



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

**Efecto espectacular de la mecánica teatral en  
la comedia caballeresca del Siglo de Oro**

TESIS

que para optar por el grado de:  
Doctora en Letras

Presenta:

Martha María Gutiérrez Padilla

Tutor

Dr. Aurelio González Pérez  
Facultad de Filosofía y Letras

Miembros del Comité tutor

Dra. Leonor Guadalupe Fernandez Guillermo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Dra. Nieves Rodríguez Valle  
El Colegio de México



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Soy una persona muy afortunada y tengo mucho mucho por lo que estar agradecida. En primer lugar, como no podría ser de otra manera, quiero agradecer a mis padres, porque siempre han estado detrás de mí tratando de facilitarme la vida, primero, tratando de brindarme las mejores oportunidades posibles, por criarme para elegir, con libertad, con mucho amor; y ahora, en la adultez, por ser mis compañeros; gracias por los domingos de tacos, por todos los homenajes que hemos hecho al calor del alcohol, porque sé que siempre estarán conmigo, pase lo que pase y decida lo que decida, gracias por tanta solidaridad y por tanto amor que me ha permitido ser lo que soy y llegar hasta acá. No podría pedir nada más de ustedes, los admiro mucho y los amo profundamente. Quiero agradecer también a mi hermana que se ha convertido en mi compañera de vida, en mi mejor amiga, gracias Majo, por hacerme una persona más tolerante y mejor, por ser tan solidaria y por estar conmigo siempre.

Naturalmente, quiero agradecer también a Fabio, mi compañero de vida, que pese a todo y después de tantos años, neno, has tenido la paciencia y el amor para soportar tres tesis, me has hecho todo mucho más fácil en los momentos más oscuros y siempre has estado ahí, acompañándome y amándome. Te amo con locura.

Quiero agradecer al Dr. Aurelio González, mi asesor, quien se ha convertido en uno de mis maestros de vida, gracias por la generosidad, el cariño, los consejos y por ser una persona que sé que estará siempre dándome luz aunque el consejo que pida no sea académico. Gracias también a mis lectores por sus atentos comentarios y sus sesudas correcciones.

A Ale Higashi, que siempre ha tenido para mí excelentes consejos académicos y cariño. A Axa, al Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca porque me han acogido desde hace casi diez años, y se han convertido en uno de mis pilares académicos más importantes. A Tere Miaja, otra de mis maestras de vida, quien también me ha recibido con los brazos abiertos en su seminario y me ha permitido crecer académicamente desde hace años; a mis amigos del seminario de Tere, ustedes me recuerdan cada semana el sentido de la colaboración y del pro comunal, cada semana me recuerdan que “el saber es como la candela que quantos pasan acerca d’ella encienden si quisieren e alúmbranse con

ella e ella non vale menos por ello”, como dice el *Libro de los cien capítulos*, gracias a todos y en especial a Ana y Luisa.

A mis otros amigos, los académicos y los no tanto: Karlita Urbano, Carlos Gayón, Mario Mendicutti, Andrés Íñigo, Karina Rodríguez, Elisa Di Biase los quiero montones. Y por supuesto a Daniel Granados: has hecho que el confinamiento valga mucho la pena, escucharte cada tarde me ha alegrado los días, me ha enriquecido profundamente a nivel personal y académico. Te quiero.

Y naturalmente, gracias a esta universidad que me lo ha dado todo: una sólida formación académica desde la licenciatura, la posibilidad de participar en proyectos institucionales y ahora me permite regresarle un poco de lo mucho que me ha dado gracias a mi labor docente.

# ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN.....  | 1   |
| CAPÍTULO 1. LA COMEDIA AURISECULAR.....  | 5   |
| 1.1 El teatro del Siglo de Oro.....  | 5   |
| 1.2 La doble textualidad del género dramático.....   | 10  |
| 1.3 La puesta en escena a partir de las didascalias.....   | 15  |
| 1.4 El teatro de corral y el teatro palaciego. Espacios de.....  | 22  |
| representación.....  | 22  |
| 1.4.1 El corral de comedias.....   | 25  |
| 1.4.2 Los salones y jardines de palacio.....   | 28  |
| 1.4.3 El coliseo.....  | 31  |
| 1.5 El efecto espectacular y la mecánica teatral en la comedia áurea según la crítica.....                         | 34  |
| 1.6 La mecánica teatral áurea.....   | 44  |
| 1.7 La comedia caballeresca áurea y la espectacularidad.....   | 49  |
| CAPÍTULO 2. FUNCIONES TEATRALES DE LOS RECURSOS ESPECTACULARES EN EL CORRAL DE COMEDIAS.....                       | 67  |
| 2.1 La casa de los celos y selvas de Ardenia de Miguel de Cervantes.....   | 67  |
| 2.1.1 Artificios fijos.....  | 69  |
| 2.1.1.1 Artificios estáticos.....  | 69  |
| 2.1.1.2 Artificios dinámicos.....  | 79  |
| 2.1.2 Artificios móviles.....  | 86  |
| 2.1.3 Efectos sensoriales.....   | 102 |
| CAPÍTULO 3. FUNCIONES TEATRALES DE LOS RECURSOS ESPECTACULARES EN ESPACIOS PALACIEGOS: EL JARDÍN Y EL COLISEO..... | 111 |
| 3.1 <i>La gloria de Niquea</i> del Conde de Villamediana.....  | 111 |
| 3.1.2 Artificios fijos.....  | 116 |
| 3.1.2.1 Artificios estáticos.....  | 116 |
| 3.1.2.2 Artificios dinámicos.....  | 122 |
| 3.1.2 Artificios móviles.....  | 129 |
| 3.1.3 Efectos sensoriales.....   | 139 |
| 3.2 <i>Auristela y Lisidante</i> de Pedro Calderón de la Barca.....  | 148 |
| 3.2.1 Artificios fijos.....  | 150 |
| 3.2.1.1 Artificios dinámicos.....  | 150 |
| 3.2.2 Artificios móviles.....  | 156 |
| 3.2.3 Efectos sensoriales.....   | 164 |

|  |     |
|--|-----|
| CAPÍTULO 4. FUNCIONES TEATRALES DE LOS RECURSOS ESPECTACULARES EN ESPACIOS |     |
| PALACIEGOS Y SU ADAPTACIÓN A OTROS ESPACIOS .....                          | 168 |
| 4.1 <i>Palmerín de Oliva</i> de Juan Pérez de Montalbán .....              | 168 |
| 4.1.1 Artificios fijos .....   | 170 |
| 4.1.1.1 Artificios estáticos .....   | 170 |
| 4.1.1.2 Artificios dinámicos .....   | 171 |
| 4.1.2 Artificios móviles .....   | 178 |
| 4.1.3 Efectos sensoriales .....  | 183 |
| CONCLUSIONES .....   | 190 |
| BIBLIOGRAFÍA .....   | 197 |

## INTRODUCCIÓN

No se puede hablar de comedia caballeresca sin aludir al éxito que suscitó la narrativa del siglo XVI; en *El Quijote*, el canónigo de Toledo afirma que los libros de caballerías “son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio” (I, 47);<sup>1</sup> y es que en gran parte, la fuente de las comedias caballerescas del siglo XVII fue la narrativa de caballerías de la que tanto se queja el canónigo.

El personaje cervantino no para ahí, pues, conversando con el cura, también opina sobre las comedias: “estas [comedias] que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo” (I, 48).

Esta investigación se centra en las comedias “imaginadas”, concretamente en las caballerescas. La presente tesis consiste en la construcción de un modelo de análisis para estudiar los recursos espectaculares que exige este género de comedia; pues de esta manera, se pueden comprender mejor las pautas de constitución de estas obras como género teatral áureo. En concreto, es posible esclarecer de qué manera se llevan a escena los elementos propios de la materia caballeresca, como: los encantamientos, vuelos de personajes, apariciones y desapariciones de personajes, construcciones maravillosas, etcétera.

---

<sup>1</sup> Refiero el texto de Cervantes de la siguiente manera: el número romano indica la parte y el número arábigo alude al capítulo.

El cura, el interlocutor del canónigo cervantino, coincide en opiniones sobre el teatro coetáneo y expresa: “cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el mismo que en ella hace persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de uno a lo otro” (I, 48). Y en efecto, una de las características del teatro barroco es el sincretismo que se da entre varias tradiciones. Para asentar el panorama teatral áureo, el primer capítulo de la tesis se dedica a describir la comedia aurisecular a la luz de las preceptivas dramáticas de la época, se brinda un panorama sobre la diversificación de los espacios de representación y los recursos teatrales áureos que se suelen emplear para el montaje, se hacen algunas precisiones semiológicas sobre las obras dramáticas, se describe el modelo generado, se ofrece un estado de la cuestión sobre las investigaciones que se han centrado en estudiar las obras áureas a partir de su representación y se brinda una definición y características de la comedia caballeresca.

No se debe soslayar que el teatro áureo se convirtió en un producto comercial y las comedias se fueron configurando con base en el gusto de los espectadores; es en ese sentido que el cura comenta: “y fundándose la comedia sobre cosa fingida, [cómo es posible] atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables” (I, 48); y es que muy posiblemente, el espectador no exigía ver “verdades de historia”, sino que gustaba del sincretismo del que se lamenta el cura.

Y justamente, una de las posibilidades de la comedia caballeresca es la asimilación de personajes, temas y motivos propios de la materia caballeresca, también puede escenificar episodios de narrativa caballeresca del siglo XVI. Para atender estas

características, se han seleccionado cuatro comedias que dan cuenta del panorama de la comedia caballeresca: *La casa de los celos y selvas de Ardenia* y *La gloria de Niquea* son comedias que toman episodios concretos de libros de caballerías; *Auristela* y *Lisidante* escenifica un argumento original pero toma personajes, temas y motivos caballerescos. Mientras que *Palmerín de Oliva*, aunque escenifica un argumento original, alude a episodios del libro de caballerías del siglo XVI, pero no los lleva a las tablas. Por lo que en el segundo capítulo se ofrece un análisis de los recursos espectaculares de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, de Miguel de Cervantes, que representa el tipo de comedia que escenifica episodios de libros de caballerías y fue concebida para representarse en un espacio de corral, aunque se publicó antes de llevarse al tablado.

Conforme avanzó el siglo XVII, se fueron diversificando los espacios de representación, es así que para 1622 se consolidó, gracias a los escenógrafos italianos, la práctica de escenificar en jardines o estanques palaciegos; la obra que representa esta nueva forma de concebir el espectáculo es *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana. Esta obra no se trata de una comedia, sino que, en palabras de Antonio Hurtado de Mendoza, “se llama en Palacio invención, no se mide a los preceptos comunes de las farsas que es una fábula unida, ésta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye” (Hurtado, pp. 21-22). Por lo que esta es otra de las posibilidades del teatro caballeresco: la “fábula unida” es la comedia organizada en tres jornadas con una clara línea argumental; mientras que la “variedad desatada” consiste en mostrar cuadros autónomos de temática caballeresca; en el caso de *La gloria de Niquea*, se escenifican un par de encantamientos de los libros de caballerías *Amadís de Grecia* de 1530 y *Florisel de Niquea* de 1530, ambos escritos por Feliciano de Silva.

Posteriormente se inaugura el Coliseo del Buen Retiro, que, para términos de montaje, implica concebir la obra para un teatro en perspectiva, con bastidores y salida de los personajes por los laterales; para este nuevo modelo de representar la comedia se analiza *Auristela* y *Lisidante* de Pedro Calderón de la Barca; el análisis de *La gloria* y *Auristela* se ubica en el tercer capítulo de este trabajo.

Ni el canónigo ni el cura pudieron ver este tipo de comedias representadas, pues todas sus quejas sobre la comedia se refieren a aquellas escenificadas en espacios de corral; sin embargo, existe otra posibilidad dentro del panorama teatral áureo, que en esta tesis se ofrece en el cuarto capítulo y es representada por *Palmerín de Oliva* de Juan Pérez de Montalbán: las obras creadas específicamente para un espacio de representación, en este caso para el jardín de palacio, pero que fueron adaptadas a otros espacios, como el corral de comedias, adecuando los recursos espectaculares.

Es posible que mediante el estudio de los recursos de montaje, seamos capaces de comprender mejor no sólo la constitución de las comedias caballerescas desde sus elementos de representación, sino que podamos entender mejor el panorama teatral áureo a la luz del espectáculo, quizá alcancemos a vislumbrar las razones del éxito de la comedia caballeresca, por qué “el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas”.

# CAPÍTULO 1. LA COMEDIA AURISECULAR

## 1.1 EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

La creación de un espacio destinado específicamente para la representación propició un cambio en las convenciones teatrales de la época; ya que los dramaturgos comenzaron a escribir pensando en un espacio específico: el corral de comedias. Con el surgimiento de las compañías de comediantes, los dramaturgos escribían también determinados papeles acorde con la organización de las compañías: la dama, el galán, el gracioso, el barba. De la misma manera, los escritores incorporaban también las tramoyas disponibles en sus comedias. Todos estos elementos: el espacio de representación, la organización de los actores y los recursos escénicos fueron conformando rápidamente las convenciones teatrales de la comedia aurisecular.

