

EL TEATRO BARROCO POR DENTRO: ESPACIOS, ESCENOGRAFÍA Y OTROS RECURSOS DE LA COMEDIA ÁUREA

ABEL ALONSO MATEOS
IES Carolina Coronado. Almendralejo

1. Los signos teatrales
2. Espacios de representación: corrales de comedias y coliseos
3. La puesta en escena en los corrales de comedias
4. Otros recursos escenográficos
5. Bibliografía básica

1. LOS SIGNOS TEATRALES

En uno de sus *Ensayos Críticos*, se preguntaba Roland Barthes (1983, p. 310):

¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo, recibimos al «mismo» tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas de esas informaciones se mantienen (éste es el caso del decorado), mientras que otras cambian (las palabras, los gestos); estamos, pues, ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos.

Estas palabras de Barthes son una perfecta introducción para el trabajo que pretendemos hacer en este estudio. Al final del mismo, deberíamos ser capaces de comprender e interpretar ese «espesor de signos» presente en las obras teatrales de nuestro espléndido teatro barroco.

Así pues, partimos del hecho de que «el teatro es acción temporal de varios códigos simultáneos y heterogéneos» (Tordera, 1988, p. 170). Sin embargo, a la hora de abordar el estudio del fenómeno teatral, bien sea en la ESO, bien en el Bachillerato, realmente lo que hacemos es un estudio de los *textos* dramáticos: argumento, com-

preñión, análisis de personajes, relaciones con otros textos próximos o similares, aspectos literarios y formales, etc., dejando de lado el análisis del resto de signos que configuran el hecho teatral, es decir, lo que podríamos llamar la *acción dramática*. Esta realidad es perfectamente explicable dentro de la dinámica del aula: sería imposible representar las obras dramáticas objeto de estudio. Bastante hacemos si somos capaces de leerlas con nuestros alumnos, aunque sea fragmentariamente.

Y sin embargo, el teatro, que suele surgir de un texto colectivo o individual, nace para ser representado, para cobrar vida sobre las tablas de un escenario, por eso es tan importante abordar el estudio de la acción teatral, es decir, del conjunto de signos que se sitúan fuera del texto literario, así como del espacio escénico, de la técnica interpretativa de los actores, etc.

Tadeusz Kowzan (1997) ha propuesto un cuadro de trece sistemas de signos que interaccionan en el hecho teatral y que, básicamente, nos parecen pertinentes. Son los siguientes: *palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, peinado, maquillaje, traje, iluminación, accesorios, música, sonido, decorado*. Con razón se puede hablar, en la representación dramática, de un auténtico «espesor de signos».

Es obvio que no en todas las representaciones dramáticas se da esta conjunción semiótica. Grotowski, por ejemplo, con su idea del *teatro pobre*,¹ reivindica que el arte dramático se centre en el actor y en la relación actor-espectador, eliminando casi todo el resto de elementos, que considera superfluos. Artaud, desde la perspectiva del *teatro de la crueldad*,² propuso, por su parte, un teatro basado en el movimiento, el gesto, la danza, el grito instintivo, las imágenes violentas, y no en la palabra o en la acción dramática tradicional. Es evidente que cada autor o director utilizará los signos teatrales en función de su propia idea del hecho dramático y de los objetivos perseguidos a la hora de montar una obra. No cabe duda, sin embargo, de que la acumulación de signos concordantes, en un momento dado, sobre un escenario, produce impresiones difícilmente olvidables en el espectador. ¿Qué sensibilidad medianamente cultivada puede permanecer indiferente ante las escenas últimas de *Don Álvaro o la fuerza del sino*? He aquí alguna de las acotaciones que marcan la acción en estos momentos finales de la obra:

1 Patrice Parvis, en su *Diccionario de teatro*, define el *teatro pobre* como un «término creado por Grotowski (1971) para delimitar su forma de puesta en escena, basada en una extrema economía de medios escénicos (decorados, utilería, vestuario) al tiempo que se llena este vacío mediante una gran intensidad en la representación y mediante la profundización de la relación actor/espectador».

2 *Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad*, 1932: «En vez de apoyarnos en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de un especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento [...]. Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles.»

El cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentándose los truenos y relámpagos. [...] Toma la espada (Don Álvaro), combaten y cae herido Don Alfonso. [...] Don Álvaro corre a la ermita y golpea la puerta. [...] Ábrese la puerta. [...] Doña Leonor vestida con un saco y esparcidos los cabellos, pálida y desfigurada, aparece a la puerta de la gruta, y se oye repicar a lo lejos las campanas del convento. [...] Hay un rato de silencio; los truenos resuenan más fuertes que nunca, crecen los relámpagos, y se oye cantar a lo lejos el Miserere a la comunidad, que se acerca lentamente.

Si a esta mímica efectista, a los gestos, al movimiento de actores, al vestuario de los protagonistas, al decorado ferozmente romántico, a los efectos de iluminación y a los sonidos diversos añadimos la variedad asombrosa de tonos por parte de los actores, el resultado es fantástico. Y todo esto sin olvidar el texto, la palabra (eliminada en el ejemplo), fuertemente retórica, expresiva y emotiva, tal y como corresponde al teatro romántico.

Determinado, pues, el objeto del trabajo, queda solamente decir que éste se circunscribe al teatro español del Siglo de Oro, es decir, al apasionante periodo en que el teatro nacional español queda configurado con rasgos propios y específicos, fecundado por la obra gigantesca de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Agustín Moreto, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua, sin olvidar a toda una pléyade de autores menores que crearon obras excelentes que, por razones obvias, nos son más desconocidas.

2. ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN: CORRALES DE COMEDIAS Y COLISEOS

El teatro español del Siglo de Oro utilizó diversos y variados espacios, interiores y exteriores, para la representación de las comedias: patios y salas de conventos y hospitales, colegios de Jesuitas, salones de los palacios de la nobleza (donde se celebraban las llamadas *representaciones particulares*), aulas de colegios y universidades, como la de Salamanca,³ estancias y jardines de los palacios reales, humildes plazuelas de las aldeas y pueblos, etc.

Sin embargo, hubo tres espacios privilegiados para la representación que acabaron imponiéndose a todos los demás: el *corral de comedias* para el teatro comercial, los *palacios* y *reales sitios* para el teatro cortesano, y la *calle* para las representaciones específicas de la fiesta del Corpus Christi.

En el presente trabajo nos centraremos exclusivamente en el teatro comercial y en su lugar propio de representación: los corrales de comedias. Afortunadamente, a los estudios clásicos que se remontan ya a algunas décadas (García Baquero, 1973;

³ El extremeño Francisco Sánchez de las Brozas, *El Brocense*, es uno de los autores de quienes se representaron obras en la Universidad de Salamanca, como consta documentalmente en los archivos de esa Institución.

Arróniz, 1977; Castillejo, 1984), se les están añadiendo en la actualidad novedosos trabajos (Díez Borque 1988, 1996, 2003; Allen 1994, 2003; Ruano, 2000; Arellano, 1995) que nos permiten comprender e incluso *visualizar* la estructura y evolución de estos corrales de comedias.

Del teatro en la calle a los corrales

Hasta que se construyeron edificios estables y cerrados para la representación teatral, los cómicos profesionales actuaban en las calles y plazas de pueblos y ciudades, en pobrísimos escenarios a los que se refiere Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* cuando, hablando del famoso Lope de Rueda, dice que el teatro de su tiempo

lo componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaban del suelo cuatro palmos [...]. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.

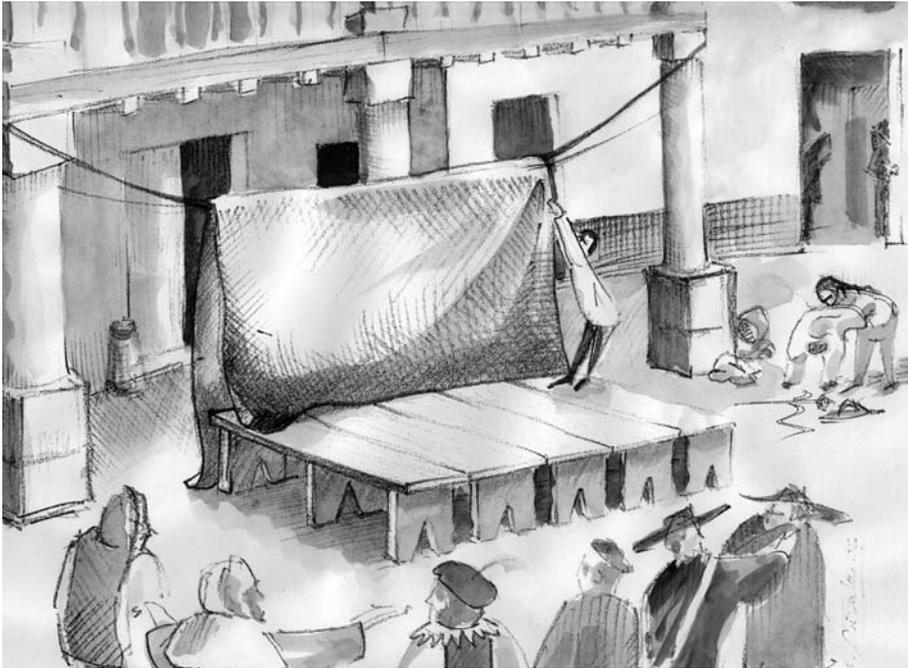


LÁMINA I. Teatro en la calle en tiempos de Lope de Rueda
(ilustración de Antonio Dávalos)

El paso de un teatro celebrado en la calle al de un teatro representado en un lugar cerrado fue decisivo a la hora del desarrollo de la escena española del Siglo de Oro. Este hecho condicionó, en cierta medida, la propia creación de nuestros dramaturgos, incluidos Lope y Calderón, que se tuvieron que amoldar en su trabajo escénico a un lugar específico para la representación, dotado de unas características técnicas y unos medios muy concretos. Piénsese, por otro lado, que el mismo proceso se da en el teatro nacional inglés cuando, desde los patios de las posadas, se produce el salto a los teatros estables, distintos, ciertamente, de los españoles.

En opinión de Ignacio Arellano (Arellano, 1995), la aparición de los teatros estables aporta dos novedades esenciales:

1) El escenario se eleva y atrae todas las miradas sobre lo que en él acontece: se ha creado un espacio dramático específico.

2) El recinto se cierra, lo que permite colocar taquillas, es decir, controlar económicamente (pero también ideológicamente, mediante la censura, laboralmente, etc.) el espectáculo teatral.

Se han puesto las bases para que el teatro resulte rentable para los dramaturgos, para las compañías de actores y para los empresarios. En definitiva, se han puesto las bases para el desarrollo de una actividad que, independientemente de su faceta artística y literaria, fue fundamental, sociológicamente hablando, en la España del siglo XVII. Lo que el teatro, quizá, perdió en libertad y espontaneidad cuando se encerró entre las paredes de los corrales lo ganó en posibilidades escénicas y en comodidad para todos los que participaban en el espectáculo dramático.

La nómina de teatros comerciales en España fue bastante amplia, y estudios muy recientes están sacando a la luz la historia individual de cada uno de ellos. Hubo teatros en grandes ciudades como Madrid, Sevilla, Valencia, Burgos o Córdoba, entre otras, pero también en municipios mucho menos poblados como Alcalá, Zamora, Toro, La Bañeza o Almagro.

Estos teatros diferían en tamaño, forma, comodidad para los espectadores, lujo, estructuras de los pisos superiores, capacidad, etc., pero tenían prácticamente todas unas características esenciales comunes que nos permiten aplicarles genéricamente el nombre de *corrales*. En este estudio vamos a reflejar básicamente la historia y estructura de los teatros de Madrid, no sólo por la influencia que tuvieron sobre los del resto de España sino también porque son los que han sufrido una investigación más minuciosa.

Los corrales primitivos

Muchos de los primeros teatros fijos nacieron por motivos de beneficencia: diversas cofradías de carácter religioso y asistencial vieron la posibilidad de sostener, con los

beneficios aportados por las funciones de teatro, asilos y hospitales para peregrinos y menesterosos. Sin embargo, hay otros corrales que surgen por iniciativa municipal o, simplemente, como negocios particulares. Por lo que respecta a Madrid, hacia 1567 ó 1568 la cofradía de la Pasión utiliza por vez primera, según las investigaciones más recientes, un teatro fijo para ofrecer representaciones teatrales y así costear sus obras benéficas. Se trataría, usando terminología de Díez Borque, de un *corral acomodado para la representación*, en el sentido de que era un auténtico patio de vecindad al que se le añaden unos mínimos elementos que posibiliten el espectáculo.

Muy pronto, la cofradía de la Soledad y Niños Expósitos se apunta, por los mismos motivos económicos, al negocio teatral. Esta hermandad representa fundamentalmente en el Corral de Burguillos, mientras que la de la Pasión lo hace en el Corral de la Pacheca.

Estos corrales de teatro eran en su origen, antes de que se convirtieran en teatros, los patios de detrás de las casas. En el fondo se hallaba el escenario; la mayor parte de los espectadores ocupaban el patio, y los asientos preferentes eran las ventanas del edificio y de las casas inmediatas. Desde luego ofrecían pocas comodidades al público y a los actores; tanto en el escenario como en el patio carecían de toldos, y si el tiempo era malo se interrumpían las representaciones o se mojaban los espectadores (Castro-Rennert, 1969, p. 135).

Corrales nuevos: estructura

De estos *corrales acomodados* se va a pasar en pocos años a *corrales nuevos* contruidos expresamente para la representación teatral, aunque en su disposición y estructura seguían imitando a los viejos patios traseros de las casas de vecindad madrileñas. Y así, la cofradía de la Pasión construye el Corral de la Cruz (1579) y la hermandad de la Soledad erige el Corral del Príncipe (1583). Ambos espacios monopolizarán el teatro comercial en Madrid durante varias décadas y de una manera muy íntima están unidos al nacimiento y desarrollo de la comedia áurea.

