: prólogo para un estudio comparativo”, en José María Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 137-149.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 1997.
- DÁVILA Y PADILLA, Fray Agustín, *Dictamen de Fray Agustín de Dávila, electo de Santo Domingo, y otros teólogos de Madrid sobre la permisión de comedias*, 1600, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 207-209.
- DAVIS, Charles y John Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio documental*, Londres, Tamesis, 2003.

- DELGADO, Manuel, "Introducción" en Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, ed. de Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2000.
- Diccionario de autoridades*, ed. facsímil., Madrid, Gredos, 1969.
- DIXON, Victor, "La comedia de corral de Lope como género visual", *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 35-58.
- *Characterization in the 'Comedia' of Seventeenth-Century Spain*, Manchester, University of Manchester, 1994.
- ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, trad., Carlos Manzano, México, Debolsillo, 2006.
- EGIDO, Aurora, *La fábrica de un auto sacramental*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
- *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989.
- "Introducción", en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 9-11.
- "Introducción", en Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 11-127.
- "El vestido de salvaje", en Aurora Egido, *El gran teatro de Calderón. Personajes, Temas Escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 37-62.
- EGRI, Lajos, *The art of dramatic writing*, New York, Simon and Schuster, 1946.
- ELIZALDE, Ignacio, *San Francisco Javier en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, "Drama y comedia en *La devoción de la cruz* de Calderón de la Barca", en José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés G. (eds.), *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro I: la presencia jesuita*, México, Universidad Iberoamericana (en prensa).
- FERNÁNDEZ, Xavier, "Estudio preliminar", en Tirso de Molina, *La Santa Juana, segunda parte*, ed. de Xavier Fernández del manuscrito, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 3-66.
- FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950.
- FERRER VALLS, Teresa, "Producción municipal, fiesta y comedia de santos: la canonización de san Luis de Bertrán en Valencia (1608)", en José Luis Canet Vallés (coord.) y Joan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 156-186.
- (ed.), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de Valencia, 1993.
- "Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris (Ejemplar dedicado a: Homenatge a Amelia García-Valdecasas)*, 1-1, 1995, pp. 355-372.
- "Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático", *Insula* 714 (junio 2006), pp. 8-12.
- FIELD, Syd, *Screenplay: the foundations of screenwriting*, New York, Dell, 1979.
- FLORES ASENCIO, María Asunción, "El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano", *Anales de Historia del Arte*, 1998 (8), pp. 171-195.
- FRENK, Margit, "El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro", en *Del Siglo de Oro español*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 11-21.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, trad., Edison Simons, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- GALLARDO, Carmen, "El teatro como predicación: la homilética del padre Acevedo", *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 161-169.
- GALLEGO ROCA, Miguel, "Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de san Isidro: tramoya y poesía", *Criticón* 45 (1989), pp. 113- 130.

- GARASA, Delfín Leocadio, *Santos en escena*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960.
- GIL, Eusebio (ed.), *El sistema educativo de la Compañía de Jesús: la "Ratio studiorum"*, ed. bilingüe, estudio histórico-pedagógico de Carmen Labrador Herraiz, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1992.
- GIRAUD, Pierre, *La semiología*, trad. María Teresa Poyrazian, México, Siglo XXI, 1986.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, en *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Castalia, 1986, pp. 168-199.
- GONZÁLEZ, Aurelio, "La construcción del espacio teatral en *El anzuelo de Fenisa*", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 173-185.
- "Caracterización de personajes en el teatro cervantino", en Aurelio González (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 1997, pp. 11-21.
- "La construcción dramática y espectacular de *El rufián dichoso* de Cervantes", en Sefarín Gonzáles y Lillian von der Walde (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 205-217.
- "Introducción", en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 9-15.
- "La construcción teatral de las comedias y Calderón", en Aurelio González (coord.), *400 años de Calderón. Coloquio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 93-109.
- "Los espacios del Barroco en Calderón", en Aurelio González (ed.), *Calderon 1600–2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México, 2002, pp. 59-77.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, "Espacio y estructura (con algunas notas acerca de la realidad y la ilusión) en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua", en Françoise Cazal, Christophe Gonzalez, Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 242-258.
- "El traje de demonio en la comedia de santos", en Isabel Ibáñez (coord.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siecle d 'Or*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005, pp. 263-282.
- GRANJA, Agustín de la, "Prólogo", en *La vida de san Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 1982, pp. 13-90.
- "La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII" *Cuadernos de teatro clásico* 3 (1989), pp. 23-37.
- "El templo disfrazado. Espacios escénicos, textos, actores y público a la luz de varias crónicas inéditas", en José María Díez Borque (ed.), *Espacios teatrales del Barroco español. XIII jornadas de teatro clásico*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 121-147.
- GURR, Andrew, *The shakespearean stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- HERMENEGILDO, Alfredo, "Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda", en José María Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 161-184.