En algunas preceptivas dramáticas áureas varios escritores seguían tratando de marcar una diferencia entre “comedia” y “tragedia”, a la manera clásica. López Pinciano,<sup>2</sup> Luis Alfonso de Carvallo,<sup>3</sup> Juan de la Cueva<sup>4</sup> y Francisco Cascales<sup>5</sup> recomiendan no mezclar elementos de los géneros en las tablas. En consideración de Cascales, las comedias áureas<sup>6</sup> “ni son comedias ni sombra de ellas. Son unos hermafroditos, unos monstruos de la poesía. Ninguna de esas fábulas tiene materia cómica, aunque más acabe en alegría”.<sup>7</sup> Esto refleja lo que en realidad ocurría en las tablas del siglo XVII: pese a las recomendaciones de algunas preceptivas, había una sincretización de elementos que se mantenía en el gusto

---

<sup>2</sup> Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, Pedro Muñoz Peña (ed.), Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez-Libreros de la Universidad y del Instituto, 1894.

<sup>3</sup> Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*, Medina del Campo: Juan Godínez de Millis, 1602.

<sup>4</sup> Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*, Barcelona: Linkgua, 2010.

<sup>5</sup> Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Madrid: Antonio de Sancha, 1617.

<sup>6</sup> A lo largo de esta investigación, conservaré la ortografía de los testimonios.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 166.

del público. Es así que “comedia” terminó por aceptarse, a la manera de Lope de Vega, como la representación con:

Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife,  
harán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho;  
buen ejemplo nos da naturaleza,  
que por tal variedad se tiene belleza.<sup>8</sup>

Y es que no debe perderse de vista que el producto teatral también era un producto comercial. Entonces, algunas pautas de composición de la comedia están dictadas por el gusto del público; es decir, se prefería montar en escena las obras que podrían asegurar un mayor número de entradas al corral de comedias. En ese sentido, el Canónigo de Toledo cervantino comenta: “hay dellos [dramaturgos] que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide”.<sup>9</sup>

Las preceptivas dramáticas áureas también orientan sobre algunas de las convenciones estructurales de la comedia, Cristóbal Suárez de Figueroa comenta “en la proposición o primer acto se entabla el argumento de la comedia. En el aumento o segundo, crece con diversos enredos y acaecimientos cuanto puede ser. En la mutación o tercero se

---

<sup>8</sup> Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid: Castalia, 2011, pp. 312-313.

<sup>9</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 608.

desata el ñudo de la fábula, con que da fin”.<sup>10</sup> Entonces, ya para 1617, año de publicación de la obra de Figueroa, ya ha quedado asentada y aceptada la reducción de cinco a tres jornadas de la comedia y lo que cada una de las partes debería desarrollar para el tejido del hilo argumental.

En lo que toca a las convenciones de la puesta en escena, la comedia “añade trajes, música y bailes. Porque si algunas comedias faltan de estas, son silbados algunas veces los poetas que esperaban aplauso”.<sup>11</sup> El vestuario teatral se codificó muy rápidamente. Ciertamente es que esto corresponde también a la tradición teatral previa a los corrales de comedia, Cervantes recuerda que “todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos”.<sup>12</sup> Pero ya especializado el ejercicio teatral, la principal recomendación siempre es la adecuación del tipo de personaje con lo que viste. José Alcázar, siguiendo a Lope de Vega,<sup>13</sup> afirma que “en el traje se deben considerar la propiedad y la riqueza. No debe el turco vestirse de alemanes, ni el español de arábigos”.<sup>14</sup>

Alonso López Pinciano se quejaba de la falta de adecuación con la realidad: “había más que considerar en el hombre; digo en su hábito, el pellico tan galano, y caperuza que

---

<sup>10</sup> Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, ed. María Isabel Bascuñana López, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 225. En el mismo año, Francisco Cascales también advierte esta distribución del texto dramático: “Así también entre nosotros se divide ahora la fábula en tres jornadas: la primera, donde se entabla la fábula; la segunda, el aumento della con nuevos casos; la tercera, la que propiamente llamamos solución”, *op. cit.*, pp. 339-340.

<sup>11</sup> José Alcázar, *Ortografía castellana* en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento al Barroco*, Madrid: Gredos, 1972, p. 333.

<sup>12</sup> Miguel de Cervantes, “Prólogo al lector” en Florencio Sevilla (ed.), *Comedias*, Madrid: Castalia, 2001, t. I, pp. 53-54. En 1596 Juan Rufo hace un comentario afín cuando recuerda “quién vio, apenas ha treinta años, / de las farsas la pobreza, / de su estilo la rudeza, / y sus más humildes paños; quien vio que Lope de Rueda, / imitable varón, nunca salió de un mesón, ni alcanzó a vestir seda”. Rafael Ramírez de Arellano, *Juan Rufo. Jurado de Córdoba*, Madrid: Reus, 1912, p. 124.

<sup>13</sup> En el *Arte nuevo de hacer comedias* explicita: “es de cosas bárbaras que tiene / la comedia presente recibidas: / sacar un turco un cuello de cristiano / y calzas atacadas un romano”, *op. cit.*, p. 335.

<sup>14</sup> José Alcázar, *Ortografía castellana*, *op. cit.*, p. 336.

no usan los pastores y parece falta de buena imitación”.<sup>15</sup> Este tipo de consideraciones, nos indican, pese al gusto de López Pinciano, que el vestuario teatral no tiene pretensiones de realidad, sino que se trata de convenciones teatrales que brindan información al espectador sobre la condición social o económica de los personajes.

En ocasiones, las preceptivas dramáticas también dan cuenta de la configuración del espectáculo teatral. Agustín de Rojas registra que Lope de Rueda “repartió en actos [la comedia], / haciendo introito en ella, / que ahora llamamos loa”.<sup>16</sup> Convencionalmente, el espectáculo incluía la loa al inicio de la representación, como lo afirma Luis Alfonso de Carvallo “no es parte de la comedia, sino distinto y apartado [...] Al principio de cada comedia sale un personaje a procurar y captar la benevolencia y atención del auditorio”.<sup>17</sup>

Conforme fue avanzando el tiempo, también se fue ajustando el espectáculo; de modo que en 1617, Suárez de Figueroa comenta “en las farsas que comúnmente se representan han quitado ya esa parte que llaman ‘loa’; y según de poco que servía y cuán fuera de propósito era su tenor anduvieron acertados”.<sup>18</sup> Eso ocurría en los corrales de comedia, pues sabemos que en las representaciones palaciegas la loa seguía vigente como apertura a la representación.

Lo cierto es que los recursos con los que los dramaturgos contaban fueron perfeccionándose conforme se desarrolló la puesta en escena como espectáculo, y entrado el siglo XVII contamos con distintos espacios para realizar el montaje: el corral de comedias, el coliseo y los teatros portátiles. Cada uno de estos lugares brinda posibilidades de representación distintas que también se adecuan al género de la comedia; por ejemplo,

---

<sup>15</sup> Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, *op. cit.*, pp. 498-499.

<sup>16</sup> Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Madrid: Imprenta Real, 1603, s.p. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/html/feea7b1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.htm#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/html/feea7b1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.htm#I_1_)

<sup>17</sup> Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*

<sup>18</sup> Cristóbal Suárez de Figueroa, *op. cit.*, p. 225.

“en las de capa y espada, la escenografía era mínima [...] por el contrario, en las comedias de santos, en las de magia y en las mitológicas, la escenografía era mucho más complicada”;<sup>19</sup> pero, ¿qué tantos recursos espectaculares exigen las comedias caballerescas como género dramático independientemente del espacio de representación?

Las comedias caballerescas, junto con las mitológicas, se identifican fuertemente con el teatro cortesano desde el reinado de Felipe III. Según Ignacio Arellano, este tipo de teatro se distingue por “la inorganicidad de su trama, cantidad grande de personajes [...] disposición en cuadros autónomos, preocupación por los efectos de gran aparato, de visualidad maravillosa y estática [...] y alto grado de elaboración poética”.<sup>20</sup> Pero estas características no forman parte de todas las comedias caballerescas. Conviene recordar que en muchas ocasiones las obras montadas en palacio también eran escenificadas en corrales de comedias y eran fácilmente adaptables a ambos espacios de representación,<sup>21</sup> incluso existen comedias caballerescas escritas para ser representadas en los corrales. No se puede obviar el hecho de que algunas presentan un lenguaje más artificioso y situaciones vinculadas al ejercicio nobiliario. Entonces la decodificación de la comedia dependerá de las competencias del público, pero en ningún caso se excluye ni se especializa la comedia caballeresca al ámbito de representación: “es siempre la documentación externa la que nos revela o nos confirma si se trata de un encargo palaciego o de una creación comercial”.<sup>22</sup>

Es así que las investigaciones sobre el teatro áureo no deben limitarse al estudio del argumento de las comedias, pues se estaría soslayando parte de la recepción coetánea: la

---

<sup>19</sup> Abel Alonso Mateos, “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”, *Per Abbat: Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 2, 2007, p. 19.

<sup>20</sup> Ignacio Arellano, “El teatro cortesano en el reinado de Felipe III”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, p. 72.

<sup>21</sup> Véase Felipe B. Pedraza Jiménez, “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV” en José María Díez Borque (ed.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 75-99.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 76.

del espectador del montaje; en este sentido, resulta pertinente el análisis de la comedia caballeresca a partir de la mecánica teatral, en tanto que se puede hablar de una convención genérica a partir de los recursos espectaculares, basados en las convenciones teatrales de la época como: los espacios de representación, la estructura del espectáculo teatral y el empleo de los recursos para la puesta en escena.

A partir de esas consideraciones, importa destacar que existe una multiplicidad de comedias de tipo caballeresco que, si bien siguen las convenciones teatrales de la época, conforme los recursos van evolucionando, lo hace también la construcción de las obras en cuanto a montaje de refiere, pues irán incorporando nuevos mecanismos técnicos que no sólo enriquecen la escena; sino que, en ocasiones, resignifican la acción.

## **1.2 LA DOBLE TEXTUALIDAD DEL GÉNERO DRAMÁTICO**

La obra dramática es un género con una serie de características que la distinguen del resto de los textos literarios: es concebida por el dramaturgo específicamente para ser representada, suele tener una estructura dialogada y carece de un narrador. Es por esto que existe una perspectiva semiótica para el estudio del teatro, la que considera una doble textualidad compuesta por la anécdota que va a representarse (el texto dramático) y la puesta en escena (el texto espectacular), que implica dos aspectos de la construcción de la obra. Este planteamiento resulta imprescindible, pues al asistir a la representación teatral no debe perderse de vista que se parte de un texto fuente; asimismo, al leer la obra dramática, es necesario no ignorar las indicaciones para la representación; en palabras de Anne Ubersfield: “el discurso teatral se asienta sobre el presupuesto fundamental de que *estamos en el teatro*. Quiere esto decir que el contenido del discurso teatral sólo cobra pleno sentido dentro de un espacio determinado (el área de juego, la escena) y en un tiempo determinado

(el de la representación)".<sup>23</sup> Por lo anterior, resulta fundamental el acercamiento a los estudios semióticos; en concreto, a la semiología teatral, que "es el estudio de los signos del teatro: en el texto (signos verbales) y en la representación (signos verbales y no verbales)".<sup>24</sup> Esta concepción permite estudiar la obra de teatro en su cabalidad; pues si se privilegia el texto dramático se corre el riesgo de estudiarlo únicamente como una sucesión narrativa de hechos, como una novela o un cuento; por el contrario, si se privilegia el aspecto de la representación, se deja de lado el contenido argumental que proporciona el texto dramático, pues la escenificación es un acto efímero.

Entonces, texto dramático y texto espectacular son dos aspectos de cualquier obra teatral, no son opuestos, sino complementarios; en esta dualidad radica la doble textualidad de la obra dramática. En palabras de María del Carmen Bobes Naves:

La división, más bien contraposición, que suele hacerse entre Texto y Representación no es en absoluto válida, ya que el Texto Dramático incluye el texto escrito y además su representación virtual; y la representación incluye el diálogo y todos los otros signos verbales del texto en sus propias referencias (objetos, distancia, tono ritmo, trajes, luces, etc.). No se justifica una oposición Texto / Representación, si en las dos fases de la recepción de la obra dramática (Lectura / Representación) está presente todo el Texto Dramático.<sup>25</sup>

Al explicar la doble textualidad para la concepción de la obra dramática, María del Carmen Bobes Naves emplea los términos "texto literario" y "texto espectacular", lo cual no me parece muy convincente; pues, el primero, según la autora, incluye los diálogos de los personajes, y todo aquello que tiene valores literarios: "es ficcional, es una historia que se segmenta en unidades de composición y disposición; carece de referencia; busca la

---

<sup>23</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia, 1989, p. 181.

<sup>24</sup> María del Carmen Bobes Naves, "Teatro y semiología", *Arbor*, 177, 2004, pp. 498-499.