Los tres elementos básicos de un corral de comedias son: a) un *tablado* para la representación, b) el *patio* central con los asientos correspondientes, y c) los *aposentos* y desvanes reservados a las clases superiores, al clero y a los intelectuales.

- El *tablado*, muy parecido en todos los corrales, era una plataforma elevada que venía a tener entre 7 y 8,5 metros de ancho por unos 4,5 metros, más o menos, de fondo. Estaba rodeado de espectadores por tres de sus lados y, obviamente, carecía de embocadura, de telón de boca y de bambalinas. Se levantaba aproximadamente 1,5 metros sobre el nivel del patio y debajo de él había un foso que servía, entre otras funciones, de vestuario masculino. Pero en los teatros madrileños a este tablado original se le añadió un nuevo tablado a cada lado, del mismo fondo aunque algo más estrecho, con lo que la anchura total sería de unos 18 metros. Cuando estos tablados suplementarios no eran necesarios para la representación, su sitio era ocupado por especta-

res, pero en las obras de tramoya sustentaban montañas, torres u otros decorados de bulto, lo que permitía una gran flexibilidad a la hora de montar las comedias.

Delante del tablado, con el tiempo, se colocó una fila de asientos, los *taburetes*, que, por su posición privilegiada, obligaban a pagar un suplemento sobre el precio de la entrada.

Detrás del tablado se levantaba un *vestuario* cubierto por cortinas y encima de él dos corredores superpuestos, lo que creaba una estructura con tres niveles de altura: todo este conjunto conformaba la *fachada del teatro*. Las columnas verticales que sostenían el edificio creaban en esta fachada nueve *huecos* o espacios cubiertos por paños, de gran importancia para la montaje de las comedias. En el epígrafe 3, «La puesta en escena», aparece un detenido análisis de esta estructura.

- En el *patio*, llano y empedrado, se situaban los *mosqueteros*, de pie. Se trataba de la entrada más barata y estaba ocupada exclusivamente por hombres de las clases más humildes. No faltaban entre ellos pícaros, soldados licenciados o acompañantes de alguna mujer situada en la cazuela.⁴ Su reacción ante las obras que no eran de su agrado solía ser muy violenta y con frecuencia creaban problemas de orden público, bien porque querían colarse sin pagar la entrada correspondiente, bien por pendencias que se producían a lo largo de la representación. En estos casos intervenían los *alguaciles de comedia* para restablecer el orden.⁵

A ambos lados del patio, a lo largo de toda la longitud de las paredes laterales, se extendían las *gradas*, que llegaban hasta el escenario. Se trataba de una serie de bancos escalonados reservados también para los hombres. En el tramo correspondiente al escenario se podían colocar delante de las gradas unas filas de *bancos* que, no obstante, se retiraban si la representación así lo exigía.

- Sobre las gradas, en el primer piso, se situaban cinco o seis *aposentos de ventana* o de *reja* (a veces son llamados a secas *rejas* o *celosías*) que no eran sino habitaciones de las casas laterales que daban al corral de comedias. En el segundo piso se situaban los *aposentos de balcón*; eran también estancias de las casas colindantes a las que se les

4 La descripción del comportamiento de las mujeres en la cazuela madrileña que hace Juan de Zabaleta en *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* es, sencillamente, antológica.

5 Es interesantísimo a este respecto leer las observaciones de la escritora francesa de la época Madame D'Aulnoy sobre el poder del pueblo llano en los corrales de comedias madrileños: «Hay, entre otros, un zapatero que decide de ellas [de las comedias], y que ha alcanzado un poder tan absoluto de hacerlo, que cuando los autores las han acabado van a su casa para solicitar su opinión, [...] cuando llega la primera representación [...] algunas veces le domina la impaciencia; con un pequeño silbato que lleva se pone a silbar. Al punto otros cien silbatos hacen resonar en la sala un tono tan agudo, que destroza la cabeza de los espectadores. Ahí tenéis al pobre autor desesperado, y todos sus desvelos y sus trabajos a merced del buen humor o del mal humor de un belitre» (Díez Borque, 1976).

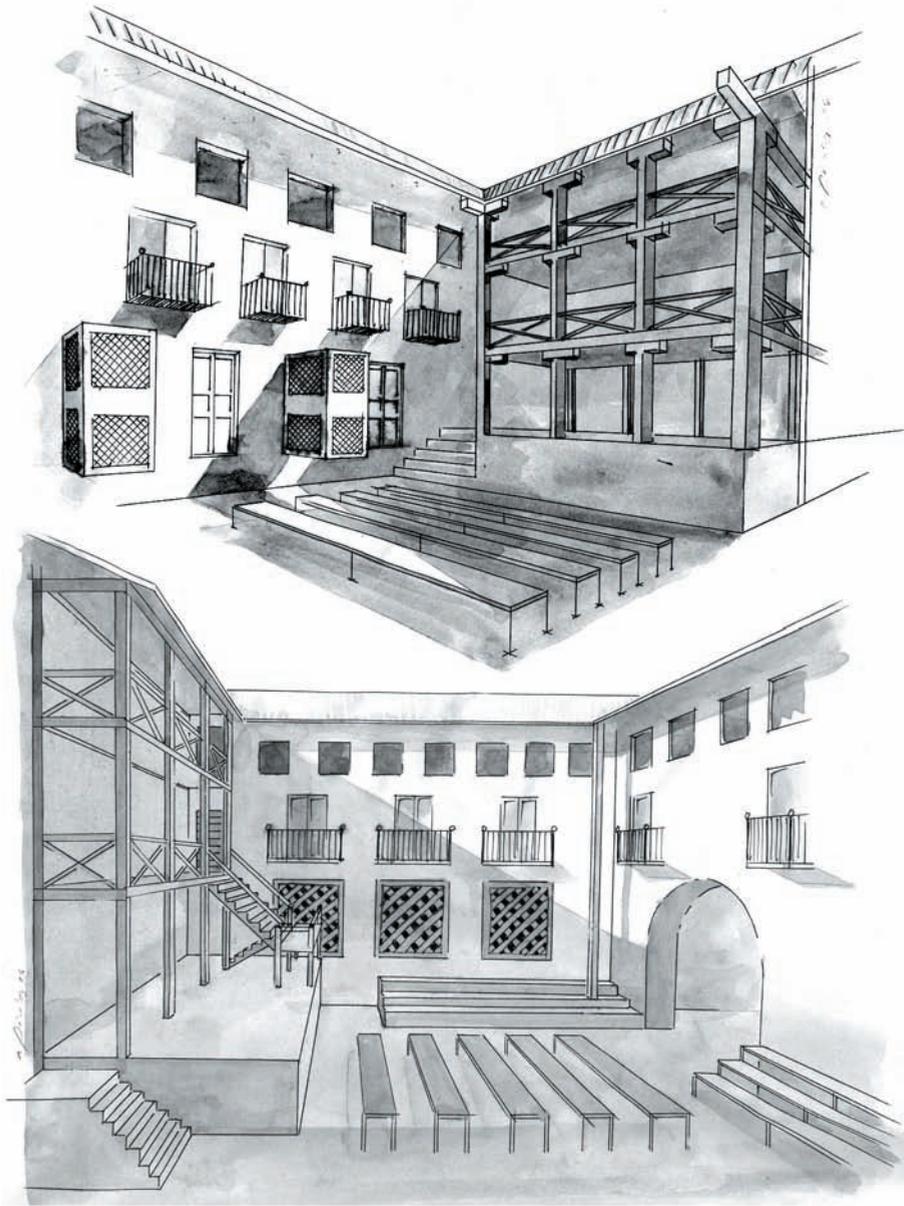


LÁMINA II. Visión panorámica de un corral de comedias
(ilustración de Antonio Dávalos)

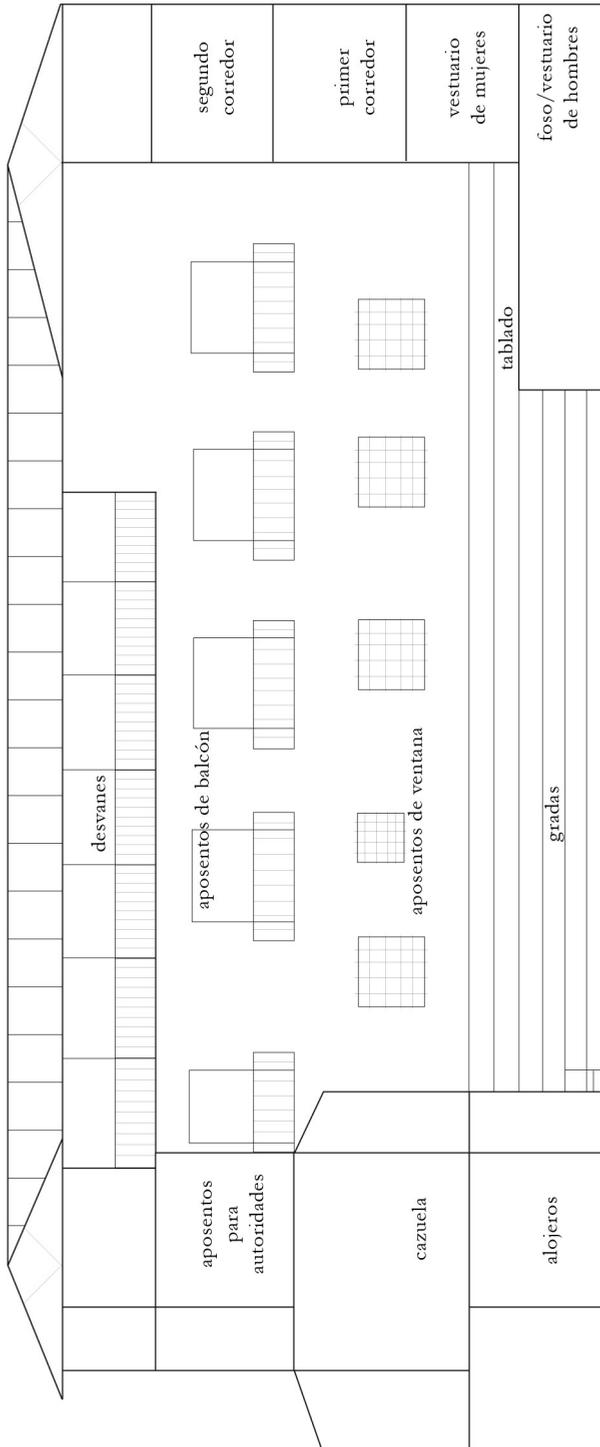


LÁMINA III. Corte transversal de un corral de comedias madrileño
(ilustración de Domingo Alonso Caballero)

había añadido un balcón voladizo. Estos aposentos tenían bancos o sillas y, a veces, se cubrían con celosías. Finalmente, en el piso superior había una serie de *desvanes* (en realidad, lo eran de las casas vecinas), más reducidos de tamaño y dotados también de bancos. Ocupaban estos desvanes los escritores y los eclesiásticos, que, a pesar de las repetidas prohibiciones, acudían al teatro.⁶ Desvanes y aposentos pagaban anualmente un dinero en concepto del *derecho de vista* siempre que las casas en los que se situaban no pertenecieran al teatro. Estas localidades se alquilaban, bien para cada función, bien anualmente, y estaban reservadas para las clases sociales más elevadas: la nobleza, los altos funcionarios o la burguesía adinerada. Podían acceder a ellas las mujeres.

En el lado opuesto al escenario, a la altura del primer piso, se situaba la *cazuela*, desde donde las mujeres del pueblo, convenientemente apretadas, veían la representación. Cuando la obra no les agradaba mostraban su enfado golpeando con sus llaves las columnas que sostenían el tejadillo. No todos los teatros tuvieron este espacio reservado al público femenino que, sin embargo, es uno de los signos distintivos de los corrales madrileños. Sobre la cazuela había una serie de aposentos con barandilla en la parte delantera, reservados para las autoridades municipales y altos dignatarios de la nobleza. En el último piso se situaba la *cazuela alta* o bien la *tertulia*, aposentos destinados a curas y frailes. Debajo de la cazuela, a ambos lados de la entrada principal del corral había dos aposentos llamados *alojeros* porque en ellos se vendía *aloja* (bebida refrescante que llevaba agua, miel y especias diversas), nieve, fruta del tiempo o frutos secos. Finalmente, en la entrada al corral, es decir, en la zona de la vivienda que daba a la calle, se situaban varias puertas de acceso y distintas dependencias del teatro: guardarropa, urinario de hombres, administración, etc.

El tablado, las gradas y parte de la cazuela estaban protegidos por un tejadillo colgadizo que, sin embargo, dejaba al descubierto toda la zona central del patio. Este hueco se cubría con un *toldo* o *vela* que no protegía de la lluvia pero atemperaba los rayos solares y, parece ser, ayudaba a difuminar la luz y proporcionaba una iluminación pareja a todo el recinto.

Aforo de los corrales

John J. Allen (Allen, 2003) ha calculado que el Corral del Príncipe originalmente tenía un aforo de unas mil personas. A medida que se fueron añadiendo aposentos, desvanes, la cazuela superior y una serie de tarimones y bancos, que se colocaban donde había espacio, la capacidad del teatro llegaría a ser del doble de espectadores.

⁶ Existía estricta prohibición de asistir a las comedias por parte de «clérigos ni prelados, imponiendo penas a los representantes si los admitían en actos públicos», aunque luego la realidad fuera muy distinta.

Diferencias sociales y control ideológico

Es evidente, por todo lo que venimos diciendo, que la diferenciación social y económica dentro del teatro, y aún dentro del propio patio, era muy evidente. A este respecto, Díez Borque (Díez Borque, 1988) ha hecho un interesantísimo estudio de la sociología de los corrales de comedias e, incluso, ha calculado el precio de cada una de las localidades del teatro en aquel momento.