- “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”, en Luis T. González del Valle y Julio Baena (eds.), *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish America*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991.
- HERRERO, Miguel, *Oficios populares en la sociedad e Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro señor D. Felipe IV*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1623, en Teresa Ferrer Valls (ed.), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de Valencia, 1993, pp. 283-296.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias I. Primera parte de comedias*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2006, pp. IX-LVII.
- Información en favor de Manuel de Faria i Sousa*, ms. 6415 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, s.a. (¿1640?) y s.n.
- INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas...*, Madrid, Joachin Ibarra, 1782.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*, en cinco dramaturgos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- JULIO, María Teresa, *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- KAUFMAN, Marie-Eugénie, “El simbolismo del monte en las comedias de santos”, en Felipe Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 101-117.
- KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, trad. Manuel García Martínez, Madrid, Taurus, 1970.
- “El signo en el teatro”, en María del Carmen Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 121-153.
- LARA GARRIDO, José, “Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)”, en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 91-126.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana, “Sobre el género de la comedia de santos”, en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 809-826.
- LOTMAN, Iuri, “Semiótica de la escena”, en *La semiósfera III*, trad. Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra, 1998.
- MAESTRE, Rafael, *Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bucaya*, Murcia, Universidad e Murcia, 1989.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1986.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, “La comedia de santos entre la heterodoxia la licitud”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, (eds.), *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 39-52.
- MAYBERRY, Nancy K., “Introducción” en Blas Fernández de Mesa, *La fundadora de la Santa Concepción*, New York, Peter Lang, 1996, pp. 1-33.

- MCKEE, Robert, *El guión*, trad. Jessica Lockhart, Barcelona, Alba, 2002.
- MENÉNDEZ PELAEZ, Jesús, “El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica”, *Memoria Ecclesiae*, XXIV (2004), pp. 721-802.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro: conferencias dadas en el círculo de la Unión Católica*, Madrid, M. Murillo, 1881.
- *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1894, pp. LXXII-LXXII.
- *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Victoriano Suárez, 1919.
- MORRISON, Robert, *Lope de Vega and the comedia de santos*, New York, Peter Lang, 2000.
- PARKER, Alexander, “Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Arbor*, XIII (1949), pp. 395-416.
- “The approach to the Spanish Drama of the Golden Age”, *Tulane Drama Review*, 4 (1959), pp. 42-59.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Fernando de Todo, Barcelona, Paidós, 1996.
- *El análisis de los espectáculos*, trad. Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2000.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- , y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- PEIRCE, Charles, *Obra lógico-semiótica*, ed. de Armando Sercovich, trad. de Ramón Alcalde y Mauricio Perlooker, Madrid, Taurus, 1987.
- PFISTER, Manfred, *The theory and analysis of drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- PINEDA, Juan, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Salamanca, en casa de Pedro de Aduzar y diego López, 1589, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 503-506.
- PLATÓN, *Diálogos*, trad. de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gerdos, 2000.
- PORRO HERRERA, María Josefa, *Mujer “sujeto”/ mujer “objeto” en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1995.
- PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel, “Las artes plásticas al servicio de la dramaturgia calderoniana. Posibilidades de inversión de los términos anteriores”, *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, *Historia del arte*, t. 13, 2000, pp. 173-220.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 2001.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- REYRE, Dominique, “Invención lopesca de San Jerónimo o el desierto como crisol de santidad en *El cardenal de Belén* de Lope de Vega”, en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds), *El Siglo de Oro en Escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 860 pp. 857-880
- RIVADENEYRA, Pedro de, *Flos sanctorum*, Madrid, por Luis Sánchez, impresor del Rey, 1616.
- *Tratado de la tribulación*, Madrid, Pedro Madrigal, 1589.

- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: Universidad de Salamanca-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 33-60.
- “Teatro y espacio sacro en el Barroco”, en José María Díez Borque (ed.), *Espacios teatrales del Barroco español. XIII jornadas de teatro clásico*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 102-120.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, “Introducción”, en Tirso de Molina (Atribuido a), Luis Vélez, *El condenado por desconfiado. La Ninfa del cielo*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 13-137.
- ROJAS, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. de Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972.
- RUANO DE LA HAZA, José María, “Introduction”, en Pedro Calderón de la Barca, *El purgatorio de san Patricio*, ed. de José María Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988, pp. 15-69.
- “Una posible puesta en escena de *El condenado por desconfiado*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez (coord.), *La década de oro en la comedia española, 1630–1640*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 103-126.
- “La escena”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Sevilla-Varsovia, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, pp. 250-271.
- “No todo el monte es orégano. Más sobre el monte de *La vida es sueño*”, en Joaquín Álvarez Barrientos, Oscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia (coords.), *La buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 611-620.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- RUBIO, Isaac, “El teatro español del Siglo de Oro y los hispanistas de habla inglesa”, *Segismundo*, XXXIII-IV (1981), pp. 151-166.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1967.
- SABBATTINI, Nicolas, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Trad. María Melles et al. Introd. Lous Jouvét, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1942.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1983.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1973.
- SEGURA, Florencio, “Calderón y la escenografía de los jesuitas”, *Razón y Fe*, 205 (1982), pp. 15-32.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel, El rufián dichoso*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998, pp. I-LXII.
- “Historia, vida y literatura en *El rufián dichoso*”, en Antonio Castro Díaz (ed.), *Actas del congreso “Cervantes, el Quijote y Andalucía” Sevilla 6-8 de mayo, 2005*, Sevilla, Asociación andaluza de profesores de español Elio Antonio Nebrija, 2007, pp. 33-51.
- SHEPHERD, Simon y Mick Wallis, *Drama/ Theatre/ Performance*, New York, Routledge, 2004.
- SHERGOLD, Norman David, *A history of the Spanish stage, from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon, 1967.

- *Los corrales de comedias de Madrid, 1632-1745, reparaciones y obras nuevas. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis, 1989.
- SIRERA, Josep Lluís, “Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio”, en Joan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 187-228.
- “Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico”, en Manuel Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes; estudios sobre el teatro clásico español, actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 55-78.
- STRUM, Harlan, “From Plato’s cave to Segismundo’s prison: the four levels of reality and experience”, *Modern Language Notes*, 89-2 (Mar., 1974), pp. 280-289.
- STYAN, John Louis, *Shakespeare’s stagecraft*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- SUÁREZ de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero*, Madrid, 1617, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 188-193.
- SUÁREZ GARCÍA, José Luis, “La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos”, en Felipe Pedraza y Rafael González (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1998*, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1999, pp. 219-251.
- SUBIRATS, Rosita, “Contribution à l’établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et Charles II”, *Bulletin Hispanique*, 72, 1-2 (1977), pp. 401-479.
- TALENS, Jenaro y Nicolás Spadaccini, “Prólogo”, en Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*. Pedro de Urdemales, ed. de Jenaro Talens y Nicolás Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986.
- TEULADE, Anne, *Le théâtre hagiographique en France et en Espagne au XVII siècle. Essai de poétique comparée*, Tesis, París, Université de Paris IV, 2003.
- “Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2, 3 de diciembre de 2006*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 85-99.
- TORDERA SÁEZ, Antonio, “El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis, 1989, pp. 121-140.
- TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Propalladia*, Nápoles. 1517, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 63-65.
- TORRES OLLETA, Gabriela, *Redes iconográficas: san Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Traslado de una relación que escribió un caballero de esta corte, acerca de las fiestas que el Imperial Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid hizo este año de 1640 al fin del primer siglo de su fundación*, en José Simón Díaz (ed.), *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pp. 465-480.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1989.