<sup>25</sup> María del Carmen Bobes Naves, "Teatro", *op. cit.*, p. 500.

belleza formal; está dirigido a un lector indeterminado, etc.”.<sup>26</sup> Es así que según María del Carmen Bobes Naves, “el Texto Literario está formado fundamentalmente por el diálogo, ya que las otras partes del texto tienen un carácter técnico, no cuidan tanto su estilo verbal, y van dirigidas a un lector concreto, el director: son indicaciones para la puesta en escena”;<sup>27</sup> asimismo, la autora reconoce que hay excepciones en las que el dramaturgo compone estas “indicaciones de carácter técnico” con versos; en ese sentido, esa parte del texto también es susceptible de buscar “la belleza formal” que la autora refiere en el texto literario; es decir, “las acotaciones escénicas pueden tener forma e intención literarias”.<sup>28</sup> Entonces, la distinción que hace Aurelio González al llamarle a esta categoría “texto dramático” resulta más pertinente, porque contempla la posibilidad del artificio literario en los dos aspectos de la obra teatral; por lo cual, emplearé la terminología de González para el presente análisis.

María del Carmen Bobes Naves explica que el texto espectacular “está constituido por las acotaciones, por las didascalias contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena en una realización verbal ‘en presencia’, es decir, convertidos en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas”.<sup>29</sup> Por su parte, Aurelio González también sigue los postulados semiológicos y explica que “la obra de teatro es un ‘hecho literario’ en el cual se entrelazan, con una relación sígnica, en cuanto existe un significante y un significado, dos textos: uno dramático y otro teatral o

---

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> Alfredo Hermenegildo, “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”, en Luis T. González del Valle y Julio Baena (ed.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, p. 121.

<sup>29</sup> María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco Libros, 1997, p. 32.

espectacular”.<sup>30</sup> Es en este sentido que el autor plantea ideas afines a las de Bobes Naves, pues ambos autores reconocen la doble discursividad de la obra dramática y la relación sígnica de la que se compone.<sup>31</sup>

Cierto es que varios estudiosos conciben el teatro de esta manera, considerando la obra dramática con un carácter dual; por ejemplo, Fernando de Toro explica la distinción entre estos textos, apoyándose en los trabajos de Anne Ubersfeld y Roman Ingarden: “por una parte este texto [el dramático] se caracteriza y estructura en el diálogo de los personajes, pero este diálogo va destinado más que a ser leído, a ser oído; segundo, ese texto está impregnado de indicaciones escénicas que llamaremos *didascalias*”.<sup>32</sup> Por otra parte, el texto espectacular se refiere a las indicaciones del dramaturgo para la puesta en escena.

Dado que la obra de teatro se compone de una textualidad dual (texto dramático y texto espectacular), existe una relación expresada mediante dos sistemas de signos articulados: los verbales (expresados en el texto dramático) y los no verbales (contenidos en el texto espectacular).<sup>33</sup> Los signos verbales se refieren a los parlamentos de los personajes, en tanto que se enuncian en una dimensión lingüística; mientras que los signos no verbales están contenidos en el texto espectacular y se expresan mediante aquellos elementos que tienen relación con el montaje de la obra.

---

<sup>30</sup> Aurelio González, “*Las bizarrías de Belisa: texto dramático y texto espectacular*”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena II: actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 17-20 de marzo de 1993*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, p. 144.

<sup>31</sup> Varios estudiosos siguen los postulados de la semiología teatral; véase Fernando de Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. México: Paso de Gato, 2012.

<sup>32</sup> Fernando de Toro, *Semiótica del teatro: del texto a puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna, 2008, p. 81.

<sup>33</sup> Véase Ubersfeld, *op.cit.*, pp. 26-27.

Ubersfeld distingue que dentro de los signos verbales existen “matrices textuales de representatividad” que subrayan los núcleos de teatralidad dentro del texto.<sup>34</sup> Estas matrices textuales se decodifican en el escenario como “signos teatrales”; es decir, información codificada dentro de la representación: “hay signos puntuales, efímeros (un gesto, una mirada, una palabra), hay otros que pueden prolongarse a lo largo de la representación (un elemento del decorado, un vestido)”.<sup>35</sup> Los signos teatrales son susceptibles de resemantizarse según el contexto en el que se presenten; e importa considerar que todo elemento físico en escena contribuye a la generación de sentido en el discurso dramático.

Entonces, la relación expresada entre estos dos sistemas de signos es lo que constituye la obra de teatro; o mejor expresado, en palabras de Aurelio González, el hecho teatral “surge de la relación dialéctica (en cuanto ambos [texto dramático y texto espectacular] se anulan en un nuevo discurso) y semiótica (en cuanto existe una relación de tipo sígnico) que se establece entre estos dos discursos en el momento de la actualización”.<sup>36</sup> Es así que el género dramático puede recibirse de dos maneras: como lector (lo que también implica aspectos de la representación aunque sean imaginados) o como espectador (el hecho teatral pleno); entonces, lo que no se debe soslayar es la relación que se establece entre ambos textos (el dramático y el espectacular).

En resumen, el texto dramático se presenta ante el lector y el espectador mediante los diálogos, parlamentos y monólogos de los personajes, y estos elementos cobran un sentido completo, ante el espectador, en la representación porque se vuelven perceptibles sensorialmente “al formar un conjunto semiótico con los signos no verbales del

---

<sup>34</sup> Ubersfeld, *op. cit.*, p. 16.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>36</sup> Aurelio González, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (eds.), *Edad de oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*, Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, p. 63.

escenario”.<sup>37</sup> Mientras que el texto espectacular se materializa en la escenificación, pero está presente también en el texto dramático mediante las indicaciones (explícitas o implícitas) de vestuario, gestos, uso de maquinaria, etcétera.

### 1.3 LA PUESTA EN ESCENA A PARTIR DE LAS DIDASCALIAS

El aparato didascálico se compone de las direcciones explícitas e implícitas del dramaturgo en la obra, y que se descodifican en la representación. De acuerdo con Bobes Naves “el diálogo incluye indicaciones (didascalias) que se traducen en signos no verbales de la escena, igual que las acotaciones: un personaje hace comentarios sobre el traje, los gestos, el modo de hablar, sobre los objetos presentes, etc.”.<sup>38</sup>

Por su parte, Alfredo Hermenegildo genera una serie de consideraciones teóricas específicamente dirigidas para el teatro aurisecular tomando en cuenta las aportaciones de Ubersfeld; es así que Hermenegildo entiende didascalia como “las marcas de representación fijadas por los escritores en todos los niveles de los textos conservados”<sup>39</sup> y hace una distinción entre “didascalias explícitas” e “implícitas”; las primeras se refieren a aquellas

En que el autor enuncia, de manera directa y con indicadores precisos, ciertos gestos, mímica, movimientos, desplazamientos, apariciones, desapariciones o acciones de los personajes, o ciertas manipulaciones de objetos, que, unos y otras, deben formar un sistema de signos integrados de una manera obligatoria en la enunciación del discurso dramático.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> María del Carmen Bobes Naves, “Introducción a la teoría del teatro”, en *Teoría del teatro*, Bobes Naves (comp.), Madrid: Arco Libros, 1997, p. 21.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 500-501.

<sup>39</sup> Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Universitat de Lleida, 2001, p. 14.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 56.

Las implícitas están integradas en el discurso dramático y son indicadas por medio de “ciertos gestos, mímica, movimientos, desplazamientos, apariciones, desapariciones o acciones de los personajes, que, unos y otras, deben formar también un sistema de signos integrado de alguna manera obligatoria en la enunciación de ese mismo discurso dramático”.<sup>41</sup>

Aunque Bobes Naves divide las marcas de representatividad en “didascalias” y “acotaciones”; se seguirán los postulados de Alfredo Hermenegildo porque:

La noción de didascalia es más amplia que la de acotación escénica. Abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Incluye las llamadas acotaciones escénicas y engloba la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial (al principio de la obra o de cada uno de los actos) con sus nombres, naturaleza y función. Comprende, en segundo lugar, los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos quedan encerrados y encubiertos entre la maraña de signos que componen las intervenciones de distintos personajes.<sup>42</sup>

Entonces, el sistema didascálico permite el estudio y comprensión de los posibles recursos empleados para la escenificación, al mismo tiempo que da cuenta de una virtual representación. Además, la doble función de las didascalias consiste en “modificar el sentido del diálogo y construir mensajes autónomos”.<sup>43</sup>

Una de las características de las comedias auriseculares es que generalmente no abundan las didascalias explícitas o acotaciones, posiblemente porque había una alta codificación de las formas de representación y estas eran muy conocidas; por lo tanto, no hacía falta hacerlas explícitas. Además algunas de las didascalias que conservamos en los impresos provienen del copista de la obra o del impresor; en otras ocasiones “el dramaturgo

---

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> Hermenegildo, *op. ct.*, “Los signos”, p. 126.

<sup>43</sup> Hermenegildo, *op. ct.*, “Los signos”, p. 123.

deja la decisión final al autor de comedias, utilizando frases como ‘salgan los que puedan’, ‘hágase de esta forma o de otra’<sup>44</sup>. Ante este contexto, las didascalias explícitas generarán una idea sobre la espectacularidad de la época y funcionarán como una guía del tipo de recursos posibles para la representación; en cambio, las didascalias implícitas darán cuenta del empleo de estos recursos, y frecuentemente “resultan más eficientes para construir el texto espectacular”<sup>45</sup> debido a que, al estar imbricadas en el parlamento de los personajes, es mucho más complicado eliminarlas o modificarlas.

Conviene tener presente que el dramaturgo compone su obra pensando en las convenciones teatrales de su tiempo, en las posibilidades técnicas con las que cuenta y con base en los espacios escénicos de los que dispone. Entonces, el investigador moderno deberá considerar todos estos elementos, de ahí que resulte tan importante el aparato didascálico; por ejemplo, recuérdese la didascalia explícita de Cervantes en *La destrucción de Numancia*: “Hácese ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras”;<sup>46</sup> o la didascalia explícita de Lope de Vega en *El caballero de Sacramento*, que indica: “Salga don Luis, en la cabeza algunas llamas que se hazen con aguardiente de quintaesencia”.<sup>47</sup> Estas didascalias no solamente indican el efecto, sino también la técnica para conseguirlo. El lector de las obras no requiere la información técnica para valorar la comedia, son indicaciones concebidas para el director que, a su vez, sirven al investigador moderno para conocer algunas técnicas sobre el montaje de las obras auriseculares; de esta manera, se

---

<sup>44</sup> José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000, p. 28.

<sup>45</sup> Aurelio González, “Introducción”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México: El Colegio de México, 2000, p. 12.

<sup>46</sup> Miguel de Cervantes, *La destrucción de Numancia*, en *Entremeses. La destrucción de Numancia*, ed. Eugenio Asensio, Madrid: Castalia, 2001, p. 310.

<sup>47</sup> Lope de Vega, *El caballero de Sacramento*, en *Decima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Pérez, 1621, p. 76. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-del-sacramento--0/>

pueden aplicar a otras comedias en contextos similares, pues se tiene la convicción de que los recursos indicados en las didascalias explícitas formaban parte de la realidad del montaje del siglo XVII.

Tenemos testimonio también de otras didascalias explícitas que dan cuenta de los espacios escénicos; por ejemplo, Guillén de Castro, en *Los mal casados de Valencia*, indica: “*Salen por una puerta Ipólita y Galíndez; y por la otra, Valerían*”.<sup>48</sup> La didascalia explícita revela que esta comedia fue creada para ser representada en un espacio de corral, de lo contrario, la mención de las puertas no existiría. Otras didascalias, dan cuenta de cómo se aprovechan los elementos arquitectónicos del espacio escénico para la representación; tal como lo hace Juan Ruiz de Alarcón en *La manganilla de Melilla*: “*Pimienta parece luego en lo alto del vestuario*”;<sup>49</sup> en este caso, el personaje sale de una de las puertas ubicadas en el primer corredor.

Resulta fundamental atender al sistema didascálico en su conjunto, pues en ocasiones la información sobre la representación se completa en las didascalias implícitas, como ocurre en *Carlos V en Francia* de Lope de Vega, donde Leonor y Camila quieren ver pasar al emperador; la didascalia explícita indica: “*En una ventana Leonor dama y Camila*”.<sup>50</sup> Las mujeres comienzan un diálogo desde el primer corredor del teatro y Dorotea, al escuchar la conversación, pide: “*Subidme al balcón*”,<sup>51</sup> la posición de Dorotea en el tablado no está indicada mediante una didascalia explícita; será la implícita la que confirme al lector dónde debe ubicarse la dama en el escenario.

---

<sup>48</sup> Guillén de Castro, *Los mal casados de Valencia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 2001, p. 182.

<sup>49</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *La manganilla de Melilla*, ed. Nieves Rodríguez Valle, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2014, p. 167.

<sup>50</sup> Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, ed. Luc Capique Schneider, Tesis doctoral, Pamplona: Universidad de Navarra, 2014, p. 168.

<sup>51</sup> Lope de Vega, *ibid*, p. 172.

Además de revelar información sobre los elementos escénicos para la representación, las didascalias pueden generar el espacio dramático; en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, Mireno exclama: “esta senda se aparta del camino real y guía a unas caserías que se muestran al pie de aquella sierra”.<sup>52</sup> Esta didascalia implícita podría estar dando información sobre los elementos escenográficos; pero el investigador moderno debe tener la precaución de que, al ser una obra escrita para su escenificación en el corral de comedias y conociendo las convenciones teatrales auriseculares, es posible que el escenario carezca de decorado. Entonces, lo que Mireno indica es el espacio en el que se desarrolla la escena: un camino que lleva a una sierra que puede o no estar presente en el escenario, pero que tanto el espectador como el lector deben situar el desarrollo de la acción en ese espacio dramático.