Los corrales de comedia, a diferencia de los teatros ingleses, convivieron estrechamente con el poder establecido, lo que propició, entre otras consecuencias, que hubiera un rígido control administrativo e ideológico sobre su actividad. La erección de teatros o la licencia para que las compañías pudieran representar eran concesiones regias que se podían otorgar con la misma facilidad que se podían anular. Los diversos *Reglamentos de Teatros*, periódicamente, regulaban muy detalladamente todo lo que sucedía en corrales y coliseos. La alta nobleza, con su presencia constante en los teatros madrileños, sentada en la penumbra de sus aposentos, era una muestra de apoyo al teatro, pero también una garantía de que éste se iba a mover dentro de los cauces establecidos.

Más allá de los corrales: los coliseos

Ahora bien, hay que decir que en España hubo teatros y coliseos que, en mayor o menor medida, se apartaban del modelo del corral. Entre otras diferencias, eran mucho más lujosos y cómodos, tanto para espectadores como para actores, que los de Madrid. José María Ruano (Ruano, 2000, p. 36) nos informa de que en Sevilla

el segundo Coliseo (1614–1620) estaba totalmente techado —al contrario de los corrales madrileños—, y sus tres órdenes de aposentos o palcos estaban sostenidos por columnas de mármol con capiteles de estilo dórico. Los balcones eran de hierro forjado y algunos recataban a sus aristocráticos ocupantes de la vista del público con celosías de madera. El patio tenía 250 sillas y 50 taburetes tapizados con asientos de cuero forrados de badana.

Nada que ver, pues, con los más populares corrales de la Pacheca o del Príncipe, en Madrid. Lujos semejante tendría el teatro de la Montería, también en la capital sevillana. Otro tanto sucede con la Casa de Comedias de la Olivera (1619) de Valencia, donde no había espectadores a pie y cuyos asientos estaban numerados, amén de otras innovaciones, como la planta poligonal, que la alejan bastante de la típica estructura de un corral. Por eso, Díez Borque (Díez Borque, 2003, p. 233), al referirse a estos espacios, habla de una modernización con respecto a los corrales tradicionales y mantiene que reflejan «el modelo de teatro a la italiana, o perfeccionamiento del corral, con posibilidades de efectos de perspectiva».

3. LA PUESTA EN ESCENA EN LOS CORRALES DE COMEDIAS

¿Cómo era la puesta en escena en los diversos espacios de representación del siglo xvii? ¿Qué veían los espectadores que asistían a los corrales de comedias o a otros espacios teatrales? Es obvio que la escenografía y la utilización del aparato escénico no nacen en el siglo xvii, sino que se desarrollan a partir de elementos ya preexistentes en la tradición teatral. En efecto, sabemos que en la Edad Media, en la representación de los misterios religiosos en Europa central, existió una escenografía rica y a veces muy espectacular (Oliva-Torres, 2005, pp. 87–95).⁷ Desgraciadamente, por lo que respecta al teatro castellano, la ausencia de textos y documentos es casi absoluta.

Ya en el siglo xvi, la aparición de los teatros *a la italiana* y el descubrimiento de las leyes de la perspectiva supuso un extraordinario avance para la escenografía. Los decorados de esta época se construían en madera exquisitamente pintada o esculpida en relieve. En el *Teatro Olímpico* de Vicenza, obra de Palladio, por ejemplo, el fondo del escenario estaba ocupado por la fachada de diversos edificios entre los que discurrían cinco calles. La sensación de profundidad era muy intensa debido a la inclinación del suelo.

Pero en España la situación era muy distinta. Recordemos aquí una vez más lo que nos dice Cervantes —que conoció en su juventud los lugares de representación que había en tiempos de Lope de Rueda— acerca de la escenografía de aquellos espectáculos callejeros:

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 [...] 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.

Ahora bien, el avance que el teatro español conoció a partir de la última parte del siglo xvi, que afectó tanto a la tramoya como a los textos, fue asombroso. El desarrollo de los elementos escenográficos es lo que nos proponemos estudiar a continuación.

La responsabilidad última de la puesta en escena era del *autor*, que actuaba como realizador y director de los montajes siguiendo las escasas indicaciones que los *poetas* o creadores de la comedia introducían mediante las acotaciones. A veces, el propio comediógrafo dejaba la realización de una escena concreta a juicio del realizador, como sucede en *El mágico prodigioso*, de Calderón, donde leemos:

Escóndese, y sale Cipriano, trayendo abrazada una persona cubierta con manto y con vestido parecido al de Justina, que es fácil siendo negro el

⁷ Esta escenografía incluía vuelos verticales y horizontales (recuérdese el Misterio de Elche), efectos con fuego y con agua, apariciones y cambios súbitos, ruidos diversos: tormenta, viento... Muchos de estos recursos escenotécnicos los veremos en el teatro barroco.

manto y vestidos; y han de venir de suerte que con facilidad se quite todo y quede un esqueleto que ha de volar y hundirse, como mejor pareciere, como se haga con velocidad; si bien será mejor desaparecer por el viento.

La pobreza de medios de muchos de los espacios teatrales y la dificultad de representar determinadas escenas (batallas, asaltos a fortalezas, incendios, naufragios, etc.) hacía que los comediógrafos acudieran abundantemente al *decorado verbal*, mediante el cual desplegaban ante la imaginación de los espectadores lugares o acciones inaccesibles para la escenografía del momento. En el famoso drama de Lope *El caballero de Olmedo*, el autor nos hace asistir a una corrida de toros totalmente imaginaria, mediante las voces, dentro, de los espectadores de la lidia:

(Dentro, ruido de pretales y voces.) HOMBRE 1.º: ¡Brava suerte! HOMBRE 2.º: ¡Con qué gala / quebró el rejón! [...] HOMBRE 1.º: Nadie en el mundo le iguala. [...] (Ruido de plaza y grito, y digan dentro:) HOMBRE 1.º: Cayó don Rodrigo. ALONSO: ¡Afuera! HOMBRE 2.º: ¡Qué gallardo, qué animoso / don Alonso le socorre! HOMBRE 1.º: Ya se apea don Alonso. HOMBRE 2.º: ¡Qué valientes cuchilladas! HOMBRE 1.º: Hizo pedazos el toro.

No obstante, en los teatros cortesanos, mucho más dotados técnica y económicamente, la escenografía llegó a ser fastuosa y a representar paisajes, escenas o acciones impensables en el típico corral de comedias del XVII. En este trabajo, no obstante, nos centraremos exclusivamente en la escenografía propia de los corrales de comedias.

3.1. APARIENCIAS, DECORADOS Y LIENZOS PINTADOS

Aunque en los corrales comerciales se ofrece a los espectadores el teatro más pobre en medios, hay que pensar que los autores tenían a su disposición numerosos decorados, apariciones, descensos de personajes, vuelos horizontales o transversales, montes, jardines, escotillones, bofetones, ruidos variados, música, presencia de animales en el escenario, utilería de todo tipo, etc.

Bien es verdad que no en todas las comedias se utilizaban estos elementos en la misma medida; en las de capa y espada, la escenografía era mínima. En palabras de Tirso de Molina en *La fingida Arcadia*, bastaba con «un billete, dos cintas, / un vaso de agua o un guante». Por el contrario, en las comedias de santos, en las de magia y en las mitológicas, la escenografía era mucho más complicada, lo que hacía las delicias de aquel público que se había ido haciendo experto en el arte de leer los signos teatrales.

Conocida es la posición de Lope de Vega a este respecto: el Fénix pensaba que el decorado sólo era necesario para suplir lo que el autor, por incompetencia, no era capaz de comunicar al público mediante la palabra. En el prólogo a su *Parte XVI*, Lope hace que el Teatro se queje amargamente de estar «herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y mil clavos». Tirso también ridiculizó

el abuso de tramoyas y artilugios teatrales en *La fingida Arcadia*: «Han adulterado a Apolo / con tramoyas, maderajes / y bofetones, que es dios / y osan abofetearle». No obstante él, como Lope y como la mayoría de autores barrocos, utilizó abundantemente los recursos que la escenografía de la época le podía proporcionar.

Como ha puesto de relieve José María Ruano (Ruano, 2000), a principios del XVII los únicos elementos necesarios para la puesta en escena de una obra eran los siguientes: una plataforma rectangular de madera: el *tablado* o *escenario*, rodeado de público por tres lados; un *vestuario* cubierto por una cortina y situado al fondo del escenario; y un *balcón* o *corredor* situado encima del vestuario. Con estos simples dispositivos cualquier autor podía montar una comedia de las llamadas *pobres*, es decir, de aquellas que no precisaban otro tipo de decorado para su representación. Los tres elementos que hemos señalado podían ser ocasionales: se aprovechaba la fachada de un ayuntamiento o de una casa particular o las columnas de un patio para montar un tablado y colgar detrás unos paños; los balcones superiores completarían la instalación.

En los corrales de comedias construidos al efecto, por encima del primer corredor se levantó un segundo, con lo cual se crearon tres niveles de altura superpuestos: el *vestuario*, que servía para las actrices y estaba separado del escenario mediante un tabique con dos puertas o aberturas practicables; el *primer corredor* (en él se representaban balcones y ventanas, murallas de un castillo o ciudad, cimas de colinas o altozanos...); y el *segundo corredor* (permitía escenas en la cima de una montaña, en una torre o en el mismo cielo). Estas tres estructuras sobrepuestas constituían la *fachada del teatro*. Debajo del tablado había un foso que servía de vestuario para los actores masculinos y permitía apariciones diversas por los distintos escotillones practicados en el suelo del escenario. En el techo superior que cubría el edificio se podían instalar diversas máquinas de la tramoya, como más adelante veremos.

El escenario desnudo: plurisignificación

El escenario vacío, sin ningún tipo de utilería y con las cortinas cerradas se va a erigir, en las comedias áureas, como un lugar impreciso, indeterminado, de significado plural. Puede ser una calle, el exterior de una casa humilde o noble, una habitación interior, generalmente de paso, una cueva o cárcel, la orilla del mar, el campo abierto, un jardín, la sala de un palacio, etc. La aparición de otros signos concurrentes como el vestuario, el decorado o la utilería, seleccionaban el significado del escenario. Varios actores en uniforme militar, por ejemplo, con un fondo de cajas y trompetas, transportaban a los espectadores hasta un campamento de los Tercios, sin ulteriores necesidades escenográficas. Que esto era así nos lo confirma Ignacio Luzán en su *Poética* cuando afirma que no le gustan los cambios y mutaciones escénicas que se hacen en España, «donde cuatro paños o cortinas inmuebles representan todo género de lugares, cosa sumamente violenta para la imaginación del auditorio».

Y así, en las últimas escenas de *El burlador de Sevilla*, cuando don Juan y Catalinón se dirigen a la tumba de don Gonzalo, acota Tirso: «Entran por una puerta y salen

por otra». Es decir, ambos se hallan ante la puerta de la iglesia como se comprueba por sus palabras: «CATALINÓN: Ya está cerrada la iglesia. DON JUAN: Llama». Penetran en ella y al salir por otra puerta del vestuario exclama el criado: «¡Qué oscura que está la iglesia, señor, / para ser tan grande!» Han partido del tablado para volver al mismo tablado. Sólo el texto nos permite averiguar el lugar en el que se encuentran.

De la misma forma, la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, nos puede ilustrar perfectamente sobre la función del escenario en la comedia barroca: diversas escenas situadas en distintos lugares del interior y del exterior de la casa de Pedro Crespo se suceden sin solución de continuidad, sin que exista cambio de decorado o acotación alguna que nos informe de ello. Por ejemplo, Rebolledo y el Capitán desaparecen tras los paños, en el piso inferior de la casa de Crespo, y cuando vuelven a aparecer lo hacen en otra habitación distinta del piso superior. Pero, desde la pura realidad, se hallan en el mismo tablado y no ha habido cambio alguno en los decorados o en la tramoya. La imaginación de los espectadores ha suplido la carencia de medios escenográficos. Y sin embargo, ese ascenso imaginario hacia el piso superior de la casa ha provocado una elevación, absolutamente real, de la tensión dramática.

Los nueve huecos: paños y apariencias

Desde el tablado hasta el techo superior que lo cubría se alzaban unas *columnas* que sostenían todo el edificio del teatro, de tal forma que la intersección de las columnas con el vestuario y los corredores configuraba una fachada con nueve *huecos*, cubierto cada uno de ellos por un paño o tapiz. En todos los huecos de la fachada, como veremos, podían surgir apariencias o colocarse elementos móviles como rejas, barandillas, ventanas, etc. La presencia de estas cortinas en los tres niveles de la fachada del teatro está bien establecida en las acotaciones de la comedia áurea. En el nivel inferior o vestuario, su función básica consistía en dar salida o entrada a los personajes, normalmente por los dos huecos de los extremos del vestuario. En otras muchas ocasiones servían para que algún personaje se ocultara de los demás actores mientras seguía a la vista del público. Las acotaciones son numerosísimas en este sentido: «Sale don Félix al paño», «retíranse las dos al paño», «puesto a los paños», etc.

A veces, los paños o cortinas ocultaban a los músicos, pero con mucha mayor frecuencia —y esto es importantísimo para la escenografía de los corrales— corridos súbitamente, servían para descubrir distintas apariencias que causaban asombro en los espectadores o sobrecogían su ánimo. Las apariencias se podían colocar en los distintos huecos o espacios de la fachada teatral —en los nueve— y consistían en montajes escenográficos a base de lienzos pintados o bastidores, luces y luminarias y diversa utilería relacionada con el asunto de la obra. Podían aparecer en ellas, así mismo, imágenes de santos, seres humanos o animales e incluso actores vivos que permanecían quietos o bien iniciaban distintos movimientos de forma inesperada, para admiración del público.