- *La escuela del espectador*, trad. Silvia Ramos, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1997.
- UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the plays of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975.
- VAREY, John, “Cosmovisión y niveles de acción”, en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 23-36.
- “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón”, en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 227-247.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos”, en Felipe Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 21-37.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- “Prólogo dialogístico”, en *Décima sexta parte de las comedias de Lope de Vega y Carpio*, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez Mercader de libros, 1621.
- VITSE, Marc, “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”, en Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 715-755.
- VOGLER, Christopher, *The writers journey: mythic structure for writers*, Studio City, Michael Wiese Productions, 1992.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933.
- VOSTERS, Simon A., “El intercambio entre el teatro y la pintura en el Siglo de Oro español”, en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam 2. Las constantes estéticas de la “comedia” en el Siglo de Oro*, Amsterdam, Rodopi, 1981, pp. 15-37.
- WEIGER, John, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978.
- WORTHEN, William B., *Shakespeare and the authority of performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- YNDURÁIN, Domingo, “Personaje y abstracción”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 27-36.

COMEDIAS

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las cadenas del demonio*, en *Octava parte de comedias de... Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, por Francisco Sanz 1684.
- *The Comedias of Calderón, A Facsimile Edition*, eds. Don W. Cruickshank y John Varey, Londres, Gregg-Tamesis, 1973.
- *La devoción de la cruz*, ed. de Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2000.
- *Los dos amantes del cielo*, en *Verdadera quinta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca ... que publica Don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, por Francisco Sanz, 1682, pp. 70-112.
- *La exaltación de la cruz*, en *Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Domingo García y Morras, a costa de Juan de San Vicente 1652.
- *La exaltación de la cruz*, en *Séptima parte de comedias de... Don Pedro Calderon de la Barca que corregidas por sus originales, publica Don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Por Francisco Sanz, 1683.

- *La fiera, el rayo y la piedra. Según la representación que se hizo en el Palacio real de Valencia el 4 de julio de 1690 (Biblioteca Nacional, Ms. 14614)*, introducción de Manuel Sánchez Mariana, transcripción del manuscrito de Javier Portús, en *Teatro mitológico. Autos sacramentales*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 15-158.
- *El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola*, en *Cuarta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, por Bernardo de Hervada, a costa de Antonio de la Fuente, 1674.
- *El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola*, en *Comedias IV. Cuarta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. de Sebastian Neumeister, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2010.
- *El José de las mujeres*, ed. de Javier Aparicio Maydeu, en *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en "El José de las mujeres"*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
- *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.
- *El mágico prodigioso. A composite Edition and study of the manuscript and printed versions*, ed. de Melveena McKendrick, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- *El príncipe constante*, ed. de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.
- y Lope de Vega (atrib.), *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones*, ed. de Juan M. Escudero Baztán, Navarra-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1998.
- CALLEJA, Diego, *San Francisco Javier. El sol de oriente*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- CASTRO, Guillén de, *El mejor esposo*, en *De las doce comedias de don Guillem de Castro*, Valencia, por Miguel Sorolla, 1625, [en *Teatro Español del Siglo de Oro*].
- CERVANTES, Miguel de, *Comedias*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001.
- *Los baños de Argel, El rufián dichoso*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.
- *La destrucción de Numancia*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia, 1994.
- DIAMANTE, Juan Bautista, *La gran comedia de Santa Juliana*, en *Comedias de F. Don Juan Bautista Diamante*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero, 1670, [en *Teatro Español del Siglo de Oro*].
- *El negro más prodigioso*, ed. de Alessandro Cassol, en *Dalle scene alle stampe. Approssimazione al teatro di Juan Bautista Diamante, con edizione critica di "El negro más prodigioso"*, Milano, CUEM, 2004.
- *Santa María de Pazzi*, ed. de Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2007.
- *Santa Teresa de Jesús*, en *Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante. Segunda parte*, Madrid, por Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Marinero, [en *Teatro Español del Siglo de Oro*].
- FERNÁNDEZ DE MESA, Blas, *La fundadora de la Santa Concepción*, ed. de Nancy K. Mayberry, New York, Peter Lang, 1996.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *El esclavo del demonio*, ed. de James Agustín Castañeda, Madrid, Cátedra, 1980.
- MOLINA, Tirso de, (atribuido a), Luis Velez, *El condenado por desconfiado. La Ninfa del cielo*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez Madrid, Cátedra, 2008.