Las didascalias también nos indican el imaginario cultural de los Siglos de Oro. Al ser información altamente especializada, en ocasiones únicamente se menciona el vestuario de algún personaje sin ahondar en su descripción, porque el receptor lo podía identificar inmediatamente, tal es el caso de los ángeles o los demonios. En otras ocasiones, el dramaturgo recurre al imaginario de manera explícita, como Félix de Arteaga, quien en *La Gridonia o el cielo de amor vengado*, indica: “Baja una Ave Fénix como la describe Claudiano, un rayo en el pico y en las uñas, a Artemidoro en traje de pastor galante”.<sup>53</sup> A lo que el escritor alude es al poema *Phoenix* de Claudio Claudiano que describe de la siguiente manera, el ave fénix:

No está acostumbrada a saciar su hambre con comidas, ni a apagar su sed en fuente alguna, sino que la nutren los rayos del sol, más puros, y liba los alimentos de Tetis transportados por el viento, cogiendo el sustento de los

---

<sup>52</sup> Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Francisco Ayala, Madrid: Castalia, 2001, p. 65.

<sup>53</sup> Félix de Arteaga, *La Gridonia o el cielo de amor vengado*, en *Obras posthvas, divinas, y hvmnas*, Madrid: en la Imprenta de María Fernández, a costa de Tomas de Alfay, 1650, fol. 123r.

beneficios efluvios. Sus ojos irradian un misterioso resplandor, una aureola de fuego corona su cabeza. Su copete levanta al astro paterno en su brillante cima y con luz serena ilumina las tinieblas. Sus patas están teñidas de púrpura de Tiro. Superan en rapidez a los Zéfiros sus alas, a las que rodea un color azul de flor y por encima se enriquecen con manchas de oro.<sup>54</sup>

Esta indicación de Arteaga permite imaginar la concepción escénica del dramaturgo mediante el referente de Claudiano: la asociación entre los rayos del sol como alimento, es lo que el dramaturgo propone visualmente como un rayo en el pico y decide cambiar el púrpura de las patas por dorado; sin duda, una elección más vistosa para el escenario, pues conserva el juego cromático entre el azul y el dorado.

Resulta fundamental tener presente que “pretender que un texto dramático tenga una sola representación ‘verdadera’ equivale a pretender que tenga una sola lectura adecuada”.<sup>55</sup> Entonces, en esta investigación no se buscará proponer una puesta en escena de las obras, sino que se pretende analizar las distintas posibilidades y las funciones teatrales que desempeñaban los recursos espectaculares, con la finalidad de establecer, por un lado, en qué consiste la especificidad de estos recursos en la comedia caballeresca del siglo XVII, independientemente del espacio de representación; por otro lado, este estudio permite comprender, en palabras de Alfredo Hermenegildo, “la virtualidad dramática de los textos”.<sup>56</sup> Esto será posible gracias a las evidencias de representación contenidas en el aparato didascálico.

Como se ha podido observar, la espectacularidad de las obras depende de los recursos teatrales que se emplean en la puesta en escena y que pueden aparecer en el texto

---

<sup>54</sup> Claudio Claudiano, “El ave fénix”, en ed. y trad. Miguel Castillo Bejarano, *Poemas II*, Madrid: Gredos, 1993, p. 278.

<sup>55</sup> Bobes Naves, *op. cit.*, “Teatro”, p. 502.

<sup>56</sup> Alfredo Hermenegildo, *op. cit.*, “Los signos”, p. 125.

mediante las didascalias explícitas o implícitas. En resumen, la información sobre la espectacularidad de una comedia se encuentra en todo aquello de lo que da cuenta el texto espectacular y que se materializa en el escenario al momento de la representación. Acorde con este planteamiento, el análisis que propongo pretende asentar distintas posibilidades y las funciones teatrales que desempeñaban los recursos espectaculares en la comedia caballeresca. Es por esa razón que se centra en el testimonio del texto espectacular de cada una de las obras, el cual pretende mostrar las funciones teatrales de los siguientes elementos agrupados a partir de sus características escénicas: a) artificios fijos, b) artificios móviles y c) efectos.

Consideraré como artificios fijos aquellos artefactos que están presentes durante toda la representación; y se dividirán en estáticos y dinámicos. Los primeros son inmóviles; es decir, no tienen movimiento en sí mismos, como el monte o las apariencias; mientras que los dinámicos, aunque permanecen en el tablado durante la representación, sí presentan movimiento en sí mismos, como la nube o el bofetón. En cambio, los artificios móviles serán el vestuario y la utilería y, finalmente, los efectos pueden ser visuales, como el fuego, o sonoros, como la tormenta o los disparos.

Aludo al término “maquinaria teatral” para englobar todos los recursos teatrales que funcionan en escena: los artificios fijos, los móviles y los efectos. Pues aunque algunas de las categorías no incluyen artefactos mecánicos, en su conjunto todos los componentes (tramoyas, vestuario, utilería, música, efectos, etcétera) se decodifican como parte de un todo, como parte de un mecanismo que genera sentido en el espectador.

Entonces, la combinación y el empleo que los dramaturgos le den a los componentes de la maquinaria teatral irán conformando poco a poco ciertas convenciones dentro de los subgéneros dramáticos áureos. En el caso de la comedia caballeresca, existen

distintos tipos, y gracias al testimonio del texto espectacular es posible establecer tendencias, en cuanto al subgénero de la comedia se refiere, sobre: cómo se traducen a escena algunos episodios de la narrativa caballerescas, qué se privilegia escénicamente al momento de configurar personajes de la tradición literaria, cómo se jerarquizan escénicamente los personajes o cómo se construye el ambiente caballeresco en escena. Todas estas tendencias genéricas se materializan en escena como signos teatrales que serán rastreados mediante el sistema didascálico de las comedias y evidenciarán las características espectaculares que exige la comedia caballerescas como género, independientemente del espacio de representación.

#### **1.4 EL TEATRO DE CORRAL Y EL TEATRO PALACIEGO. ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN**

El teatro no fue la única modalidad del espectáculo en los Siglos de Oro, había otro tipo de actividades que no lograron articularse comercialmente debido a la falta de espacios destinados a estos espectáculos, como ocurre con las corridas de toros.<sup>57</sup> Los toros se corrían frecuentemente en el marco de fiestas cortesanas, por lo que se preparaba el espacio: se elaboraba una especie de corral y se montaban gradas para los espectadores.<sup>58</sup>

Al contrario de lo que ocurre en la fiesta taurina, uno de los factores del éxito del teatro radicó en la creación de un sitio específico para la representación: el corral de comedias. En este sentido, el corral trajo consigo la posibilidad de la profesionalización de los actores y su agrupación en compañías, que muy rápidamente adoptaron una

---

<sup>57</sup> José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Bosch, 1978, pp. 247-249.

<sup>58</sup> Gonzalo Ramírez García, “Deporte espectáculo en España durante el Siglo de Oro”, *Cultura, Ciencia y Deporte*, 7, 2007, p. 10.

organización jerárquica tan precisa que facilitó el reparto de los papeles: aquel actor contratado como primer galán siempre hacía ese personaje; sólo al envejecer era común el cambio de galán a barba, por ejemplo.<sup>59</sup> Esta organización jerárquica de las compañías también propició que los dramaturgos escribieran las comedias con determinados personajes,<sup>60</sup> y que paulatinamente se estableciera un código genérico de lo que hoy entendemos como “comedia áurea”.

Como parte de los espectáculos auriseculares no deben olvidarse los autos sacramentales, representados en espacios públicos durante las celebraciones de la fiesta del Corpus Christi; se trataba de obras representadas sobre carros en fila, los carros del extremo se empleaban para las entradas y salidas de los personajes.<sup>61</sup> La fiesta contemplaba también procesiones religiosas, bailes y entremeses.

Otro tipo de espectáculos es el teatro de títeres, conocido también como “máquina real”, en el siglo XVII tenía dos realidades: las compañías pequeñas que se presentaban de manera itinerante, tal como lo hace Maese Pedro en *El Quijote*,<sup>62</sup> y aquellas compañías que desempeñaron su trabajo en centros urbanos y que representaban en corrales de comedias cada vez que surgían prohibiciones durante la Cuaresma o por luto de la familia real.<sup>63</sup>

El éxito de la máquina real como uno de los espectáculos auriseculares, estaría indicándonos que en el siglo XVII había un público que exigía una vida teatral activa, pese a las prohibiciones eclesiásticas o regias. Se trataba de un público que buscaba recrearse,

---

<sup>59</sup> Josef Oehrlein, “El actor en el Siglo de Oro”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español: (Madrid 17-10 de mayo de 1988)*, Londres: Támesis, 1989, p. 19.

<sup>60</sup> Por ejemplo, el gracioso, personaje característico de la comedia áurea. Mateo Luján de Sayavedra comenta que “es un personaje que suele deleitar más al vulgo que cuantos salen en las comedias, en razón de que en él cabe ignorancia y malicia, y lascivia rústica y grosera”, *op. cit.*, p. 211.

<sup>61</sup> José María Ruano de la Haza, “El espectáculo teatral en el siglo XVII”, en Andrés Amorós y José María Díez Borque (eds.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia, 1999, p. 57.

<sup>62</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pp. 916-933.

<sup>63</sup> Francisco J. Cornejo, “Un siglo de Oro titiritero: los títeres en el corral de comedias”, en Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez (eds.), *XXVII-XXVIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012, pp. 11-36.

sobre todo con las comedias, y cuando no podía verlas representadas, recurría al teatro de títeres; pues, como ha documentado Francisco Cornejo, la estructura del espectáculo es la misma que la de la compañía teatral: una loa, una comedia en tres jornadas, con sus respectivos entremeses y una corrida de toros. Entre las obras que solía montar la máquina real estaban las comedias de santos que habían sido representadas previamente por las compañías de actores.<sup>64</sup>

Dentro de este panorama de los espectáculos en España, la comedia se erigió como la forma más exigida por el público no sólo como un espectáculo, sino como un prestigioso producto cultural; es así que no únicamente el ejercicio actoral se profesionalizó, sino que se diversificaron los recursos y los espacios para la representación; en palacio se comenzó a representar en teatros portátiles, en los jardines y salones, hasta que en 1640 se inauguró el Coliseo del Buen Retiro.

Como parte de la profesionalización del ejercicio teatral y la diversificación de los espacios para el montaje, resulta lógico que se compartieran recursos en el ámbito de la representación,<sup>65</sup> si bien existe cierto tipo de elementos propios del teatro palaciego como la iluminación abundante o ciertas tramoyas, hay recursos comunes como efectos sonoros, vestuario y utilería, por ejemplo. Lo mismo ocurría con los actores, las compañías teatrales podían representar tanto en corrales de comedias como en la corte.

Entonces, la realidad del teatro del siglo XVII incluye distintos espacios de representación, y no debe perderse de vista que varias comedias fueron representadas tanto

---

<sup>64</sup> *Ibid*, pp. 19-21.

<sup>65</sup> Incluso entre las comedias representadas en corral por las compañías de teatro y aquellas de la máquina real también comparten algunos recursos sonoros y visuales, como la música y las velas. Cornejo, “Un siglo de Oro titiritero”, *op. cit.*, pp.25-26. También recuérdese el retablo de Maese Pedro: “Y vinieron [don Quijote y Sancho] donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente [...] pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas, cuando se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas y dispararse mucha artillería”. Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, *op. cit.*, pp. 923-924.

en corral como en los espacios del palacio. Ante este panorama resulta pertinente revisar las características generales de estos espacios porque ayudan al investigador moderno a tener una mejor comprensión sobre el montaje de la comedia y permiten entender la vida teatral de la época.

#### 1.4.1 EL CORRAL DE COMEDIAS

El desarrollo de la comedia como género se dio a la par de la creación del espacio de representación. No es que antes del surgimiento de los corrales no se escenificara, contamos con una larga tradición teatral en España desde la época medieval, verificable en los autos, o en las obras de poetas cortesanos.

En los Siglos de Oro había espectáculos públicos, 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, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima”.<sup>66</sup> Tal como lo relata Miguel de Cervantes, hay recursos para la representación que tuvieron que esperar el desarrollo de los teatros comerciales, a partir del cual también surgieron nuevos oficios, como los alquiladores de hatos, cuya principal labor consistía en rentar trajes, mascarillas, accesorios de vestuario y pelucas a las compañías de actores.<sup>67</sup> Es así que la comedia aurisecular fue contando con recursos cada vez más sofisticados para la representación. Los hospitales fueron los primeros promotores del producto teatral como hecho comercial y vendible, pues

---

<sup>66</sup> Miguel de Cervantes, “Prólogo al lector”, *op. cit.*, p. 54.