Las apariencias de tipo religioso o mitológico normalmente se montaban en los niveles superiores, solían ser espectaculares y asombraban y sobrecogían al público: «Corren una cortina y aparece el altar de Santiago, y en él una fuente de plata, una espada, y unas espuelas doradas», acota Guillén de Castro en *Las mocedades del Cid*. Y en *El serafín humano*, de Lope, el autor diseña una apariencia de fuerte contenido simbólico:

Descúbrase con música un árbol, en cuyo tronco esté echado San Francisco, como que el árbol le salga del pecho; a los lados tenga sus ramas, y en ellas sentados los que se dirán; pero en el árbol de en medio ha de estar Santa Clara, la primera, y luego San Luis, rey de Francia, y el niño Jesús en lo alto; las ramas serán cuatro, dos de cada lado, y en cada una dos santos.

En otras comedias, en los huecos superiores se materializaban sueños o premoniciones de personajes que, mientras surgía la apariencia, dormían echados en el tablado. Las apariencias servían también para escenificar, en los distintos huecos, acciones que por su dificultad no podían representarse sobre el tablado. En *El bastardo Mudarra*, de Lope, «descúbranse en una mesa las siete cabezas (de los Infantes de Lara) con la invención que se suele, en siete partes».

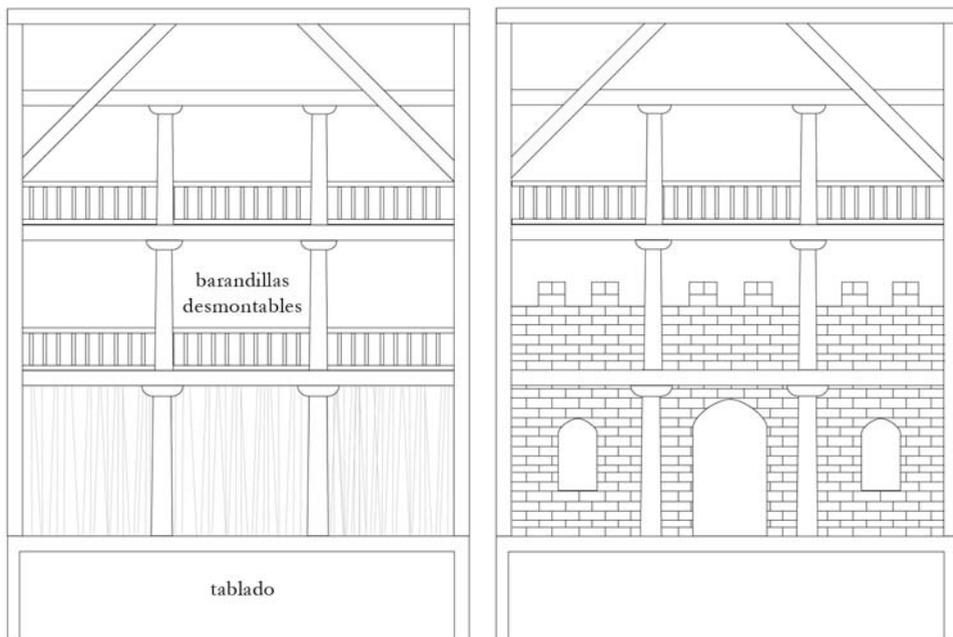


LÁMINA IV. Los «nueve huecos» de la fachada
(ilustración de Domingo Alonso Caballero)

En obras de contenido fuertemente trágico, los dramaturgos utilizaban distintas apariencias para alcanzar el clímax de la obra al tiempo que conmovían poderosamente el ánimo de los espectadores. Así sucede en el ya citado drama de Calderón *El alcalde de Zalamea*, en los momentos finales: «CRESCO: Si no creéis / que es esto, señor, verdad, / volved los ojos, y vedlo. / Aquéste es el Capitán. / (Aparece dado garrote, en una silla, el Capitán.)». No menos dramática es la apariencia final que el mismo Calderón imagina en *El médico de su honra*: el propio marido «descubre a Doña Mencía en una cama, desangrada».

Decorados móviles: escenas de interior

Además de las apariencias que hemos analizado, y que forman parte de lo que se ha llamado el *decorado espectacular*, se utilizaban en las representaciones pequeños *decorados móviles* que acababan de configurar la escenografía de los teatros de comedias. En las escenas de interior, objetos habituales de uso cotidiano se erigen en piezas escenográficas capaces de sugerir un determinado espacio. Bufetes, escritorios, mesas, una cama, luces, etc., bastaban para que el público de los corrales comprendiera que la acción se desarrollaba en un dormitorio o en un despacho. En *Las cuentas del Gran Capitán*, por ejemplo, nos dice Lope: «Descúbrese una mesa, silla, libros y recado de escribir». No obstante, a veces, aparecen escenas de interior sumamente detalladas, como sucede en la siguiente acotación de *El anzuelo de Fenisa*, también de Lope:

Sala en casa de Fenisa. Estrado más vistoso que rico. Espejos, cuadros con asuntos de amantes célebres, tapices en las puertas, lámparas. Al alzarse el telón, Lucindo, en pie, examina los cuadros complacido. Fenisa está sentada indolentemente enredándole con sus artes de coqueta.

Pero existían otras escenas de interior que podían mostrar prisiones, celdas conventuales, salones palaciegos, despachos de abogados, incluso talleres y diversos tipos de tiendas. En *El condenado por desconfiado*, de Tirso, aparece una «cárcel con rejas», por ejemplo. Una escena interior muy frecuente es la representación del salón del trono; las piezas escenográficas que lo configuran suelen ser un dosel o un trono sobre un estrado. Así Lope, en *El castigo sin venganza*, acota: «Siéntense debajo del dosel el Duque y Casandra y el Marqués y Aurora».

Decorados móviles: escenas exteriores

En las escenas exteriores nos vamos a encontrar ante el mismo proceso: unos pocos elementos escenográficos van a cumplir la función de sugerir sinécdoicamente todo un espacio concreto y mucho más amplio. Ruano de la Haza (Ruano, 2000, pp. 177–221) ha sintetizado los diversos decorados exteriores que aparecen en la comedia áurea:

- El *jardín*: Unos simples ramos, hiedra o arbustos configuraban este espacio al que a veces se añadían árboles recortados de cartón. «Sale don Juan y Lirón por una

puerta y por otra se corre un paño del vestuario y se descubra un jardín con dos rejas cubiertas de yedra», leemos en *Sufrir más por querer más*, de Jerónimo de Villazán.

- *Las rocas*: No eran sino estructuras de cartón pintado reforzadas con madera y cubiertas por algunas ramas. En *Las quinas de Portugal*, Tirso escribe esta hermosa acotación: «Toda la fachada del teatro ha de estar, de arriba abajo, llena de riscos, peñas y espesuras, de matas, lo más verosímil y áspero que se pueda, imitando una sierra muy difícil».

- *Cuevas y grutas*: Como las que parecen en *El condenado por desconfiado*: «Selva, dos grutas entre elevados peñascos». Y unos versos más adelante «entra en una de las grutas» el protagonista. Las cuevas, normalmente, consistían en unos ramos que enmarcaban uno cualquiera de los huecos de la fachada del teatro. La imaginación hacía el resto.

- *Los árboles*: Se utilizan como decorado en numerosas comedias, pero también servían para atar a un personaje, para esconderse en su espesura o, incluso, ahuecados, para introducirse en ellos. A veces se situaban en el primer corredor, simulando formar parte de una montaña. Podían ser reales o pintarse sobre bastidores de tela. En la obra anterior, los bandidos «atan a un árbol a Enrico, y después a Galván».

- *El monte*: Era el único decorado que no aparecía detrás de las cortinas del vestuario. Consistía en una rampa escalonada que permitía a los actores subir o bajar desde el primer corredor al tablado. En *La vida es sueño*, de Calderón, «sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando», obviamente hasta el nivel del tablado. Por el contrario, en *El príncipe despeñado*, de Lope, «sube don Ramón huyendo por la peña arriba». Íntimamente relacionado con el monte está el *despeñadero*: se supone que consistía en una rampa de madera, inclinada, que se adosaba al monte y que permitía a los actores bajar rápidamente, rodar, despeñarse, etc. Y así, en *El condenado por desconfiado*, de Tirso, «baja Paulo por el monte, rodando, lleno de sangre». Más explícita aún es la acotación de Matos Frago en *La venganza en el despeño*: «Sube el Rey apresurado y vale siguiendo don Martín y llega a la cumbre (del monte), donde ha de haber un despeñadero, y de allí ha de arrojar al rey don Martín y bajarse por el monte».

- En fin, por no alargar más esta relación, digamos que entre los decorados móviles más utilizados aparecían también el *muro*, la *torre*, el *pozo* y la *f fuente*.

- Un decorado móvil muy especial, que merece nuestra atención por lo inusitado, es el de los *barcos*. Bajo esta denominación genérica aparecen barcas, goletas, galeras, carabelas y navíos diversos. De esta forma acota Calderón en el auto titulado *El socorro general*:

Descúbrense en dos bofetones dos naves disparando; en la una está la Apostasía, la cual tendrá las ondas de fuego y banderas negras y todo el vaso negro; en la otra Pedro, la cual será pintada de colores alegres, por fanal un cáliz grande con su hostia y todas las banderas blancas, con el sacramento pintado, y en los remates de las gavias en cada una un cáliz y alguna gente vestidos de Marineros.

La mayoría de barcos aparecen en el primer corredor aunque en algunas comedias lo hacen al nivel del vestuario. Se supone, porque no hay datos ciertos, que estas naves se representaban en bastidores pintados aunque en ocasiones los personajes descendían desde ellas al tablado, lo cual implica una estructura mucho más elaborada.

Bastidores y lienzos pintados

En efecto, *bastidores y lienzos pintados* eran bastante habituales en la escenografía de la comedia áurea, entre otras razones por su facilidad para ser transportados por la propia compañía de cómicos, que los utilizarían una y otra vez incluso para obras distintas. Los lienzos podían enrollarse, como una persiana moderna, y en un momento determinado de la acción podían recogerse o bien desplegarse. Y así, Lope, en *Los hechos de Garcilaso*, dice que «descúbrese un lienzo y hase de ver en el vestuario una ciudad con sus torres llenas de velas y luminarias, con música de trompetas y campanas». Los bastidores, que eran un armazón de palos o listones de madera o de barras delgadas de metal, sobre los que se fijaban los lienzos pintados, por su propia estructura permanecían fijos a lo largo de la representación.

3.2. LA TRAMOYA

Se conoce con el nombre de *tramoya* —elemento básico en la puesta en escena de la comedia áurea en particular y del teatro en general— al conjunto de máquinas y aparatos con los que en el teatro se realizan efectos especiales de todo tipo. Aunque para muchos estudiosos, el concepto de tramoya es más amplio y abarcaría dos tipos distintos de estructuras: las *máquinas* y los *trucos*. Las *máquinas* son artilugios ingeniosos capaces de transportar actores o decorados con movimientos horizontales o verticales. Los *trucos*, en cambio, son más bien artificios encaminados a producir sorpresa en el espectador. Por ejemplo, las transformaciones rápidas del decorado (*mutaciones*), las ilusiones creadas por juegos de espejos, las trampillas situadas en el suelo del tablado, etc. Las *apariencias* antes citadas entrarían en esta categoría escenográfica. No obstante, en muchas ocasiones la diferencia entre truco y máquina es demasiado sutil como para poder apreciarla.

La tramoya es tan antigua como el teatro. Sabemos por testimonios escritos que han llegado hasta nosotros que en las tragedias griegas se utilizaban máquinas que permitían volar a los dioses. Así mismo conocemos que en el teatro medieval existía un *conductor de secretos* encargado de manipular los trucos empleados en la acción dramática por la compañía.

Los responsables de construir los adornos y tramoyas en nuestro teatro áureo eran los *guardarropas* de la compañía, que trabajaban, bien siguiendo las indicaciones de los propios dramaturgos al redactar las acotaciones de la obra, bien de acuerdo a su propio ingenio o a la tradición teatral. Por su parte, los *tramoyeros* (*costaleros*, en Sevilla), movían las máquinas, poleas, cabrestantes, tornos y tramoyas a lo largo de la representación. Pero aún falta una pieza importante en este reparto de responsabilidades escenotécnicas: el *tracista* o *director de escena* de los teatros comerciales del siglo XVI, encargado de establecer «dónde, cómo y cuándo se descubrían estos decorados y adornos» y de «componer una especie de memoria (de todo el artificio de la comedia) que era celosamente guardada por la compañía» (Ruano, 2000, p. 324). Estas *memorias de apariencias* constituían, efectivamente, uno de los datos más reservados de las agrupaciones de cómicos porque eran la llave para la puesta en escena de las comedias. Calderón, a medida que fue integrando texto y escenificación en sus obras, redactó memorias de apariencias absolutamente detalladas.

En el siglo XVII estas eran las principales tramoyas utilizadas en el teatro comercial:

- El *escotillón*, que no era más que una trampilla abierta en el suelo del escenario que permitía la aparición de seres sorprendentes o sobrenaturales, rodeados por lo general de humo y fuego. Se debía utilizar habitualmente porque en el Corral de la Cruz se han documentado hasta siete escotillones en el tablado. En *El Arauco domado*, Lope acota: «Salga por el escotillón Pillán, demonio, con medio rostro dorado y un cerco de rayo». En otras ocasiones, por el contrario, lo que se producía era un hundimiento hasta las entrañas de la tierra o del infierno. Sin duda esto es lo que sucede en el castigo final de Don Juan, en *El burlador de Sevilla*: «Húndese el sepulcro con don Juan, y don Gonzalo, con mucho ruido». La utilización simultánea de varios escotillones a la vez está atestiguada, por ejemplo, en una acotación de Lope en *San Nicolás de Tolentino*, donde dice: «Y echando fuego por cuatro partes del teatro, salgan por los escotillones cuatro almas».