- *La fingida Arcadia*, en *Parte tercera de las comedias de Tirso de Molina. Recogidas por Don Francisco Lucas de Ávila*, Tortosa, en la imprenta de Francisco Martorell, a costa de Pedro Escuer, 1634, [en *Teatro Español del Siglo de Oro*].
- *Los lagos de san Vicente*, en *Quinta parte de comedias de... Tirso de Molina. Recogidas por don Francisco Lucas de Ávila*, Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Gabriel de León, 1636, [en *Teatro Español del Siglo de Oro*].
- *Quien da luego da dos veces*, en *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguliar, 1952, t. 2, pp. 287-338.
- *La Santa Juana*, en *Quinta parte de comedias de ... Tirso de Molina. Recogidas por Don Francisco Lucas de Ávila*, Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Gabriel de León, 1636, [en *Teatro Español del Siglo de Oro*].
- *Santa Juana, segunda parte*, en *Quinta parte de comedias de ... Tirso de Molina. Recogidas por Don Francisco Lucas de Ávila*, Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Gabriel de León, 1636, [en *Teatro Español del Siglo de Oro*].
- *La Santa Juana, segunda parte*, ed. de Xavier Fernández del manuscrito, Kassel, Reichenberger, 1988.
- MORETO, Austín, *El lego del Carmen*, en *Primera parte de Comedias de D. Agustín Moreto y Cavana*, Madrid, por Diego Diaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Bastida, 1654, [en *Teatro Español del Siglo de Oro*].
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *El divino portugués, San Antonio de Padua*, en *Segundo tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del Reino..., a costa de Alonso Pérez de Montalbán, 1638, [en *Teatro Español del Siglo de Oro*].
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, Maria Grazia Profeti et al. (eds.), *TESO (Teatro Español del Siglo de Oro). Base de datos en texto completo*, [CD-ROM], Versión 3.00, Alexandria, Va., Chadwyck-Healy, 1997-1998.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *Barlaán y Josafat*, ed. de José F. Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935.
- *El caballero de Olmedo*, ed. de Joseph Pérez, Madrid, Castalia, 1983.
- *El cardenal de Belén. A paleographic edition*, ed. de T. Earle Hamilton, Lubbock, Texas Tech Press, 1948.
- *Lo fingido verdadero*, ed. e introd. de María Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.
- *Locos por el cielo*, ed. de Enric Bassegoda i Pineda, en Alberto Blecua y Guillermo Serés (Dirs.), Rafael Ramos (Coord.), *Comedias de Lope de Vega Parte VIII*, Lleida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, t. 1, pp. 305-427.
- *El niño inocente de La Guardia*, ed. de Fernando Baños Vallejo, en Alberto Blecua y Guillermo Serés (Dirs.), Rafael Ramos (Coord.), *Comedias de Lope de Vega Parte VIII*, Lleida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, t. 3, pp. 1503-1628.
- *Sancto negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, en *Tercera parte de comedias de Lope de Vega y otros auctores, con sus loas y entremeses las cuales Comedias van en la hoja precedente. Dedicadas a don Luis Ferrer y Cardona*, Barcelona, en casa de Sebastian de Cormellas, 1612, [en *Teatro Español del Siglo de Oro*].
- *La serrana de Tormes*, en *Decima sexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez Mercader de libros, 1621, [en *Teatro Español del Siglo de Oro*].