<sup>67</sup> José Bernardo García García, “El alquiler de hatos de comedia y danzas en Madrid a principios del siglo XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 10, 1989, p. 50.

gracias a las “Cofradías de Socorro” en 1579 se construyó el Corral de la Cruz, y para 1582, el Corral del Príncipe.<sup>68</sup>

Esta perspectiva de la representación como un hecho comercial propició que el público de los corrales perteneciera a todos los estratos socioculturales, lo que implica la creación de un producto cultural que es recibido y decodificado, en mayor o menor medida, por toda la sociedad. Por lo que no existe una división entre un público culto frente al que no lo es en los inicios del desarrollo de la comedia como género teatral. Aunque todos los estratos socioculturales presenciaran la función, se encontraban separados tanto por sexo como por capacidad económica; ya que las entradas van de menos de un real, en el caso de las populares como el patio, la cazuela, los bancos y las gradas, hasta 12 reales en el caso de los aposentos para la nobleza y la burguesía.<sup>69</sup>

En cuanto a espacio de representación, el escenario de corral<sup>70</sup> consta de un tablado con tres puertas al fondo que sirven de entrada y salida de los personajes. En un nivel superior se encuentra el primer corredor, y sobre este, un segundo corredor; cada uno con otras tres puertas por nivel que permiten también la entrada y salida de los personajes en escena; se trata de un tipo de escenario sin embocadura ni telón, en el que los personajes deben presentarse ante el espectador desde el fondo del escenario.

En cuanto a elementos espectaculares se refiere, José María Díez Borque afirma que “las apariencias, la utilización de tramoyas y efectismos escénicos no eran habituales en los

---

<sup>68</sup> Othon Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1978, pp. 24-25.

<sup>69</sup> José María Díez Borque, *op. cit.*, 1978, pp. 140-158.

<sup>70</sup> Únicamente me ceñiré a la descripción del escenario del teatro comercial como espacio de representación. Sobre este tema véase José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000, pp. 37-44; José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, 1994, pp. 19-173; Othon Arróniz, *op. cit.*, 1978, pp. 60-73.

corrales, a pesar del gusto del público”;<sup>71</sup> sin embargo, Othón Arróniz identifica cuatro componentes frecuentemente empleados en los corrales a finales del siglo XVI:

- a) Las apariencias, logradas por el descubrimiento de figuras detrás del telón de fondo que cubre.
- b) Aparición y desaparición vertical de actores por los escotillones del tablado.
- c) Aparición y desaparición horizontal de los actores mediante el uso de la “tramoya”.
- d) Levantamiento y descendimiento de actores desde lo alto, por medio del “pescante”.<sup>72</sup>

Estos recursos para la escenificación estuvieron vigentes a lo largo del siglo XVII en los corrales de comedias, tal como lo atestiguan numerosas obras que emplearon esta mecánica teatral: escotillones, pescantes y apariencias.

Los horarios de representación también condicionaron el empleo de recursos como la iluminación. El espectáculo iniciaba a las dos de la tarde de octubre a marzo o abril; y a las cuatro el resto del año para terminar antes del anochecer;<sup>73</sup> de esta forma se podía evitar el empleo de antorchas; a diferencia de lo que ocurría en las representaciones palaciegas, en las que en muchas ocasiones se iniciaba con la puesta del sol.<sup>74</sup>

Ya entrado el siglo XVII la preferencia por el empleo de maquinaria para la representación se hizo patente; por ejemplo, en el auge que tuvieron las comedias de santos, obras que aprovecharon la tramoya para escenificar lo sobrenatural. Es cierto que el teatro comercial tendrá que esperar a la llegada de los escenógrafos italianos para enriquecer algunas de las prácticas escénicas; pero cuando esto ocurre, “la mayor distinción entre el

---

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 190.

<sup>72</sup> Othon Arróniz, *op. cit.*, 1978, p. 170.

<sup>73</sup> Varios críticos coinciden en los horarios de inicio de la comedia: José María Ruano de la Haza, *op. cit.*, 2000, p. 38; John Allen, “Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias” en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, p. 15; José María Díez Borque, *op. cit.*, 1978, p. 171.

<sup>74</sup> George Peale, “Sobre la fecha y la escenografía de Palmerín de Oliva, del Doctor Juan Pérez de Montalbán”, *Criticón* [En línea], 123, 2015.

teatro en la corte y el teatro en los corrales no era tanto semántica (no hay que olvidar la mayor presencia de elementos simbólicos y alegóricos), como de aparato escénico: tramoya, luces, apariencias (naturalmente los medios económicos eran superiores a los de los corrales)”.<sup>75</sup>

#### **1.4.2 LOS SALONES Y JARDINES DE PALACIO**

Desde antes del siglo XVII, la nobleza contaba ya con una larga tradición de representaciones en la corte, en los siglos XV y XVI Juan del Encina montaba sus obras en palacios, sobre todo con motivo de fiestas religiosas. Como parte de esta tradición teatral, ocasionalmente había funciones particulares en casa de nobles y generalmente se hacían con motivo de alguna fiesta como cumpleaños o bodas; es así que ya para el siglo XVII, la fiesta cortesana tiene una añeja vinculación con las representaciones; primero para alguna festividad del calendario litúrgico y posteriormente con ocasión de cumpleaños, bautizos, bodas, recibimientos reales y hasta funerales; baste como ejemplo la gran fiesta cortesana de marzo de 1490 con motivo de la boda de la infanta Isabel, hija de los Reyes Católicos, con el príncipe Alfonso, hijo de Juan II de Portugal. Se trató de una fastuosa celebración que duró quince días y en la que nada faltó; según María Jesús Díez Garretas:

El banquete en la sala principal del palacio seguía al acto litúrgico; en las mesas cubiertas por finos paños y vajillas de oro y plata, se servían los distintos manjares y vinos al son de la música. Después de comer, bailar y danzar [...] en la plaza o en campo abierto, los caballeros ponían a prueba su destreza y habilidad en el manejo de las armas, con la presencia de las damas, en justas o torneos, o se corrían toros o se jugaban cañas hasta la llegada de la noche. La iluminación con antorchas y faraones permitía hasta la hora de la cena correr la sortija. Danzas y bailes, momos y entremeses

---

<sup>75</sup> José María Díez Borque, *Sociedad y teatro, op. cit.*, p. 160.

cerraban la fiesta hasta bien entrada la noche. Festejos que se repetían cada día.<sup>76</sup>

Esta gran fiesta no fue un caso aislado, en la corte la representación teatral formaba parte de la fiesta que podía incluir también torneos, justas, bailes, juegos caballerescos, corridas de toros, poesía y música. En este tipo de festejos, comúnmente los mismos cortesanos representaban los papeles de la obra de teatro ante sus pares,<sup>77</sup> porque aún no existía la profesionalización del oficio actoral, y después de la formación de las compañías teatrales estas prácticas no cesaron, aunque ya eran mucho menos frecuentes. Para estas representaciones se empleaban recursos como algunos decorados, vestuario y a veces sencillas tramoyas de herencia medieval; tenían lugar en los salones de palacio. Durante el reinado de Felipe III (1598-1621), los recursos más espectaculares de la fiesta se lucían en las mascaradas y las arquitecturas efímeras, no en la representación.<sup>78</sup>

Dentro de esta larga tradición teatral cortesana, luego del surgimiento de los teatros comerciales, no debe perderse de vista que el desarrollo del ejercicio teatral y su profesionalización corre en paralelo en lo que refiere a los corrales de comedias y a la corte. Ya para el reinado de Felipe III comienzan a construirse tablados que semejan el escenario de corral en los salones y esta práctica se vuelve cada vez más frecuente.

Indudablemente la época de mayor esplendor del desarrollo del teatro cortesano español se dio durante el reinado de Felipe IV (1621-1665), en parte por su gran afición a las comedias y en parte por la llegada de algunos ingenieros italianos para trabajar en la

---

<sup>76</sup> María Jesús Díez Garretas, “Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74, 1999, p. 166.

<sup>77</sup> Claudia Demattè recoge varias referencias a fiestas cortesanas durante los siglos XV y XVI; todas ellas se insertan en festejos extensos con varios divertimentos que incluyen alguna representación relacionada con los libros de caballerías. Claudia Demattè, *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro caballeresco spagnolo del sec. XVII*, Trento: Università di Trento, 2005, pp. 16-26.

<sup>78</sup> Ignacio Arellano, “El teatro cortesano”, *op. cit.*, p. 58.

corte en 1622, como César Fontana, Cosme Lotti y posteriormente Baccio del Bianco. Estos extranjeros se especializaron en el ámbito teatral y propiciaron innovaciones en cuanto al montaje de las comedias se refiere: en un inicio comenzaron a emplear el jardín o los estanques de palacio como elementos escénicos, también llevaron a España nuevas ideas de máquinas basadas en las prácticas de representación italianas. Estos factores propiciaron un cambio en el gusto del público que incidió en una nueva forma de escribir comedias. Pero esto no quiere decir que haya decaído el éxito de los corrales, sino que se diversifican los espacios de representación y conviven varias formas de escenificar las obras dramáticas. Incluso, en esta etapa los mismos dramaturgos escriben para teatro de corral y para teatro palaciego; al momento del montaje lo que varía es la sofisticación de recursos que, naturalmente, tienden a ser más complejos o llamativos en el teatro para la corte. Lo cierto es que este tipo de representaciones fuera del corral se hacía de manera cada vez más frecuente en palacio, gracias al gusto del público cortesano y a la evolución de los recursos espectaculares, se escenificaba ya sea en salones, jardines o posteriormente en el Coliseo del Buen Retiro. Todo esto sucedía a la par del vigente funcionamiento de los corrales de comedias.

Como parte de la nueva concepción de representar de manera más sofisticada, el jardín y el estanque fueron los preferidos por los cortesanos, para lo cual se debía mandar construir un escenario en el lugar que se hubiera elegido para el montaje; a este escenario que sólo se erige para la función se le conoce como “teatro portátil”. El teatro portátil fue un fenómeno exclusivamente palaciego, pues ahí se encontraban los recursos no sólo naturales, sino también monetarios. La gran innovación de este tipo de representaciones era el empleo de los recursos naturales (el jardín y el estanque) como recursos escénicos.

En el contexto de la fiesta barroca, estas obras suelen echar mano de abundantes recursos espectaculares tanto visuales como sonoros y hasta olfativos. La representación de *El mayor encanto amor*, de Calderón, ocurrió el domingo 29 de julio de 1635 en el estanque grande del palacio del Buen Retiro; en palabras de Miguel Morán Taurina:

Tuvo lugar en la isla que había en medio del estanque grande y para la que Cosme Lotti desplegó todo su ingenio y sus habilidades de tramoyista: rayos que iluminaban la noche, palacios de mármol, oro y cristal que aparecían y desaparecían, dioses que surcaban el cielo o navegaban por el estanque arrastrados en barcas por peces, ballenas y delfines que salpicaban a los espectadores con agua perfumada.<sup>79</sup>

El empleo del teatro portátil se inserta en el marco de la fiesta cortesana; y es tal el despliegue de recursos, que en muchas ocasiones lo que importa de la representación no es la comedia en sí, sino el efecto provocado en el público.

### 1.4.3 EL COLISEO

A la par de las representaciones en el corral de comedias, en los salones y jardines de palacio, se comienza en 1638 la construcción del Coliseo del Buen Retiro, y culminará en 1640.

Sin duda, la creación del espacio del coliseo incidió también en la forma en la que el dramaturgo concebía la obra teatral. Se trata de un espacio completamente nuevo en España y se distinguía por contar con bastidores laterales, un proscenio, un telón y un techo; por lo que brinda la posibilidad de la perspectiva visual y permite que luzca la iluminación artificial. Alfonso Rodríguez de G. Ceballos describe el coliseo de esta manera:

---

<sup>79</sup> Miguel Morán Taurina, “Gastamos un millón en quince días. La fiesta cortesana”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco. Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional del 16 de junio al 15 de agosto de 2000*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio-Biblioteca Nacional, 2000, p. 119.

El telón de fondo debía representar una pintura en perspectiva de la escena que se deseara representar, pero para dar mayor realismo a esta los bastidores laterales, uno a lo sumo dos por cada lado, se dispondrían en ángulo uno de cuyos lados sería paralelo al proscenio y el otro diagonal respecto al telón de fondo, donde debería situarse el punto de fuga del conjunto de la perspectiva. Además estos bastidores, aunque fabricados de manera cubierta de tela pintada, ofrecerían un aspecto tridimensional mediante salientes y resaltos en que se dibujarían, por ejemplo, las galerías, ventanas y chimeneas de las calles y de las casas.<sup>80</sup>

Aunado a esto, durante una sola representación se cambiaban los bastidores para ofrecer otra escenografía. Es así que el coliseo se erige como una forma única del teatro gracias a los recursos de los que dispone, imposibles para el corral de comedias. Estas características permiten causar efectos de sorpresa o asombro en el público si se emplean los recursos de manera adecuada, como ocurrió en 1653 durante la representación de *Andrómeda y Perseo* de Calderón, cuando para aprovechar la perspectiva del escenario se construyeron varios monstruos de distintos tamaños para provocar la ilusión de que un solo vestiglo se acercaba al proscenio desde el foro. Rafael Maestre recoge el testimonio de un cronista que da cuenta del efecto provocado en el público: “se vio en el mar un monstruo que, empezando pequeño en lo último, a cada vuelta que daba atravesando las ondas parecía mayor [...] A la última vuelta más cercana que dio el monstruo, salió tan grande y tan horrible que hacía más tremendo el espectáculo de la fábula”.<sup>81</sup> Además, en el Coliseo del Buen Retiro ocasionalmente se presentaban otro tipo de recursos espectaculares: los olfativos; según Margaret Rich Greer, “para una representación de 1655 se mandaron traer

---

<sup>80</sup> Alfonso Rodríguez de G. Ceballos, “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII” en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, p. 38.