- El *bofetón* era una especie de torno que giraba 180 grados sobre un eje vertical, a gran velocidad, de forma que era capaz de hacer aparecer o desaparecer rápidamente a un actor o a cualquier objeto. En *El prodigio de los montes*, de Guillén de Castro, «descúbrese una cruz en un bofetón y el Ángel y dan vuelta a su tiempo». Está claro que el autor está utilizando simultáneamente el bofetón y una apariencia de carácter religioso. Parece ser que este artilugio fue muy popular en el siglo XVII, lo que explicaría el gran número de comedias en las que aparece. Con frecuencia se disimulaba esta máquina disfrazándola de árbol o de otra apariencia acorde con la obra.

- Es muy probable, si atendemos al número de acotaciones en las que aparece, que la tramoya más corriente en los teatros comerciales del siglo XVII fuera la llamada *canal* (también recibía los nombres de *pescante* y *elevación*). Se trataba de un artefacto

pensado para movimientos verticales, bien de subida bien de bajada: almas o santos que ascendían hacia el cielo, ángeles que bajaban de la gloria, nubes descendentes o, incluso, como sucede en *La exaltación de la Cruz*, de Calderón, rocas sobre las que se encaraman los personajes. En esencia, la canal consistía en un madero vertical en el cual se había practicado una hendidura o canal que, convenientemente engrasada, permitía que una peana horizontal se deslizase hacia arriba o hacia abajo. El movimiento se conseguía mediante la ayuda de unas poleas, situadas en la parte superior del teatro, y un torno movido a mano a nivel del tablado, invisible para los espectadores. En *El Condenado por desconfiado*, de Tirso, «Suena música y se ven dos ángeles que llevan al cielo el alma de Enrico», evidentemente utilizando un pescante. A veces se utilizaban canales dobles para bajar o subir a grupos de personajes o bien para realizar dos movimientos simultáneos y contrapuestos. En *Santo y sastré*, también de Tirso, «baja muy despacio un Cristo crucificado, grande, desde lo más alto del vestuario y va subiendo Homo Bono al mismo compás, sin reparar que sube, haciendo labor hasta que, a la mitad de la pared, se junta con él y entonces se levanta y le abraza.» Obsérvese, para concluir, este complicado movimiento que Calderón diseña en su auto sacramental *El socorro general*: «En un vuelo de elevación sube la Oración poco a poco cantando, y en llegando arriba se deshace de la canal y en bofetón da vuelta a la otra parte».

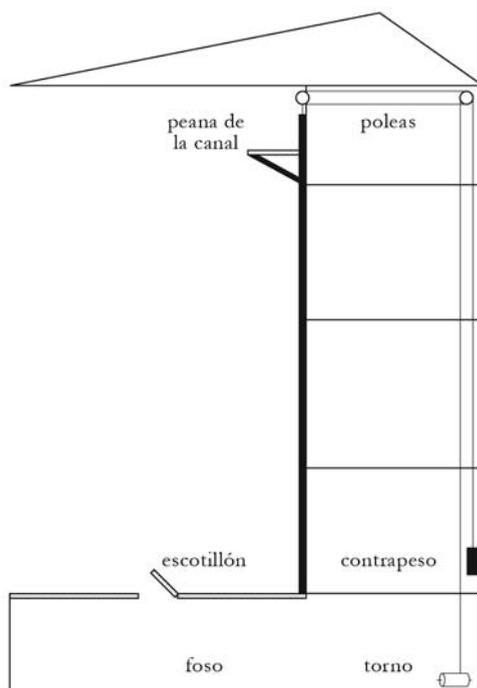


LÁMINA VI. Tramoya: escotillón y canal (ilustraciones de Domingo Alonso Caballero, sobre ideas de Ruano, 2000)

- Otro truco que permitía movimientos verticales era el *garabato*: dos ganchos de hierro que se fijaban a dos presillas reforzadas cosidas en las hombreras del traje del actor. Existían también, aunque se utilizaban escasamente, máquinas que permitían vuelos horizontales que se podían prolongar, incluso, hasta la zona de los mosqueteros. Tales tramoyas podían tener figura de barco o de seres fabulosos, como dragones vomitando fuego por la boca.

Si la tramoya, en general, pretendía sorprender y conmover el ánimo del público, no hay duda de que trucos y máquinas como los descritos lograrían su propósito de forma sobresaliente.

3.3. EFECTOS ESPECIALES

Aunque muchos de los trucos, tramoyas y apariencias que hemos considerado podrían llamarse con toda justicia *efectos especiales*, vamos a señalar con brevedad en este apartado algunos recursos más de la puesta en escena particularmente llamativos o que requerían de técnicas no habituales y que, sin embargo, se realizaban en los corrales comerciales.

- Los fuegos se hacían mojando trozos de tela en aguardiente de alta graduación o «con aguardiente de quinta esencia», como explica Lope. Con mucha frecuencia este efecto produjo espectaculares incendios.

- Vejiguillas llenas de sangre, sujetas a los dedos o brazos de los actores por finas cuerdas y arrojadas en el momento oportuno servían para dar color a las escenas más dramáticas.

- Había también mesas con orificios circulares que permitían sacar cabezas que parecían estar cortadas, lo que, a su vez, posibilitaba el *milagro de las cabezas parlantes*. El propio Calderón, en *Darlo todo y no dar nada*, explica otra forma de hacer el truco: «En una media / tinaja, llena de lana / metido hasta la cabeza / estaba, que parecía / degollado de comedia». En otras ocasiones era el cuerpo lo que aparecía mientras la cabeza, introducida bajo la mesa por el orificio correspondiente, no existía a la vista del público.

- En otros casos, se fabricaban cabezas portátiles de cartón, con cabellos incluidos; si a estos simulacros se les añadía la cantidad adecuada de sangre, no hay duda de que la escena impactaría poderosamente a un auditorio ávido de emociones dramáticas. Bien conocida es la escena de *Fuenteovejuna* en la que Lope acota: «Salen los labradores y labradoras, con la cabeza de Fernán Gómez en una lanza».

- Muy frecuente era también la aparición de personajes con diversas armas clavadas en distintas partes del cuerpo, lo que en principio no representaba excesivo

problema técnico. Más difícil era conseguir que una lanza, por ejemplo, atravesara el pecho, la pierna, etc., del actor.

- Una nevada se simulaba haciendo caer sobre el tablado copos de algodón o harina, mientras que el viento se producía moviendo rápidamente tablillas de madera muy flexible. Con el tiempo hubo auténticas *máquinas de viento* que producían verdaderos vendavales.

- Los rayos de una tormenta parece que se recortaban en cartón y se colgaban de un hilo muy fino. Convenientemente pintados de oro o purpurina e iluminados intermitentemente producirían el efecto deseado. Para lograr el ruido de los truenos se recurría a distintas soluciones: barriles llenos de piedras a los que se hacía rodar o simplemente con el ruido de cajas y tambores.

- Los sonidos propios de una batalla se imitaban, obviamente, disparando pólvora con distintas armas de fuego, tocando instrumentos militares («cajas de guerra y trompetas») y simulando el griterío del combate. En las comedias áureas se utilizaron otros muchos ruidos, normalmente producidos tras las cortinas, que trataban de imitar distintas situaciones de la vida real. Entre otros aparecen «ruido de cuchilladas», «terremotos», «de caza», «ruido de golpes», «de cadenas», «de voces», «de carros», «gritos», «de pretales», «de perros», «de fiesta y baile», «ruido de desembarcar», «de cascabeles y campanillas», etc.

- Dentro del apartado de efectos especiales habría que considerar la presencia de animales en la escena barroca, mucho más frecuente de lo que se pueda creer. Dejando de lado los monstruos mitológicos o fantásticos inventados para el teatro cortesano o los autos sacramentales, por los tablados del siglo XVII desfilaron caballos, pollinos, áspides, leones, lobos, toros, pajarillos, palomas, halcones, papagayos, águilas, perros... En la comedia cortesana de Calderón *Circe o el mayor encanto amor*, cuando Ulises y sus compañeros llegan a tierra

se les pondrán delante infinidad de animales, como leones, tigres, dragones, osos y otros diferentes, con que, espantados [...] se aunarán en forma de escuadrón, mas los animales con humano entendimiento se les acercarán haciéndoles caricias.

Y en la memoria de apariencias para *El divino Orfeo*, auto del mismo autor, se dice que

todo este peñasco (que aparece en el cuarto carro) se ha de poblar a su tiempo de árboles [...] y al mismo tiempo, por todos sus costados y fachadas han de asomar diversos animales [...] y salir [...] pájaros vivos, soltándoles a que vuelen en el mayor número que se pueda.

En estas indicaciones calderonianas podemos encontrar dos de las formas en que aparecían los animales sobre el tablado: o vivos, cuando esto era posible, o interpretados por actores adecuadamente cubiertos por las pieles de los animales representados. Aún existía una tercera posibilidad: animales figurados mediante maniqués o pintados en bastidores o, en el colmo de la audacia escenotécnica, autómatas móviles manejados desde su interior por seres humanos o simplemente articulados para crear la sensación de movimiento.

El animal que aparece con mayor frecuencia es el caballo que, según José María Ruano, no llegaba a subir al tablado sino que entraba por la puerta del patio, recorría éste y depositaba al jinete al lado del escenario; posteriormente, el animal salía por donde había entrado. Y así aparece en el auto calderoniano *El socorro general*, donde «descúbrese la Apostasía en un caballo, que da vuelta al teatro, y llegue donde pueda apearse de él y bajar al tablado».

Éstos son, a grandes rasgos, los elementos escenográficos que se utilizaban en los corrales de comedias del siglo XVII. Tras su análisis conviene hacer unas reflexiones que sintetizen lo que hemos visto. Los decorados, apariencias y tramoyas se situaban siempre detrás de las cortinas de la fachada del teatro (excepto los montes) y sólo se descubrían en el momento de su utilización, lo que impedía, prácticamente, cualquier tipo de cambio a lo largo de la representación. Al revelarse creaban los distintos espacios y ambientes diseñados por el comediógrafo. Esta escenografía podía mostrarse en cualquiera de los huecos de la fachada.

Ahora bien, es sumamente importante desechar de nuestra imaginación cualquier tipo de comparación entre la escenografía barroca y la escenografía del teatro contemporáneo. Mercedes de los Reyes Peña (2003) piensa, con muchos otros estudiosos del tema, que el decorado en el corral de comedias no era, por lo general, realista ni continuo, porque la carencia de embocadura en el escenario impedía el uso de bastidores escalonados y bambalinas para reproducir la perspectiva. Se trataba, pues, de un decorado simbólico y meramente informativo que tenía, además, un claro carácter sinecdótico: una parte representaba a la totalidad. De esta manera, la estructura de la fachada del teatro, con sus nueve huecos, se convierte en una estructura escenográfica tremendamente versátil: cualquier espacio puede ser representado descubriendo en cualquiera de los nueve huecos de la fachada elementos escenográficos que comunican su significado a la totalidad del escenario.

Las siguientes palabras de Julián Gállego (Gállego, 1972, p. 82) son un excelente resumen de la escenografía de los corrales de comedias:

Con un telón neutro, entradas laterales, la galería o balcón donde pasan las escenas celestes o las que suceden en las almenas de un castillo (etc.) y al fondo la fachada, cubierta o descubierta, el director escénico con ayuda de elementos móviles recortados que usa como verdaderos signos da a entender a su auditorio, no muy culto ni leído, pero sí acostumbrado a este tipo de lenguaje visual, dónde, cómo y cuándo sucede una escena de un historia que no admite límites ni en el espacio, ni en la acción, ni en el tiempo.

4. OTROS RECURSOS ESCENOGRÁFICOS

4.1. LA ILUMINACIÓN

El problema del uso de la luz en el teatro es relativamente reciente. En la Antigüedad y en la Edad Media no suponía ninguna dificultad para la escena, pues las representaciones se hacían en horas de luz solar. Pero al irse retrasando estas representaciones o al construirse lugares de representación cerrados, surge la dificultad de iluminar el espacio escénico. Hasta nosotros han llegado testimonios que prueban que algunos escenógrafos del siglo XVI (fundamentalmente italianos) empleaban ya cirios, candelas o lámparas de aceite a lo largo del escenario y arañas suspendidas del techo, a las que bien puede considerarse precursoras de los actuales focos que iluminan desde arriba. El término tan teatral de *candilejas* deriva, precisamente, de un cordón de luminarias (*candiles*) que se colocaba a los pies de los actores. El posterior desarrollo de la iluminación, por gas primero y por energía eléctrica posteriormente, cambió de forma radical el concepto de iluminación teatral.⁸

La luz es un signo más dentro del universo semiótico teatral. De todos es conocido el hecho de que, fundamentalmente a partir del Simbolismo, la luz no sólo ilumina el escenario sino que también proyecta sombras, crea espacios, da profundidad, suscita diversos estados de ánimo, evoca sentimientos y sensaciones, etc. Pioneros en el lenguaje escénico de la luz-oscuridad fueron los escenógrafos Adolfo Appia y Edward Gordon Craig, cuyos trabajos se proyectan hasta el universo teatral actual, que sería impensable para nosotros sin el juego de la luz y de la oscuridad.

Ahora bien, ¿qué tratamiento tenía en el Siglo de Oro la luz como recurso teatral? El vocabulario que las acotaciones de la comedia áurea dedican a la luz es amplio y variado. Hemos encontrado —y probablemente faltarán otros vocablos— los siguientes sintagmas relacionados con los términos ‘luz-iluminación’: *bujía, luminares, luminarias, luminarias en papeles de colores, faroles, antorchas, velas, bachas, luz artificial, luces, luz, matar la luz, luces y resplandores, candelas, candelillas, lámparas, linternas, blandones, candeleros y candelabros*. Y, sin embargo, uno de los grandes expertos en la comedia barroca del Siglo de Oro, José María Díez Borque (1988), afirma con rotundidad que el tablado de los corrales sólo estaba iluminado por la luz proveniente del sol, aunque otros autores, como Castillejo (1984, p. 68), han apuntado la posibilidad de «efectos sutiles de iluminación al entrar con velas y candelas en la zona ensombrecida del tablado debajo del balcón», lo que, ciertamente, parece demasiado etéreo para el contexto general de los corrales de comedias.

Si tenemos en cuenta que las comedias de los corrales se representaban siempre —salvo contadas excepciones— en las primeras horas de la tarde, es evidente que la

⁸ Entre las *candilejas* y la actual iluminación eléctrica controlada por ordenador hay un largo camino, uno de cuyos hitos fundamentales fue la invención del quinqué, alimentado por aceite o petróleo, que permitía regular la intensidad de la llama o colocar gasas coloreadas al tubo de cristal.

luz artificial, en general, sobra. Precisamente, la función del toldo que cubría el patio sería la de tamizar la luz solar y atemperar el contraste entre las partes iluminadas y las zonas en sombra para facilitar la visión de los espectadores. ¿Entonces, por qué tantas acotaciones nos hablan de distintos tipos de luz artificial en las representaciones? Nos parece que la respuesta está en las siguientes consideraciones.

Ante todo, en muchas escenas de interior, o desarrolladas de noche, la presencia de luces tiene un claro carácter informativo. La escena se produce ante los espectadores a plena luz del día pero éstos, gracias a la aparición de elementos luminosos, entienden que se está desarrollando en el interior de una estancia o en la oscuridad de la noche. La palabra y la actitud de los actores, «como de noche», completarían la ilusión. En *El burlador de Sevilla* la sombra de don Gonzalo de Ulloa llama a la puerta y los criados retroceden espantados. Don Juan dice entonces: «¡Cómo el vino desatina! / Dame la vela, gallina, / y yo a quien llama veré». Y Tirso acota que «toma don Juan la vela, y llega a la puerta, sale al encuentro don Gonzalo, en la forma que estaba en el sepulcro, y don Juan se retira atrás turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela». Es claro que los espectadores entienden que don Juan se alumbra porque es de noche y no se ve. Pero ellos contemplaban la escena iluminada por la luz solar; la vela es el signo de la noche y la oscuridad. Más aún, cuando el espectro de Ulloa se retira, se produce este breve diálogo que remacha la teórica oscuridad del tablado: «DON JUAN: Aguarda, iréte alumbrando. DON GONZALO: No alumbres, que en gracia estoy».

En segundo lugar, parece que habrá que admitir que, efectivamente, en determinadas escenas que se producían en el interior del vestuario o en cualquiera de los otros huecos de la fachada del teatro, las luces podrían tener su función natural, es decir, iluminar. De otra forma parece imposible que los espectadores pudieran ver lo que sucedía detrás de las cortinas, en la parte más alejada del teatro. De esta opinión es Ruano de la Haza, otro de los grandes conocedores de nuestro teatro barroco. Este hecho se produciría, por ejemplo, en *La tragedia por los celos* de Guillén de Castro: «Corren una cortina; aparece Margarita en el hueco de la puerta con una daga hincada en el pecho y ensangrentada la cara y manos, con dos hachas a los lados».

En algún caso aislado la luz, bajo la forma que elija el comediógrafo, puede tener un claro contenido simbólico. Así aparece en *El veneno y la triaca*, auto sacramental de Calderón, cuando al presentar a los distintos personajes alegóricos, dice que «sale el Entendimiento con una hacha encendida». Es evidente que la luz simboliza la claridad de mente, la inteligencia.

Finalmente, las luces artificiales tendrían como función en otras ocasiones despertar el asombro y la admiración de los espectadores. Esto sucedería en determinadas apariencias y muy especialmente en las tramoyas, a las que se acostumbraba a adornar con flores y con diversas luminarias. Esta costumbre, bien documentada, viene confirmada por la carta que el Nuncio de Su Santidad dirigió al Cabildo de la catedral de Sevilla con motivo del incendio que destruyó el Coliseo de la ciudad en 1620. En la misiva podemos leer el siguiente relato, del que fue testigo presencial:

Representando en el Coliseo la comedia de San Onofre intitulada «El rey de los dessiertos», compuesta por Claramonte, que la representó Ortiz y los Valencianos, hízose muchos días con catorce apariencias [...]. Jueves 23 de julio de 1620, a las 8 de la tarde, acabando el postrer paso, en que salía un ángel en una nube, comenzó a encenderse fuego de una vela que, por ser de noche, se subió arriba para las apariencias [...]; las personas que murieron en esta desgracia fueron quince o diez y seis [...]. Los comediantes huyeron todos aunque el ángel se chamuscó todo (Sentaurens, 1982, pp. 309–310).

En los hechos de Garcilaso, Lope propone esta apariencia: «Descúbrese un lienzo y hase ver en el vestuario una ciudad con sus torres llenas de velas y luminarias». El mismo autor acota en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* que «toquen chirimías y descúbrase una altar con muchas velas y una cruz en él», y en *El serafín humano*: «Descúbrese en lo alto una silla, con grandes luces y resplandores».

En muy contadas ocasiones las luces abandonan su papel estático y pasan a tener dinamismo dentro de la representación. Esto ocurriría en *Los guanches de Tenerife*, de nuevo de Lope, donde «por lo alto de un risco, pase una procesión de candelas, que estarán en una rueda». Más llamativas aún son las luces que aparecen en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso, cuando el gracioso pretende hacer una especie de conjuro por la que él cree alma en pena de su amo: «Sale Caramanchel, lleno de candelillas el sombrero y calzas, vestido de estampas de santos, con un caldero al cuello y un hisopo».

Por el contrario, en algunas ocasiones, muy escasas ciertamente, se podían producir efectos de oscurecimiento del teatro corriendo un toldo negro sobre el patio. Así aparece en *La gran rosa de Viterbo*, de González de Bustos, donde leemos: «Suenan truenos, oscúrese el patio con toldo negro».

Todo lo que venimos comentando hace referencia a la representación en los corrales de comedias cuya pobreza de medios, sin exagerarla, llevaba a situaciones como la que se describe en un texto de la época, según el cual en el corral de la Pacheca el sol se representaba por «una docena de faroles de papel, con su luz de sebo correspondiente», es decir, un disco de papel tras el cual ardían varias luces que producían la ilusión de luminosidad. Ciertamente, la luz tenía otro tratamiento en el teatro cortesano, pero no es nuestro cometido abordar aquí su estudio.

4.2. EL VESTUARIO

El Archivo Histórico Nacional conserva una relación del vestuario utilizado por la compañía de Agustín Manuel para el Corpus de 1692. De entre el extenso y lujoso ajuar entresacamos algunas prendas curiosas:

Una chupa de teletón encarnado con franjas de plata de Milán de dos dedos de ancho [...]. Unas mangas de raso liso color de perlas bordadas de oro y plata todas ellas. [...] Una banda azul de tafetán con un encajito blanco de un dedo de ancho. [...] Unos calzones de tafetán de lustre color de oliva

claro con encajes negros y un perfil de oro. [...] Una chupa de vela de plata azul. [...] Unos cabos de chamelote bordados de entorchados. [...] Un jubón de tafetán blanco y encarnado con velillo de plata y encajes negros.

No debe extrañarnos esta pormenorizada relación de prendas y vestidos chapados de plata y oro porque, como dice B. J. García García (2003, p. 273),

el vestuario teatral adquiere en el siglo xvii mucha mayor vistosidad y lujo para reforzar el elemento espectacular, sobre todo en las representaciones cortesanas del teatro mitológico y en los autos sacramentales calderonianos. El hábito define la tipología del personaje en la estructura funcional de la compañía, su circunstancia en la dramatización (de camino, en casa, en palacio...), su condición social, nacional, histórica o alegórica para el argumento representado.

Sin embargo, unos años antes, en tiempos del tantas veces citado Lope de Rueda, las cosas no eran así. La pobreza en el vestuario corría pareja a la simplicidad de la puesta en escena. Unos pellicos, barbas de zamarro, cabelleras y algún gabán constituían todo el hato de los cómicos de la legua que recorrían los caminos de España. Recordemos que Agustín de Rojas (Rojas, 1972), hablando de la agrupación llamada *gangarilla*, dice que «tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de devolverla)», mientras que los actores del *cambaleo* tienen «un lío de ropa, que le puede llevar una araña».

Por el contrario, cantidad y lujo son dos de las características que definen el vestuario de las grandes compañías del xvii.⁹ Ruano de la Haza afirma que

en 1606, Juan Bautista de Angulo y Clara Eugenia de Torres, de la compañía de Alonso de Heredia, desembolsaron mil reales por razón de un baquero de terciopelo morado forrado, guarnecido y plateado todo de pasamanos de oro fino de Milán y de una saya y ropa y corpiño de raso de oro encarnado guarnecido de pasamanos de oro fino de Milán (Ruano, 2000, p. 75).

El mismo autor presenta una relación de compañías y los medios de transporte que necesitaban para llevar, no ya el hato, sino toda la indumentaria escénica: la compañía de Antonio Granados utilizó veintidós mulas, en una ocasión; la de Juan Antonio de Carvajal se valió de dieciocho carros tirados también por mulas; etc. Es cierto que esto sólo sucedía en las compañías importantes, porque las de segunda fila, o bien alquilaban el vestuario o bien compraban vestidos usados desechados por los actores consagrados.

⁹ No hay que pensar que el vestuario era siempre propiedad de la compañía, sobre todo de las más modestas. De hecho, en el siglo xvii, entre otros oficios relacionados con el teatro, fue especialmente floreciente el de los «alquiladores de hatos de comedias».

Esto era así porque en la comedia áurea el vestuario fue una parte importantísima de la puesta en escena por muy variados motivos: de alguna forma el lujo, el colorido y la vistosidad de la indumentaria suplían la pobreza de decorados y de escenografía, convirtiéndose así en una especie de *decorado ambulante* que fue usurpando funciones que en realidad correspondían a otros elementos dramáticos.

En general, se supone que las distintas indumentarias debían de ser muy convencionales, por eso los comediógrafos se limitan a señalar en las acotaciones: «Vestido de villano», «vestido de marinero», «vestido de apóstol», «de español», «de cazador», «en traje de mercader rico», «de camino», «de noche», «como de campo», «vestido de estudiante», «de gorrón», etc. Estas escuetas indicaciones bastaban al director para determinar el tipo de indumentaria, que los espectadores —y esto es lo más importante— identificaban inmediatamente.

Bien es verdad que en no pocas ocasiones el autor de la comedia especifica con más detalle el vestuario y en algún contado momento aparece éste descrito con detenimiento y precisión. Veamos algunos ejemplos: en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope, «entren Inés y Costanza, y Casilda, con sombreros de borlas y vestidos de labradoras a uso de la Sagra», y en la misma obra aparecen dos «lacayos, de librea, [...] borceguís, capa y gorra». En *El anzuelo de Fenisa* escribe Lope: «Entran Celia, con manto, y el Escudero con un tabaqué cubierto por el tafetán». Y en *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, «sale Don Pedro en jubón, con sombrero, capa y espada».

El vestuario, pues, era uno de los elementos esenciales de la puesta en escena de las comedias áureas. Entre sus funciones estaban:

- Indicar la condición social del personaje: rico, pobre, noble, villano..., como se ve en las siguientes acotaciones: «Vestido de villano», «con hábito muy galán», «en traje de mercader rico», «vestida de gala», «en hábito de damas». A veces, el hábito pobre o rico es más un recurso del enredo dramático que una determinación social. Así sucede en *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón, donde «sale Don Juan de Silva, muy pobrementemente vestido» o en *El pintor de su deshonra*, del mismo, donde «salen Don Juan, con vestido de pobre, y Celio».

- Señalar profesiones y oficios. Son cientos las determinaciones profesionales que desfilan por las páginas de la comedia española del XVII: «Vestido de marinero», «en hábito de lacayo», «vestido de estudiante», «de pastor», «de labradoras», de taberneros, aguadores, hortelanos, pintores, escultores, pescadores, estudiantes, gorriones, cardenales y un largo etcétera que nos es imposible enumerar. En algunas ocasiones las acotaciones son de un detallismo asombroso: en *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, aparece Andrés vestido como un carretero «con montera y polainas, y un capote de dos haldas, y debajo dél un colete y caída por detrás la capa».

- Informar acerca de la nacionalidad o regionalidad del personaje: «Vestida a lo judío», «vestido de blanco a la española», «de inglés», «de italiano», «de francés»,

«de gallego», «a uso de la Sagra». En *La protestación de la fe* escribe Calderón: «Ábrese la nube y se ve en ella un Etíope vestido de indio, ricamente aderezado», y en *El perro del hortelano*, de Lope, «sale Tristán, vestido de armenio con un turbante, graciosamente».

- Situar en el espacio y en el tiempo la acción dramática o incluso proporcionar otros detalles circunstanciales que completan el sentido del texto y de los objetos utilizados. Así la acotación «con manto» implica que la acción se desarrolla en la calle o que el personaje va a salir o acaba de entrar. A veces existen variantes como «capotillos y sombreros». La misma circunstancia implicaría la indicación «con capa». Estas capas de calle eran de colores, como se observa en *El médico de su honra*, de Calderón, cuando «salen el Rey, Don Diego, con rodela y capa de color, y como representa se muda negro». Por supuesto, existen variantes del tipo «capa guarnecida de noche», etc. Acotaciones como «de cazador», «como de campo», «de camino», «vestido de camino», «de noche», «en hábito de noche», permitían a los espectadores encuadrar perfectamente las circunstancias de la acción dramática.