<sup>81</sup> Rafael Maestre, *Andrómeda y Perseo: fábula escénica*, Almagro: Museo Nacional de Teatro, 1994, *apud* José María Ruano de la Haza, “Actuación y escenarios en la época de Calderón”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco. Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional del 16 de junio al 15 de agosto de 2000*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio-Biblioteca Nacional, 2000, pp. 155-156.

de Génova cuarenta arrobas (460 kg) de aceite de jazmín, junto con otro tipo de fragancias”.<sup>82</sup>

Aunque en sus inicios este espacio fue para uso exclusivo del rey y los cortesanos, a partir de la segunda mitad del siglo se convirtió en otro teatro público: quien quisiera pagar entrada por ver la representación podía hacerlo<sup>83</sup> y los espectadores se distribuían de la manera habitual que en los corrales de comedias: separados según su sexo y nivel socioeconómico.<sup>84</sup>

Como se ha visto, el desarrollo de la comedia aurisecular se dio paralelamente a los espacios de representación, a las innovaciones de los recursos espectaculares y a la profesionalización de los actores; asimismo, se trató de un fenómeno cultural que se mantuvo en el gusto del público general, independientemente de su nivel sociocultural o su capacidad económica. Era muy frecuente que las comedias saltaran de espacio de representación y que se adecuaran a los recursos disponibles al momento del montaje: “hay obras que pensadas para palacio (ejemplo: *La selva sin amor*, de Lope de Vega), llegan después a los corrales públicos, con cierto despliegue también de maquinaria”.<sup>85</sup> Todos estos factores deben tenerse en cuenta al momento de analizar la comedia aurisecular, pues nos permite vislumbrar las características de la vida teatral en el siglo XVII y permite al investigador moderno situar la obra en la cultura y en el horizonte de recepción del público coetáneo.

---

<sup>82</sup> Margaret Rich Greer, “Introducción al teatro cortesano de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *estudios sobre Calderón*, Madrid: Istmo, 2000, p. 538.

<sup>83</sup> José María Díez Borque, *Sociedad y teatro*, op. cit., p. 159.

<sup>84</sup> María Asunción Flores Asencio, “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano”, *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, p. 189.

<sup>85</sup> José María Díez Borque, *Sociedad y teatro*, op. cit., 161.

## 1.5 EL EFECTO ESPECTACULAR Y LA MECÁNICA TEATRAL EN LA COMEDIA ÁUREA SEGÚN LA CRÍTICA

Aunque no son abundantes los estudios sobre la escenificación de la comedia en los Siglos de Oro en comparación con los temáticos, actualmente contamos con varios trabajos que tratan de dilucidar cómo se realizaba el montaje en esa época. Al respecto, resultan fundamentales los estudios de José María Ruano de la Haza,<sup>86</sup> quien explica y analiza distintos elementos relacionados con la puesta en escena en los corrales de comedias como: el vestuario teatral, los accesorios escénicos, la música, la maquinaria, la iluminación y el empleo de las puertas y los corredores del corral. El autor analiza a partir de las didascalias presentes en las obras y una serie de documentos coetáneos como contratos, relaciones e inventarios para asentar los recursos disponibles con los que los dramaturgos de la época contaban; en tanto que estos trabajos buscan brindar un panorama sobre la escenificación de la comedia aurisecular, el autor no centra el estudio en ningún género específico.

En un trabajo más elemental, pero desde la misma perspectiva monográfica, Abel Alonso Mateos<sup>87</sup> sintetiza los recursos más frecuentes en la comedia de los Siglos de Oro escenificada en los corrales, así brinda un panorama sobre la maquinaria, la utilería, el vestuario y la iluminación. A diferencia de Ruano de la Haza, Alonso Mateos no analiza estos aspectos, sino que se centra en enunciar las distintas funciones dramáticas que suelen desempeñar estos recursos y, ocasionalmente, menciona alguna obra en la que se hayan empleado; por lo que, aunque retoma muchas de las ideas planteadas por Ruano de la Haza, este trabajo resulta útil como un primer acercamiento al montaje de las obras en los teatros comerciales. Pero no todos los estudios se enfocan en los corrales, también contamos con

---

<sup>86</sup> *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, 1994 y *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.

<sup>87</sup> “El teatro barroco”, *op.cit.*, pp. 7-46.

trabajos que tratan sobre el montaje de la comedia en la corte; al respecto José María Díez Borque<sup>88</sup> estudia los distintos espacios de representación palaciegos como salones, jardines, estanques y el coliseo desde la perspectiva de la realización de la fiesta cortesana como espectáculo.

Ante la multiplicidad de espacios en los que se podía representar en la corte, José María Ruano de la Haza<sup>89</sup> traza una evolución sobre la manera de concebir la escenificación en teatro cortesano, pero a diferencia de Díez Borque no se centra en los espacios en los que solía escenificarse, sino en las implicaciones que inciden en el montaje. Con la llegada de Fontana y Lotti, se desarrolló una nueva manera de escenificar la comedia que, eventualmente, se fijó en una serie de documentos técnicos que precisaban cómo lograr determinados efectos especiales y espectaculares, como la *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* de Nicola Sabbatini, cuya primera parte fue publicada en Italia en 1637.<sup>90</sup> Cabe destacar que:

Ignoramos hasta qué punto la *Prattica...* de Sabbatini fue conocida y manejada en España. Lógicamente ni Fontana ni Lotti pudieron traer consigo el libro, pues cuando llegaron a nuestro país todavía no había sido publicado. Con todo Lotti puede que llegara a conocerlo ya que falleció en 1643. Probablemente lo manejó Baccio del Bianco, quien llegó a Madrid desde Florencia en 1651”.<sup>91</sup>

De cualquier forma, el tratado de Sabbatini sirve como un punto de referencia sobre las prácticas escénicas europeas, que sintetiza y esquematiza los recursos teatrales que ya se empleaban. Un buen ejemplo de este tipo de estudios sobre las técnicas teatrales es el

---

<sup>88</sup> José María Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.

<sup>89</sup> José María Ruano de la Haza, “La escenografía en el teatro cortesano”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 137-168.

<sup>90</sup> Alfonso Rodríguez de G. Ceballos, “Escenografía y tramoya”, *op. cit.*, p. 43.

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 45.

realizado por Rodríguez G. de Ceballos,<sup>92</sup> quien se centra en el efecto espectacular que suscitaban las representaciones cortesanas gracias al gran aparato teatral con que el coliseo debió de haber contado; de esta manera, ofrece un rico panorama de los recursos empleados en las representaciones cortesanas, a partir de algunos documentos italianos sobre ingeniería teatral, para lo cual explica la composición arquitectónica del Coliseo del Buen Retiro, así como el funcionamiento técnico de distintos ingenios mecánicos que permitían, por ejemplo, mostrar el oleaje del mar o hacer emerger cuevas del escenario.<sup>93</sup> Por lo que, sin duda, este trabajo contribuye a completar el panorama para el crítico moderno a partir de los aspectos técnicos de la mecánica teatral.

No debe perderse de vista que, al menos en lo que respecta a la fiesta cortesana, estamos ante un tipo de escenificación en la que suele primar lo espectacular con un despliegue de recursos, no sólo visuales, también auditivos e incluso olfativos, y que en algunas ocasiones el dramaturgo debía adecuar las escenas de la comedia al empleo de las tramoyas, tal como lo demuestra Héctor Urzáiz Tortajada,<sup>94</sup> quien a partir de la documentación disponible plasma las desavenencias surgidas entre Calderón y Cosme Lotti por una memoria de apariencias que el escenógrafo entregó a palacio para la representación de *El mayor encanto, amor*, en la que se detallaban los recursos escenográficos y tramoyas que debía emplear el dramaturgo;<sup>95</sup> plasma también las reticencias de Lope ante los requerimientos de Lotti para la escenificación de *La selva sin amor*, así como las protestas

---

<sup>92</sup> *Ibid*, pp. 33-60.

<sup>93</sup> *Ibid*, pp. 58-59.

<sup>94</sup> Héctor Urzáiz Tortajada, “Calderón y los escenógrafos italianos”, en Héctor Urzáiz Tortajada, Javier Huerta Calvo y Emilio Javier Peral Vega (eds.), *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000)*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 29-44.

<sup>95</sup> Esta desavenencia es registrada también por María Alicia Amadei-Pulice y Ruano de la Haza, quienes transcriben la respuesta de Calderón, mostrando así el distanciamiento entre el dramaturgo y el escenógrafo. María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1990, p. 150. Y José María Ruano de la Haza, “Escenografía calderoniana”, *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 12, 2, 1996, pp. 327-328.

de Calderón ante las imposiciones de Baccio del Bianco por los requerimientos escenográficos de *La fiera, el rayo y la piedra*. Todo esto para mostrar que se impuso la moda de emplear artificios demasiado llamativos en lo que respecta a las fiestas cortesanas. Esta preferencia por el despliegue de recursos es explicada por Sebastián Neumeister<sup>96</sup> como parte de la cultura ostentosa de la corte, en la que es más importante el efecto que la comedia en sí; el autor plantea que esta preferencia funciona como una de las estrategias del rey para mostrar su poderío.

Otra de las innovaciones que permitió el Coliseo fue la del decorado a partir de bastidores pintados, por lo que se profesionalizó el oficio pictórico para las representaciones; al respecto Alfonso Pérez Sánchez<sup>97</sup> explica quiénes eran varios de estos pintores que frecuentemente se dedicaban no sólo a la pintura de los telones y bastidores, sino también a la elaboración de elementos corpóreos de utilería para las representaciones como máscaras y accesorios.

Aunque la llegada de los escenógrafos italianos como Lotti, para trabajar en la corte, sí planteó una nueva manera de escenificar la comedia, conviene tener en cuenta que el teatro de corral también adquirió nuevos recursos para el montaje; bajo esta idea Felipe B. Pedraza Jiménez plantea que no siempre es fácil discernir a partir sólo del texto si la comedia en cuestión fue creada para un espacio de corral o no, “es siempre la documentación externa la que nos revela o nos confirma si se trata de un encargo palaciego o una creación comercial”.<sup>98</sup> Esta investigación es una de las pocas que trazan vasos comunicantes entre las características de las representaciones en palacio y en los teatros

---

<sup>96</sup> Sebastián Neumeister, “Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo”, en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, pp. 141-159.

<sup>97</sup> Alfonso Pérez Sánchez, “Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII”, en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, pp. 61-90.

<sup>98</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, p. 76.

comerciales, porque no pierde de vista que en el siglo XVII, los dramaturgos comparten recursos, y muchas veces el mismo escritor crea obras para distintos espacios de representación.

En este sentido, conviene replantear la distinción elaborada por Rafael Maestre<sup>99</sup> en cuanto a la comedia palaciega; el autor identifica tres tipos de representaciones: las “particulares”, las “de repente” y las “mitológicas o de tramoya”; las primeras dos se representaban en los interiores del palacio y solían provenir de los corrales de comedias; a diferencia de las últimas, cuya escenificación corresponde a los espacios exteriores del palacio o al coliseo. Sin embargo, Pedraza Jiménez ha demostrado que las exigencias de la mecánica teatral no siempre son suntuosas, y ejemplifica con la representación de *La noche de San Juan* de Lope de Vega, escenificada en el jardín del conde de Monterrey la noche del 23 al 24 de junio de 1624: “estamos ante una gran fiesta, pero el aparato que la rodeó no afecta al concepto dramático. *La noche de San Juan* es una perfecta y trabada comedia de capa y espada, con un reparto algo más extenso que el habitual y con una sujeción estricta a la unidad de tiempo [...] no se trata de una obra de tramoya”.<sup>100</sup> En cuanto a las comedias “mitológicas o de tramoya” conviene precisar que la denominación “mitológica” alude a la temática y “de tramoya” refiere a los recursos teatrales; entonces es posible hablar de una comedia caballeresca de tramoya o de una comedia de santos de tramoya.

Resulta imprescindible apuntar que varios de estos trabajos han podido desarrollarse, en gran medida, gracias a la documentación recolectada por otros estudiosos como John E. Varey, Margaret Rich Greer, Charles Davis, Norman D. Shergold, Ángel

---

<sup>99</sup> Rafael Maestre, “El actor calderoniano en el escenario palaciego”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español: (Madrid 17-10 de mayo de 1988)*, Londres: Tamesis, 1989, pp. 177-194.

<sup>100</sup> Pedraza Jiménez, “El teatro cortesano”, *op. cit.*, p. 81.