- El vestuario puede también utilizarse como signo de situaciones especiales o, al menos, no muy corrientes. Y así encontramos muchísimas referencias que indican «con lutos» o «de luto», en circunstancias trágicas. Hay que recordar aquí a los «dos enlutados con sillas» que aparecen en la cena que don Gonzalo de Ulloa ofrece a don Juan Tenorio, instantes antes de que se cumpla la justicia divina.

Las máscaras o mascarillas forman parte del atuendo de los personajes en diversas circunstancias. Así, en *El caballero de Olmedo*, de Lope, una de las advertencias a don Alonso se la hace una Sombra «con una máscara negra y sombrero». En otras ocasiones, por el contrario, las máscaras aparecen en contextos de fiestas nobles o palaciegas. Esto sucede en *El pintor de su deshonra*, de Calderón, donde «dentro sueña grita, córrese una cortina y están en un tabladillo los músicos, y salen las mujeres que pudieren por una parte bailando con máscaras». A veces se utilizan las mascarillas para ocultar la identidad, como sucede en *El mejor alcalde, el rey*, de Lope o en *Entre bobos anda el juego*.

Una utilización muy especial de la indumentaria aparece en dos conocidos dramas de Lope (y en otros de diversos autores): las insignias de Órdenes Militares bordadas sobre el pecho de dos Comendadores en los que aparecen más como signo de infamia que de honor. En *Fuenteovejuna*, el Comendador de la Orden de Calatrava, Fernán Pérez de Guzmán, a pesar de que «la cruz roja obliga / cuantos al pecho la tienen» deshonra con su conducta su condición de noble y de caballero hasta el punto de que Laurencia se ve obligada a decirle «que a no veros con la cruz, / os tuviera por demonio, / pues tanto me perseguís». Parecida situación se da en Peribáñez, donde Casilda exclama «que más devoción me causa / la cruz de piedra en la ermita, / que la roja de Santiago / en su bordada ropilla».

- Excepcionalmente, el vestuario se utiliza como apoyatura en momentos que requieren efectos especiales. En este sentido resulta paradigmática la puesta en escena que imagina Calderón en *El mágico prodigioso* cuando, en el momento cumbre de la obra, el protagonista, creyendo abrazar a Justina, lo hace a un horrible esqueleto:

Escóndese, y sale Cipriano, trayendo abrazada una persona cubierta con manto y con vestido parecido al de Justina, que es fácil siendo negro el manto y vestidos; y han de venir de suerte que con facilidad se quite todo y quede un esqueleto que ha de volar y hundirse, como mejor pareciere, como se haga con velocidad; si bien será mejor desaparecer por el viento.

El vestuario de los seres sobrenaturales o de ultratumba suele seguir también unos cauces convencionales de acuerdo con los modelos comúnmente admitidos, lo que facilitaría la identificación por parte del público. Los Ángeles y algunos Santos, por ejemplo, normalmente aparecen con túnicas blancas: «Sale arriba con una tunicela blanca el Gafo, que es San Lázaro», acota Guillén de Castro en *Las mocedades del Cid*. Por el contrario, el Demonio se identifica generalmente con el color negro, aunque a veces aparece con un vestuario realmente curioso. Por ejemplo, en *Las batuecas del duque de Alba*, de Lope, «sale un demonio en forma de sátiro, media máscara hasta la boca, con cuernos, hasta la cintura un desnudillo de cuero blanco, y de la cintura a los pies, de piel, a hechura de cabrón».

- Si el vestido es un signo polisémico, la desnudez, siempre parcial, es vehículo también de significados diversos dentro de la escena barroca. Normalmente es el signo convencional para indicar que un personaje se está levantando o es despertado en medio del sueño. Así sucede en *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, cuando «sale Doña Alfonsa medio desnuda», despertada en medio de la noche por don Luis. Pero existen sentidos más dramáticos en la desnudez escénica. En *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón, «sale Don Lope medio desnudo, y saca a Doña Leonor muerta en los brazos», sin haberla podido salvar de un voraz incendio que se ha declarado. Por el contrario en *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla, «sale Doña Blanca con algo de sus vestidos en los brazos, mal puesto» porque ha tenido que huir de su marido, que pretendía matarla por cuestiones de honor.

- Señalemos, finalmente, que en algunas comedias se producen cambios radicales en la indumentaria de determinados personajes. Normalmente, estas mudanzas son signos de un profundo cambio interior, que se manifiesta de esta forma tan notoria. Un ejemplo perfecto se da en *El condenado por desconfiado*, de Tirso. En la escena inicial aparece Paulo «de ermitaño». Al preguntar a Dios si ha de ir al cielo o al infierno se le aparece el demonio «en figura de ángel» y le dice que su fin será el mismo que el de un tal Enrico, malvado, cruel y vicioso, que vive en Nápoles. Cuando Paulo contempla con sus propios ojos la maldad de Enrico, desconfía de la misericordia de Dios y decide cambiar radicalmente de vida y por eso «desnúdase el saco de ermitaño» para

vestirse y vivir como «bandolero»: es su forma de vengarse de Dios, de quien piensa que lo ha condenado ya al infierno, sin tener en cuenta su vida de penitente.

En definitiva, y resumiendo en una frase cuanto hemos dicho, en el teatro barroco, el hábito sí hacía al monje, porque el personaje era en gran parte el hábito que vestía o así al menos lo entendían los espectadores de la época.

4.3. LA UTILERÍA

En *El alcalde de Zalamea*, cuando don Lope de Figueroa, jefe del tercio que llega a la villa, aparece en escena por primera vez acota Calderón: «Sale Don Lope, con hábito muy galán y bengala y soldados». En esta breve indicación hay referencia a tres de los elementos básicos que sustentan la puesta en escena de una obra teatral: actores, vestuario y un objeto o accesorio, la bengala, que simbólicamente habla de la autoridad que tiene quien la porta.

En *A secreto agravio, secreta venganza*, del mismo Calderón, «sale Don Lope con una daga, mojado». Esa daga no es simbólica; ha servido para matar a don Luis, su rival en el amor de Leonor, su esposa. En los dos ejemplos los accesorios escénicos que aparecen, bengala y daga, tienen dentro de la representación una función dramática evidente. En un caso simboliza la autoridad de don Lope de Figueroa, en el otro nos permite adivinar una acción que, sin aparecer en escena, se ha ejecutado realmente: la muerte de un caballero.

Los accesorios escénicos o utilería son todo el conjunto de objetos móviles que se utilizan en la puesta en escena de una obra por parte de los actores. No siempre es fácil distinguir entre decorado y accesorio; en todo caso, la característica esencial de la movilidad puede facilitar la comprensión de lo que es la utilería teatral. Un armario formará parte del decorado, pero un bufetillo que un actor saca para escribir una carta debe ser entendido como accesorio.

Una de las funciones más características de los accesorios escénicos es la de identificar desde distintos ángulos al personaje que los utiliza: procedencia, estatus social, profesión u oficio, o bien concretar diversas circunstancias de la acción escénica: hora del día, actividad que se realiza, etc. En la ya citada *A secreto agravio, secreta venganza*, aparece esta acotación: «Sale Don Luis con la espada desnuda y arrebozado, y Don Lope tras él con la luz y la espada desnuda». Los objetos que aparecen —espadas y luz— nos están diciendo que los personajes son caballeros, que probablemente la acción se centra en torno a un lance de honor, y que es de noche. Tirso, en la 2.^a Jornada de *El condenado por desconfiado* pone en escena a un pastorcillo «que aparece en lo alto de un monte tejiendo una corona de flores». El diálogo nos informa de que tal corona es un premio para un alma descarriada, si se arrepiente de su mala vida. En la Jornada III vuelve a salir «el Pastorcillo deshaciendo la corona de flores que antes tejía». El sentido del accesorio teatral que porta el personaje es tan claro que sobra cualquier otra explicación.

Ahora bien, hay obras en las que un accesorio se convierte en parte fundamental del desarrollo de la trama argumental, inclinando el desenlace hacia la tragedia o hacia el final feliz. Esto es posible porque, igual que los objetos escénicos informan a los espectadores, también envían mensajes a los personajes de la comedia, que reaccionan en consecuencia. Conocemos la importancia que tiene un retrato de Casilda en *Peribáñez*. La visión de la pintura, que se ha hecho a espaldas del marido, será una causa fundamental del funesto desenlace de la obra: «(El Pintor con el retrato de Casilda, grande.) PINTOR: La labradora está aquí. / PERIBÁÑEZ [Aparte]: (Y mi deshonra también).»

Y en el sombrío drama de Tirso *Del Rey abajo, ninguno*, toda la acción dramática gira en torno a un banda roja. Los equívocos sobre la persona que lleva la banda propiciarán al final que Don García pueda matar a Don Mendo en defensa de su honor ofendido:

Hasta que anoche en mi casa / vi aqúeste huésped perjuro, / que en Blanca, atrevidamente, / los ojos lascivos puso; / y pensando que eras tú, / por cierto engaño que dudo, / le respeté, corrigiendo / con la lealtad lo iracundo.

Prácticamente, en todos los ejemplos que hemos utilizado aparece lo que se llama utilería de personaje o utilería de mano, que son los objetos personales utilizados por los actores a lo largo de la representación. Su número y variedad son muy grandes, como puede suponerse. A título de ejemplo he aquí una pequeña relación de accesorios utilizados en la comedia áurea: *libros, corona y bastón, cetro, azadones y espúertas, haces de leña, una servilleta ensangrentada, herramientas de escultor, varas de alcalde, llaves, dagas, espadas, lanzas, escopetas, un rosario, recado de escribir, papeles, un espejo de mano, un azafate de flores y frutas, maletas, naipes, un pliego de cartas, cubilete y dados, un pedazo de remo, canastillas, báculos y anteojos, rejones, tazas, confituras, cadenas (de prisión y de cuello), sortijas, paños de mano, bolsas, martillos, bota de vino, cilicios y disciplinas, jarros, fuentes de plata, cajitas con regalos y joyas, y un largo etcétera que es imposible considerar.*

Por el contrario *mesas, bufetes, escritorios, sillas, sillones, almohadas, almohadillas, aguamaniles, cántaros, cuadros, tapices...* constituyen la utilería de escena. Todos estos accesorios eran sacados al tablado por los propios actores o bien por los mozos de la comedia, llamados a veces *metesillas*. En la famosa escena de *El burlador de Sevilla* en la que don Juan, cortésmente, ha acudido a la invitación que le ha hecho don Gonzalo, al pie de su tumba, escribe Tirso: «DON GONZALO: Siéntate. / DON JUAN: ¿Adónde? / CATALINÓN: Con sillas / vienen ya dos negros pajes. (Salen dos enlutados con sillas).»

La característica básica de todos estos objetos —volvemos a señalarlo— es su movilidad, como se puede apreciar perfectamente en esta acotación de *El curioso impertinente*, de Guillén de Castro: «Saque Leonela una mesica y recado para escribir.»

O en el siguiente fragmento de *El anzuelo de Fenisa*, de Lope: «CELIA (Malhumorada:) El escritorio pequeño. / FENISA: Acerca. / CELIA: Acerca.»

Javier Rubiera (2003) considera que Guillén de Castro ha sido uno de los dramaturgos barrocos que mejor ha sabido manejar el impacto visual de los objetos sobre los espectadores, eligiendo cuidadosamente los accesorios que, por lo general, suelen tener una fuerte carga simbólica (espadas, pañuelos ensangrentados...) dentro del universo semántico de la obra. Merece la pena leer detenidamente el estudio que hace de la utilería en *Las mocedades del Cid*, que es, por lo que respecta a la utilización de los utensilios, una obra paradigmática.

Porque en un teatro que no se caracterizaba por la riqueza escenográfica, la música, el vestuario y los objetos se erigían con muchísima frecuencia en argumentos centrales de la interpretación dramática.

4.4. LA MÚSICA

Inevitablemente tenemos que volver a empezar este epígrafe recordando el texto de Cervantes, extraordinario por lo que tiene de testimonio directo de una forma de hacer teatro: «El teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo».

Esta afirmación, a pesar de la pobreza de medios que manifiesta, nos está hablando ya de la importancia de la música en el teatro español, incluso en un momento tan incipiente como el de Lope de Rueda. Y es que una sesión de teatro en el siglo XVII era impensable sin la presencia de la música, instrumental y vocal. La señal inicial de comienzo del espectáculo eran unos tonos musicales, como nos informa Zabaleta en el ya citado *El día de fiesta por la tarde*: «Salen las guitarras, empíezase la comedia». A lo largo de la representación de la obra central, los músicos solían intervenir en varias ocasiones (marcadas en las acotaciones), pero también lo hacían en los entremeses (muchos de ellos cantados), en los *bailes* y *jácaras* y en la *mojiganga* final, aunque se supone que no estaban en el tablado constantemente sino sólo en los momentos en que su presencia era requerida.

Frente a las solitarias guitarras de que habla Cervantes, en el siglo XVII se utilizan *cajas* (tambores, especialmente los militares), *trompetas*, *clarines*, *atabales* (tamboril de tipo popular), *atabalillos*, *chirimías* (instrumento de viento parecido al clarinete), *flautas*, *arpas* y *clarines*; los preferidos eran las *guitarras* o *vibuelas*. En muchas ocasiones, no obstante, el comediógrafo no especifica el tipo de instrumento que desea utilizar; señala, simplemente, que «suena música y se ven dos ángeles que llevan al cielo el alma de Enrico», como acota Tirso en *El condenado por desconfiado*. En otros casos, por el contrario, las indicaciones son muy precisas sobre el tipo de instrumento, como sucede en *El socorro general*, de Calderón:

Suenan cajas y trompetas [...]. Suena un clarín lejos y [...]. Suenan chirimías [...]. Y fuera la caja a marcha. Las trompetas a marcha. [...]. Las cajas y trompetas están siempre tocando a tiempos [...]. Salen los músicos cantando [...]. Vuélvese la nave y sigue a las chirimías la música.