María García Gómez, Ignacio López Alemany y Rafael Sánchez Martínez, quienes han publicado numerosos títulos bajo la colección *Fuentes para la Historia del Teatro en España* (Tamesis, 1982-2008); en estos trabajos, los autores elaboran un pequeño estudio que acompaña una serie de documentos, con un marco cronológico, sobre la actividad teatral española; por ejemplo, qué obras fueron representadas en palacio, cuáles en los corrales de comedias, documentos sobre peticiones o reparaciones de maquinaria y escenarios y contratos de arrendamientos. De igual forma, resulta valioso el trabajo de recuperación de Vicenta Esquerdo,<sup>101</sup> quien tras una breve contextualización, transcribe una serie de inventarios de prendas de la época, pertenecientes a distintas compañías, que se empleaban para la representación de comedias. Mercedes Agulló y Cobo,<sup>102</sup> además de la transcripción de documentos, brinda información sobre algunos aspectos relacionados con el alquiler de vestidos: quiénes alquilaban los hatos, qué contenían, bajo qué circunstancias y eventos se prestaban los bienes. Sin duda esta labor de recopilación resulta invaluable para el investigador moderno, pues logra poner a su alcance datos sistematizados que suelen ser poco accesibles.

Ante este panorama crítico, han podido surgir valiosos estudios sobre las funciones dramáticas que desempeñan algunos recursos teatrales en las comedias; ejemplo de esto es el trabajo de Aurelio González,<sup>103</sup> quien estudia la construcción de espacios en distintas comedias auriseculares, con base en el empleo de recursos como: el parlamento de los personajes, el vestuario, la utilería y el apoyo sonoro. A diferencia de González, quien sí analiza a profundidad los mecanismos de construcción del espacio, Ruano de la Haza se

---

<sup>101</sup> Vicenta Esquerdo, “Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, pp. 447-544.

<sup>102</sup> Mercedes Agulló y Cobo, “*Cornejos y Peris* en el Madrid de los Siglos de Oro (alquiladores de trajes para representaciones teatrales)”, en Andrés Peláez Martín, *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de Cultura, 1992, pp. 181-200.

<sup>103</sup> Aurelio González, “La creación del espacio”, *op. cit.*, pp. 61-75.

centra en los corrales de comedias<sup>104</sup> para exponer cómo se aprovechaba la composición arquitectónica del escenario (los corredores, las gradas laterales, las puertas), la utilería y algunas tramoyas para generar los espacios dramáticos requeridos por las comedias (una calle, un jardín, un aposento, por ejemplo). Paralelamente con la creación de los espacios dramáticos, Aurelio González<sup>105</sup> analiza el funcionamiento de las didascalias implícitas para la construcción del espacio dramático en tres obras de Calderón: *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *Mañanas de abril y mayo*.

Aurelio González es también autor de una serie de trabajos que tratan sobre aspectos espectaculares en las comedias cervantinas, tales como la creación de espacios y el empleo del vestuario teatral; estos aspectos ayudan a establecer la propuesta dramática de Cervantes,<sup>106</sup> es así que el académico demuestra cómo opera la tradición anterior y cómo el dramaturgo propone nuevas fórmulas dramáticas a partir de diferentes recursos que generan distintos efectos espectaculares. En uno de estos estudios, el autor<sup>107</sup> explica la creación de los espacios escénico y dramático a partir de distintas estrategias, como la palabra, la entrada de los actores en escena y los recursos espectaculares, como la escenografía en algunas comedias cervantinas. En un trabajo afín, el académico trata sobre las funciones del espacio dramático en el mismo corpus porque la construcción del espacio es otro medio “que tiene el dramaturgo para el desarrollo de la intriga y la proyección del conflicto, con lo

---

<sup>104</sup> José María Ruano de la Haza, “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español: (Madrid 17-10 de mayo de 1988)*, Londres: Tamesis, 1989, pp. 77-98.

<sup>105</sup> Aurelio González, “De la palabra a la escena en tres comedias de Calderón”, en Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere (eds.), *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 229-248.

<sup>106</sup> Aurelio González es autor de otro artículo que explica la propuesta dramática cervantina a partir de la selección temática y la concepción de los géneros teatrales: “El proyecto teatral de las comedias de Cervantes”, en Ysla Campbell, (ed.), *El escritor y la escena V*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 79-85.

<sup>107</sup> Aurelio González, “Espacio y dramaturgia cervantina” en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 897-904.

que rebasa la función de la simple ubicación espacial”;<sup>108</sup> y aunque estas palabras podrían ser aplicables a cualquier comedia, Aurelio González demuestra la maestría de Miguel de Cervantes para generar espacios en sus comedias, ya que analiza *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia*, a partir de varias didascalias que se relacionan con elementos temáticos porque “hay una relación directa que se establece entre el texto dramático y su organización visual: el espacio escénico, espacio en el cual se objetivará el texto dramático al representarse a través de un texto espectacular (el montaje), lo que hace que dichos espacios adquieran una dimensión estructurante en la obra”.<sup>109</sup>

Con respecto al vestuario, Aurelio González<sup>110</sup> se ha ocupado de establecer las características, simbolismo cromático y las funciones dramáticas que desempeña el vestuario teatral cervantino a partir de varias comedias. Acorde con la propuesta dramática cervantina, González<sup>111</sup> analiza puntualmente las cuatro formas<sup>112</sup> en que Cervantes emplea el recurso del disfraz para la construcción de sus ocho comedias y los efectos que suscita el uso de este recurso.

El vestuario es uno de los elementos que no sólo ha llamado la atención de Aurelio González. En el año 2000 Mercedes de los Reyes Peña dirige un número de *Cuadernos de*

---

<sup>108</sup> Aurelio González, “Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes”, Christoph Strosetzki (ed.), en *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011, p. 20.

<sup>109</sup> Aurelio González, “*La casa de los celos* y *selvas de Ardenia* y la propuesta cervantina de la multiplicidad espacial” en Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, p. 966.

<sup>110</sup> Aurelio González, “El vestuario teatral de las comedias cervantinas”, en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse: Presses Universitaires Du Miral–Consejería de la Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 395-404.

<sup>111</sup> Aurelio González, “El disfraz en las comedias cervantinas” en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 583-589.

<sup>112</sup> Mujer vestida de hombre, hombre vestido de mujer, disfraz que cambia la actividad de un personaje y disfraz que permite la substitución de un personaje. Véase, *Ibid*, p. 584.

*Teatro Clásico* dedicado al tema; sobre las funciones dramáticas que desempeña el vestuario destacan en este número los trabajos de Ruano de la Haza<sup>113</sup> e Ignacio Arellano<sup>114</sup>. Ruano se centra en la indumentaria empleada en el corral de comedias a partir de distintas obras; a diferencia de Arellano, quien distingue no sólo los usos, sino las funciones simbólicas en numerosos autos sacramentales calderonianos.

Sobre la indumentaria en las representaciones cortesanas, contamos con el estudio de Teresa Ferrer Valls, quien muestra que el aspecto visual de la representación palaciega frecuentemente descansa en el vestuario; para lo cual la académica recoge didascalías explícitas de distintas obras representadas en palacio, libros de cuentas de palacio, inventarios de bienes y relaciones de fiestas, así como de representaciones palaciegas. Todos estos documentos dan cuenta de la espectacularidad de la indumentaria teatral.

Asimismo, se ha evaluado ya los recursos escenográficos como tramoyas, decorados y efectos visuales y auditivos a los que recurren algunos dramaturgos, prueba de ello son los trabajos de Ruano de la Haza, quien explica la evolución de las obras de Calderón de la Barca a partir del espacio de representación y los elementos que emplea;<sup>115</sup> el autor analiza varias obras del dramaturgo con una gradación que va de las obras elaboradas para representarse en corral; aquellas destinadas para las fiestas del Corpus, escenificadas en carros y las que se desarrollan en el marco de la fiesta cortesana, en el Coliseo del Buen Retiro. Ruano muestra cómo Calderón en los corrales emplea recursos convencionales como decorados de jardín, montes y tramoyas como la canal; en contraposición con las escenificaciones para el Coliseo, en las que es visible un despliegue de recursos tan

---

<sup>113</sup> José María Ruano de la Haza, “El vestuario en el teatro de corral”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, pp. 43-62.

<sup>114</sup> Ignacio Arellano, “El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, pp. 85-108.

<sup>115</sup> José María Ruano de la Haza, “Escenografía calderoniana”, *op. cit.*, pp. 301-336.

suntuosos que “al final de su carrera, el dramaturgo había sido claramente superado por el escenógrafo”.<sup>116</sup> En un trabajo muy similar, Ruano de la Haza<sup>117</sup> analiza los mismos recursos que emplea Tirso de Molina, aunque en esta ocasión centra su atención en una comedia, el autor establece que el dramaturgo presta especial atención a los aspectos visuales como los decorados, el vestuario y la utilería.

Sobre la mecánica teatral también es necesario mencionar el trabajo de Dann Cazés Gryj,<sup>118</sup> quien se centra en establecer las distintas funciones dramáticas que desempeñan la tramoya, el vestuario y la utilería en la comedia hagiográfica. A partir de este análisis, el autor establece la importancia de estos recursos para la génesis de las comedias de santos, pues, al ser un género en el que lo maravilloso es una constante, el empleo de estos elementos teatrales se convierte en un rasgo del género.

Como se ha podido observar, este tipo de investigaciones resultan imprescindibles para el estudio de la espectacularidad en el teatro áureo, pues explican y documentan la clase de recursos disponibles para los dramaturgos del siglo XVII, las funciones dramáticas que los elementos teatrales desempeñan en las comedias, así como la creación de espacios, la caracterización de los personajes y el efecto espectacular que producen. Como resulta evidente, no se puede perder de vista que las comedias áureas, en cuánto teatro, se caracterizan por poseer una doble textualidad; son textos compuestos por dos tipos de discursos: el literario (el texto) y el espectacular (el montaje); es en este sentido que resulta fundamental analizar el texto espectacular para comprender cabalmente las obras.

---

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 334.

<sup>117</sup> José María Ruano de la Haza, “Escenografía tirsiana”, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, extraordinario 5, 1999, pp. 57-60.

<sup>118</sup> Dann Cazés Gryj, *Funciones dramáticas de elementos de decorado en comedias hagiográficas del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, México: El Colegio de México, 2012.

## 1.6 LA MECÁNICA TEATRAL ÁUREA

La maquinaria teatral es uno de los componentes que configuró las convenciones teatrales en los Siglos de Oro. De manera genérica, a cualquier máquina teatral se le denominaba “tramoya”, que el *Diccionario de Autoridades* define como:

Máquina, que usan en las farsas para la representacion propria de algun lance en las comedias, figurandole en el lugar, sitio, ù circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella. Executase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expression, y se gobierna con cuerdas, ò tornos.<sup>119</sup>

Entonces, la palabra “tramoya” tenía un sentido muy amplio que refería a cualquier artefacto teatral. Su empleo fue tan extendido en las representaciones que muy pronto se utilizó el término “de tramoya” para hablar de comedias con esta exigencia en el montaje, tal como lo refiere Agustín de Rojas en 1603: “llegó el tiempo que se usaron / las comedias de apariencias / de santos y de tramoyas”.<sup>120</sup>

Lo cierto es que existen distintos tipos de tramoya que se empleaban con cotidianeidad en el teatro aurisecular, quizá la máquina más común era la canal, pescante o elevación, que el *Diccionario de Autoridades* describe de la siguiente manera:

En los theatros de Comedias es una tramoya, que se forma enexando en un madero grueso, que sirve de pié derecho, otro madero proporcionado, el qual tiene su juego hácia lo alto, con una cuerda que passa por una garrucha que está en el pié derecho. En la cabeza del segundo se enexa otro madero, en cuyo pie se pone y afirma un asiento en que va la figura: la qual sale baxando, o se retira subiendo, a la proporción que se suelta o se recoge la cuerda que mueve el segundo madero. Y porque su movimiento es parecido al que se hace con la caña de pescar, para arrojar el anzuelo, le dieron a esta tramoya nombre de Pescante.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. tramoya.

<sup>120</sup> Agustín de Rojas Villandrando, *op.cit.*, s.p.

<sup>121</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. pescante.

Se trataba de un elemento fijo en el escenario estructurado a partir de dos correderas verticales que permiten soportar el peso de los personajes al momento de descender y ascender, las correderas sostienen una peana en la que el actor o los actores se colocan para aparecer o desaparecer de manera vertical del tablado. El movimiento es logrado a partir de un juego de poleas situadas en la parte superior del teatro, en el caso de los corrales de comedia.

Dado que la canal servía para el ascenso y descenso de los personajes, es natural que esta tramoya se empleara regularmente en comedias de tema hagiográfico, caballeresco y mitológico; porque era usual que en algunas escenas descendiera un ángel, un dios clásico o algún personaje encantado.