La presencia de músicos en las compañías está plenamente documentada en las relaciones que debían presentar a las autoridades correspondientes, en contratos y en testimonios de contemporáneos. Hay que recordar que entre el personal de una compañía tipo del XVII figuraba, al menos, un músico 1.º, un músico 2.º y un arpista, sin contar con los cantores, que debían ser varios, pues el tipo de canción preferida era la polifónica. Como expone Carmelo Caballero (2003, p. 682), «por lo general se trata de ‘cuatros’, o sea, canciones a cuatro voces con acompañamiento continuo de uno o varios instrumentos, generalmente de cuerda pulsada —guitarra(s) y arpa—».

Las funciones de la música en el teatro aurisecular son diversas, aunque un mismo fragmento musical puede tener distintas finalidades. Ante todo, en opinión del autor antes citado, los elementos musicales actúan como «un código de puntuación escénica» que articula el lenguaje dramático ante la carencia de otros medios de cohesión. La música vocal o instrumental ayudaría así a dar sentido a los diferentes tramos dentro de cada una de las jornadas de la obra.

En ocasiones, los elementos musicales forman parte de la propia trama dramática. Así sucede en *El alcalde de Zalamea* cuando los soldados, por indicación del Capitán, dan una serenata a Isabel. Este hecho es un peldaño más en la concatenación de acontecimientos que conducen a la tragedia final:

CAPITÁN: Juntaos todos esta noche; / mas de suerte que no entiendan / que yo lo mando. ¡Ah, Isabel, / qué de cuidados me cuestas! [...] (Tocan guitarras dentro.) [...] UNA VOZ. (Canta dentro:) Las flores del romero, / niña Isabel, / hoy son flores azules, / y mañana serán miel. [...] SOLDADOS. (Dentro, cantando:) Despierta, Isabel, despierta.

A veces, el acompañamiento musical sirve para subrayar determinados momentos especialmente importantes o significativos de la comedia. Así sucede en *Peribáñez*, de Lope. Cuando el villano regresa a casa lleno de sospechas por la actitud del Comendador hacia su esposa, «canta un segador» un romance que desvela la firmeza de Casilda y la traición del noble: la venganza del honor ofendido se hará inevitable

Con muchísima frecuencia la música de instrumentos diversos acompaña la entrada de personajes de categoría: reyes, emperadores, princesas, personajes alegóricos en los autos sacramentales... En esas ocasiones el vestuario y la ambientación general suelen ser lujosos y llenos de colorido. Tirso, en *La mujer que manda en casa*, propone esta deslumbrante puesta en escena:

Por una parte suben al tablado (habiendo venido a caballo al son de un clarín) en hábito de caza Jezabel, Raquel, Criselia y cazadores, con perros, ballestas y venablos. Por la otra parte, al mismo tiempo, suben también

(al son de cajas y trompetas) soldados marchando, y entre ellos Nabot, Abdía y Jehú; detrás de todos a lo hebreo, con corona y bastón el rey Acab. Tocan chirimías.

En otras ocasiones, la música ayuda a delimitar espacial o socialmente una determinada escena o jornada de una obra, lógicamente unida a otros signos concurrentes, como el vestido. En *Peribáñez*, más arriba citada, en la escena inicial los aldeanos cantan una serie de canciones de un indudable regusto campesino y aldeano. Lope ha encuadrado el ambiente social del drama de forma precisa y al mismo tiempo estéticamente hermosa. Porque en definitiva lo que se hace es crear una atmósfera o ambiente determinados.

Por otro lado, Lope, en opinión de C. Caballero, creó una convención teatral de indudable fuerza en la comedia barroca: la asociación de canciones cantadas fuera de escena con el mundo sobrenatural. Tirso, discípulo del Fénix, utilizó este recurso en *El burlador de Sevilla*. Tras los repetidos avisos que ha recibido don Juan de Catalinón, de Tisbea o incluso de su padre, unos músicos «cantan dentro» una última advertencia que será ignorada por el burlador, precipitando así el fatal desenlace. En *El caballero de Olmedo*, del propio Lope, misteriosos augurios de muerte aparecen nuevamente en forma de canción ejecutada dentro:

(Canten desde lejos en el vestuario, y véngase acercando la voz, como que camina.) VOZ: Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo. [...]. LA VOZ: Sombras le avisaron / que no saliese, / y le aconsejaron / que no se fuese / el caballero / la gala de Medina, / la flor de Olmedo.

Ahora bien, independientemente de la música que aparece en las obras convencionales recitadas en verso, hay que hablar, aunque sea brevemente, del desarrollo de un teatro específicamente musical en siglo XVII. Efectivamente, en 1627, siguiendo modelos desarrollados en Italia, se representó la primera ópera española, que contaba con música de Filippo Piccinini y libreto escrito por Lope de Vega, pero que no obtuvo la aceptación del público de la época, que prefería las convenciones de la comedia áurea. Calderón, pero ya en un ambiente de teatro cortesano, escribió el texto de otras dos óperas: *Celos aun del aire matan* y *La púrpura de la Rosa*. Mucho más éxito tuvo la zarzuela, que como se sabe mezcla partes cantadas y partes recitadas. Fue una creación de Calderón para los teatros de la Corte (su nombre deriva, precisamente, del palacio de la Zarzuela) pero, posteriormente, llegó a ser un género eminentemente popular.

Todos somos conscientes de que muchos textos dramáticos, por ejemplo de Lope de Vega, entre otros autores, se han perdido a lo largo de los siglos; sin embargo el tesoro de textos que ha llegado hasta nosotros es importantísimo. Esta consideración viene a cuento del desolador paisaje de los textos musicales insertos en las obras teatrales. Se han perdido en una inmensa mayoría. Las causas son múltiples y variadas:

desidia, partituras escritas en hojas sueltas que desaparecían con facilidad, dificultades para la impresión de textos musicales, incendios de bibliotecas depositarias de parte del legado musical, etc. El resultado es que tenemos escasísimas indicaciones de cómo se interpretaba la música en la escena del Siglo de Oro y, desde luego, tenemos aún menos partituras de pasajes concretos de nuestras comedias.

5. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Estudios fundamentales

ALLEN, John J. y RUANO, José María, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, 1994.

—, «Los espacios teatrales», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 629–653.

Allen es uno de los grandes conocedores del origen, estructura, ordenación y evolución de los lugares de representación para la comedia áurea. Sus estudios sobre los corrales de comedias, muy especialmente sobre los madrileños, pueden considerarse en muchos aspectos definitivos. Su lectura es básica para la comprensión del desarrollo del teatro español en el siglo xvii.

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1995.

Aunque el libro, básicamente, se centra en el estudio de los dramaturgos —mayores y secundarios— del Siglo de Oro así como en los géneros dramáticos en boga en el xvii, ofrece interesantes aportaciones sobre espacios de representación, puesta en escena, escenografía, tramoyas... Es un buen complemento de otros volúmenes más especializados aquí reseñados.

ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977.

Arróniz fue uno de los pioneros en la investigación del teatro del Siglo de Oro más allá de los aspectos meramente textuales. El volumen, claro y conciso, abrió caminos que autores posteriores ampliaron. Debido a su origen mejicano ha aportado la visión del teatro barroco en la América española. Por otra parte, es quizá el estudioso que mejor ha sabido valorar la influencia del factor italiano en la comedia áurea española.

AA. VV., *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.

El libro es en realidad el catálogo de una exposición sobre la fiesta y el teatro barroco realizada en Sevilla y en Varsovia y comisionada por José María Díez Borque. Lo que hace interesantísimo al volumen son dos circunstancias: de un lado el hecho de que cada una de las partes del mismo esté introducida por los mejores especialistas en la materia. De otro, la cantidad y calidad de las ilustraciones que acompañan a los textos y que son más de agradecer en un tema en el que han predominado básicamente los estudios teóricos.

CASTILLEJO, David *et al.* (eds.), *El corral de comedias: Escenarios, sociedad, actores*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid-Teatro Español, 1984.

Este volumen colectivo —difícil de encontrar hoy en día— es uno de los estudios clásicos sobre los corrales de comedias, y no sólo por la calidad de los trabajos en él contenidos, sino también por los excelentes dibujos y grabados que aporta. Sirvan como por ejemplo los realizados para el libro por Carmen Bernis —la mejor investigadora española sobre trajes— y Elisa Ruíz acerca del vestuario de la comedia áurea. No debe faltar en una buena biblioteca sobre el teatro barroco.

DÍEZ BORQUE, José María, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid: Taurus, 1988.

—, *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid: SGEL, 1976.

—, «Espacios de representación», 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. 228–249.

—, «Los corrales de comedias de Madrid en el siglo xvii», en *Corrales y coliseos en la península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 13–67.

—, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca: Olañeta, 1996.

—, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1976.

—, «La representación teatral del siglo xvii como espectáculo de conjunto», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. 1, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989, pp. 203–216.

Probablemente el mejor especialista sobre teatro barroco español en el último cuarto de siglo. Los libros, artículos, estudios y colaboraciones de Díez Borque sobre el tema son innumerables. Aquí nos hemos limitado a reseñar alguno de ellos. *El teatro en el siglo XVII* ofrece una visión de conjunto excepcional sobre los aspectos textuales y de representación de la comedia áurea, en muchos de los cuales el autor fue un auténtico pionero.

GÓMEZ, José Antonio, *Historia visual del escenario*, Madrid: La Avispa, 2000.

Aunque algo elemental, el libro permite «visualizar» escenarios, trucos y tramoyas que de otra forma quedarían en meras descripciones teóricas limitadas por la capacidad imaginativa de cada lector. Instrumento pedagógico muy útil.

HUERTA CALVO, Javier *et al.* (dirs.), *Historia del teatro español*, 2 vols., Madrid: Gredos, 2003.

Esta obra (que abarca desde los orígenes medievales del teatro hasta la actualidad) ha marcado un auténtico hito en el enfoque de los estudios universitarios sobre la escena española. En efecto, actores, directores, directores de escena, locales, compañías, escenógrafos, música, iluminación, indumentaria... son los temas que se abordan, sin olvidar a los comediógrafos y sus textos. Cada parcela ha sido tratada por los mejores especialistas en la materia, lo que confiere al texto rigor y calidad. Los apéndices y cuadros cronológicos son excelentes.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra, 2005.

Los autores de este conciso pero magnífico volumen pretenden, como expresa su título, aportar una visión de todos los componentes que intervienen en la

representación teatral y no un mero estudio de los textos dramáticos. Es un trabajo muy apto para profesores de Secundaria y Bachillerato y que además ofrece una panorámica del teatro a lo largo de toda su evolución. Está ilustrado con dibujos y fotografías que a veces carecen de la calidad necesaria.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín, *El viaje entretenido*, ed. J. P. Ressott, Madrid: Castalia, 1972.

Libro en el que Rojas (1572–1635), que fue cómico de la legua, mezcla diversos géneros ensamblados por los diálogos entre el propio autor y unos actores de su compañía, en los que nos dejan noticias detalladas sobre la vida de los farsantes de la comedia áurea, de sus desdichas, las condiciones de trabajo, los beneficios, etc. En la obra aparece una celebrada clasificación sobre las compañías de comediantes en el siglo xvii.

RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.

—, «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.

El catedrático de Literatura Española en Ottawa es otro de los grandes expertos de nuestra comedia áurea. El volumen citado en primer lugar es una de las últimas aportaciones de la crítica al estudio de la puesta en escena en los corrales comerciales del xvii. Espacios de representación, actores, vestuario, accesorios, música, etc. son analizados de forma exhaustiva por el autor, apoyándose siempre en documentos y textos concretos. Libro excelente, altamente recomendable para los estudiosos del tema.

VAREY, John E., *Cosmovisión y escenografía. El teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1987.

Reflexiona en este volumen el autor acerca de la manera de interpretar el mundo que tenían tanto los espectadores de los corrales como los dramaturgos barrocos y de qué forma esta cosmovisión influyó en la escenografía y en la puesta en escena de comedias y dramas. Aunque se puede disentir de alguno de sus puntos de vista, el libro aporta claves para entender el fenómeno de la comedia áurea.

ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid: Castalia, 1983.

El autor (1610–¿1670?), con finalidad moralizante y tono satírico, escribió este libro sobre las costumbres de los madrileños en el reinado de Felipe iv. Desde el punto de vista de este trabajo interesa el capítulo titulado «La comedia» (pp. 307–323), por las preciosas informaciones que nos suministra acerca de los hábitos de los espectadores de los corrales: todo un tratado de sociología lleno de ironía y perspicacia.

Bibliografía complementaria

ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid: Gredos, 1969.

AA. VV., *Los espacios teatrales, Cuadernos de Teatro clásico*, 6 (1991).

- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1983.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, «La música en el teatro clásico», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 677–715.
- CAMARGO, Ignacio de, *Discurso teológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, Madrid: 1698.
- CASTRO, Américo y RENNERT, Hugo, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca: Anaya, 1969.
- EGIDO, Aurora (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: Universidad, 1989.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1987.
- GARCÍA BAQUERO, J. A., *Aproximación al teatro clásico español*, Sevilla: Universidad, 1973.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., «Los actores», 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. 272–283.
- GARCÍA LORENZO, Luciano y VAREY, John E. (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres: Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Madrid: Siglo XXI, 1999.
- KOWZAN, Tadeusz, «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en Adorno *et al.*, *El teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Ávila, 1969.
- , *Literatura y espectáculo*, Madrid: Taurus, 1992.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «El teatro barroco en España y Portugal», 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. 69–84.
- RUBIERA, Javier, «Guillén de Castro», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 827–854.
- SENTAURENS, Jean, *Seville et le théâtre. De la fin de Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Burdeos: Presses Universitaires, 1982, 2 vols.
- TORDERA, Antonio, «Teoría y técnica del análisis teatral», en J. Talens *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra, 1988, pp. 157–198.