Otro artificio muy empleado en las comedias es el bofetón,

En los theatros es una tramóya que se forma siempre en un lado de la facháda para ir al medio: la qual se funda sobre un gorrón ò quício como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta: y si hai dos bofetónes se mueven como dos medias puertas: en ellos ván las figúras unas veces sentadas, otras en pie conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo qual parece se llamó Bofetón.<sup>122</sup>

Entonces, se trata de un artificio que, al igual que la canal, debía permanecer fijo en el tablado, ubicado en alguna de las puertas, a lo largo de toda la representación; su estructura es similar a un torno giratorio con un eje vertical, gracias al cual era posible hacer aparecer o desaparecer objetos o personajes de manera abrupta. El bofetón podía decorarse también y formar parte de la escenografía; como sucede en *La manganilla de Melilla* de Juan Ruiz de Alarcón, en que “*vuélvese Arellano en árbol por tramoya*”;<sup>123</sup> lo que ocurre es un rápido movimiento en el que el personaje se ubica en el torno y gira

---

<sup>122</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. bofetón.

<sup>123</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *La manganilla*, *op. cit.*, p. 166.

abruptamente para desaparecer de escena, ante el desconcierto de los personajes: “o le ha tragado la tierra / o en árbol se ha transformado”,<sup>124</sup> podemos suponer, gracias al sistema didascálico, que el bofetón en esta obra estaría decorado como árbol.

Otro recurso común es el escotillón, se trata de la “puerta o tapa cerradiza en el suelo. Llámense así las aberturas que hai en los tablados donde se representan las comedias”.<sup>125</sup> Aunque los escotillones suelen situarse en el suelo del tablado, Ruano de la Haza documenta que en algunas representaciones también se abrían escotillones en los corredores<sup>126</sup> con el mismo propósito; pero independientemente del sitio en el que se ubiquen, el escotillón regularmente se emplea para permitir la entrada y salida de los personajes en escena, recuérdese el caso de Paulo de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, quien hacia el final de la comedia “*húndese y sale fuego de la tierra*”.<sup>127</sup>

También contamos con numerosas comedias que emplean el monte o la montaña. Este elemento consistía en una rampa, en ocasiones escalonada, que bajaba lateralmente desde el primer corredor hasta el tablado, era usual que el monte se decorara para darle un aspecto agreste; de ser así, se ornamentaba también el primer corredor para simular la cima de una peña; es posible que así se haya concebido en *La puente de Mantible* de Calderón, en que “*cae rodando desde lo alto Fierabrás, muy sangriento y sin espada*”,<sup>128</sup> es de suponer que en las representaciones de *La puente* se haya empleado una rampa, pues el personaje se precipita desde el corredor hasta el escenario. En algunas obras se emplea la rampa lisa o escalonada por ambos lados del tablado, tal como ocurre en *La creación del mundo y primer culpa del hombre* de Lope de Vega, en que “*sale Abel por una puerta con*

---

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *Diccionario de Autoridades, op. cit., s.v. escotillón.*

<sup>126</sup> “El decorado espectacular”, *op. cit.*, p. 462.

<sup>127</sup> Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, Madrid: Cátedra, 1974, p. 172.

<sup>128</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián Sáez, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2016, p. 254.

*un cordero al ombro, y Caín por otra con un manajo de espigas, y van subiendo cada uno por su monte*".<sup>129</sup> El movimiento en escena habría iniciado en el tablado, en que Caín y Abel saldrían por las puertas de los extremos del escenario y caminarían para subir por las rampas hasta el primer corredor, "*cada uno por su monte*" estaría indicando que los personajes suben de manera simétrica por cada lado.

En ocasiones, el dramaturgo requería sorprender al espectador, para lo cual empleaba "apariencias", que implicaban el descubrimiento abrupto de un artefacto, un personaje, una pintura, etcétera; y su finalidad generalmente era la de causar sorpresa o asombro en el público, como Artemidoro en *La Gridonia*, quien, "*aurá subido a la parte prevenida del monte, donde se descubra el retrato de Gridonia con el León a los pies*".<sup>130</sup> El término siguió empleándose hasta bien entrado el siglo XVII y se aprovechó para la estructura del coliseo, en que se conocía "apariencia" como "la perspectiva de bastidores con que se visten los theatros de Comédias que se mudan, y forman diferentes mutaciones y representaciones".<sup>131</sup>

Cierto es que la llegada de los escenógrafos italianos permitió el desarrollo de nuevos artificios para el teatro, que muy pronto formaron parte de las convenciones teatrales, sobre todo en lo que se refiere al teatro cortesano. Una de las innovaciones fue el araceli, "una plataforma suspendida de cuerdas que desciende sin otro apoyo sobre el tablado",<sup>132</sup> a este artificio se le conoce también como "gloria", de esta manera se creaba el efecto de las elevaciones de objetos y personajes, pero fue un recurso únicamente empleado para el teatro que se escenificaba en la corte.

---

<sup>129</sup> Lope de Vega, *La creación del mundo, y primer culpa del hombre*, Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, entre 1725-1800, p. 13.

<sup>130</sup> Félix de Arteaga, *La Gridonia*, *op. cit.*, f. 134v.

<sup>131</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. apariencia.

<sup>132</sup> José María Ruano de la Haza, "La escenografía del teatro cortesano", *op. cit.*, p. 144.

Los vuelos diagonales son exclusivos del teatro cortesano también, pues se empleaba un mecanismo de poleas, contrapesos y cuerdas para lograr el efecto.<sup>133</sup> El corral de comedias no tenía las posibilidades de ofrecer vuelos en diagonal, pero la escenificación podía resolverse con elevaciones gracias a la canal.

Para el estudio de las comedias auriseculares, algunos autores han preferido agrupar el término de “tramoya” con otros afines para facilitar la interpretación de los textos; por ejemplo, José María Ruano de la Haza parte de la definición del *Diccionario de Autoridades* para usar la denominación “decorado espectacular” que englobaría tramoyas, apariencias y escotillones,<sup>134</sup> aunque no explicita sus razones, claramente subyace la idea de que estos elementos comparten funciones dramáticas, porque la entrada de *Autoridades*: “parece referirse no sólo a las máquinas aéreas sino también a lo que hemos llamado apariencias”.<sup>135</sup>

Afín al planteamiento de Ruano de la Haza, Abel Alonso Mateos considera que “tramoya” se refiere “al conjunto de máquinas y aparatos con los que en el teatro se realizan efectos especiales de todo tipo [...] y abarcaría dos tipos de estructuras: las máquinas y los trucos”,<sup>136</sup> cuya finalidad sería producir asombro en el espectador, entonces, Alonso Mateos engloba como tramoya tanto maquinaria (bofetón, la canal), como los trucos (el escotillón) y efectos tanto visuales como sonoros (nevada, sonidos de batalla).

Ante la multiplicidad de puntos de vista, emplearé la palabra “tramoya” para referirme a aquellos artificios que, aunque se encuentran fijos en el escenario durante toda

---

<sup>133</sup> José María Ruano de la Haza, “La escenografía”, *op. cit.*, p. 160.

<sup>134</sup> *La puesta en escena*, *op. cit.*, p. 223.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>136</sup> Abel Alonso Mateos, “El teatro barroco”, *op. cit.*, 2, p. 25.

la representación, son dinámicos al tener movimiento en sí mismos, como: la canal y el bofetón.

### 1.7 LA COMEDIA CABALLERESCA ÁUREA Y LA ESPECTACULARIDAD

La materia caballeresca constituyó un referente claro para el público del siglo XVII, ya que tuvo un gran desarrollo en varios géneros como: libros de caballerías, romances caballerescos, narrativa caballeresca breve, poemas caballerescos y teatro caballeresco. Entonces, el público podía reconocer las alusiones en la dramatización de episodios o motivos propios de esta materia, porque ya para el siglo XVII existía un imaginario caballeresco construido.

En lo que se refiere a la comedia caballeresca, las preceptivas dramáticas auriseculares no dan muchas pistas sobre la configuración de estas obras; esto ocurre por dos razones principales: las discusiones se suelen orientar hacia la diferencia entre “comedia” y “tragedia” a la manera clásica;<sup>137</sup> y cuando se habla de una clasificación temática, no se contempla la caballeresca.<sup>138</sup>

En cuanto a la clasificación temática, por supuesto, no todas las comedias escenifican argumentos similares; es así que muy pronto se comenzó a repensar la clasificación; Bartolomé de Torres Naharro, en 1517, concibe que “bastarían dos [géneros] para nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia se

---

<sup>137</sup> Recuérdese el caso de López Pinciano, *Filosofía*, *op. cit.*, quien dedica dos de sus trece epístolas a definir comedia y tragedia; también están las consideraciones de Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo*, en su diálogo tercero, quien sigue de cerca a Aristóteles para asentar los conceptos: la tragedia es de personas heroicas, la comedia no y el tipo de final que codifica los géneros; Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 129. De igual manera, plantea la oposición Mateo Luján de Sayavedra en la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, ed. Enrique Suárez Figaredo, Barcelona: Penguin Random House, 2004, pp. 208-209.

<sup>138</sup> Algo similar ocurre con la narrativa, pues las poéticas clásicas tampoco la contemplan; en ese sentido, las posibles fuentes narrativas de la comedia caballeresca quedan fuera del paradigma clásico también.

entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad [...] a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea”.<sup>139</sup>

Posteriormente, en 1617, Cristóbal Suárez de Figueroa considera que la oposición argumental debe ser entre “comedia de cuerpo” o “de ingenio”, también conocida como de “capa y espada”; las primeras “suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres o cuatro veces con crecido provecho del autor”.<sup>140</sup>

Estas divisiones argumentales se mantuvieron de manera relativamente estable, hacia finales del siglo XVII en que José Alcázar juzga que “el poeta elige historia o fábula; porque la comedia pone delante de los ojos o las acciones que fueren o las que hubieran sido o pudieran haber sido”.<sup>141</sup> Por su parte, cerca de la misma época Francisco Antonio de Bances Candamo consideró que, según el argumento de las comedias, debían dividirse en “amatorias” o “historiales”, “porque las de santos son historiales también, y no de otra especie. Las amatorias, son de pura invención o idea sin fundamento en la verdad, se dividen en las que llaman de capa y espada y en las que llaman de fábrica”.<sup>142</sup>

Las de capa y espada corresponden a lo que entendemos hoy por esa clase de comedia; es decir, “son aquellas cuios personajes son solo caualleros particulares, como Don Juan v Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo”;<sup>143</sup> en cambio, las de fábrica “suele ser una competencia por una princesa entre personas reales,

---

<sup>139</sup> Bartolomé de Torres Naharro, *Propalladia*, Sevilla: Andrés Burgos, 1545, p. 6.

<sup>140</sup> Cristóbal Suárez de Figueroa, *op. cit.*, p. 216.

<sup>141</sup> José Alcázar, *Ortografía castellana*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento al Barroco*, Madrid: Gredos, 1972, p. 334.

<sup>142</sup> Francisco Antonio de Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Londres: Tamesis, 1970, p. 33.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

con aquel magestuoso decoro que conviene a los personajes que se introducen maiormente si son reyes o reinas, o damas de palacio, aunque sea del palacio de la China”.<sup>144</sup>

Esto nos indica que sí se percibía diferencia al momento de la selección del argumento, pues esta clasificación refleja las comedias que escenifican temáticas relativamente estables: las comedias históricas o a noticia o historiales; las hagiográficas o de santos o historiales; las de capa y espada y las que no corresponden a ninguna de las anteriores, entran por descarte en fantasía. Esta diferencia terminológica sobre los tipos de comedia aurisecular persiste hasta el día de hoy; pero lo relevante quizá radica en que todas estas distinciones nos indican no sólo el problema terminológico; sino también la recepción que tenían, basada en una serie de convenciones genéricas que se mantuvieron largo tiempo en el gusto del público.

En lo que se refiere a la concepción moderna de las obras, la crítica ha tenido distintas consideraciones al momento de agrupar el corpus. Algunos autores privilegian el espacio de representación al incluir estas comedias en “comedia palaciega”;<sup>145</sup> otros autores las clasifican como “de tramoya”,<sup>146</sup> que alude al aparato espectacular que requieren para su escenificación; otros más se han decantado por una clasificación temática: “comedia novelesca” o “caballescra”.

Sin embargo, considero que las nomenclaturas “palaciega” y “de tramoya” no reflejan del todo las características del corpus, pues contamos con numerosos ejemplos en los que este tipo de comedias se concebían para una representación en un espacio de corral

---

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> Rafael Maestre las agrupa como comedia palaciega y de tramoya, véase Rafael Maestre, 1989, *op. cit.*, pp. 178-179

<sup>146</sup> Véase Rafael Maestre, 1989, *op. cit.*, pp. 178-179.

y no exigen un gran aparato espectacular; por lo cual creo más conveniente recurrir a las clasificaciones temáticas, en concreto a la de “comedia caballeresca”.

Dentro de las nomenclaturas temáticas, quizá sea Claudia Demattè quien más se ha centrado en la definición del corpus; ella delimita las obras y las agrupa de acuerdo con las dinámicas de transtextualidad que reflejan, es así que considera que las comedias caballerescas son: “aquellas obras teatrales que reescriben la materia caballeresca autóctona española, quedando por tanto excluidas aquella carolingia o ariostesca, y centrándose en consecuencia en la reescritura de unos sesenta libros de caballerías, que constituyen el hipotexto”.<sup>147</sup>

En cuanto a las dinámicas de transtextualidad, Demattè crea cinco categorías: 1) de acuerdo con la dramatización de episodios de libros de caballerías identificables; 2) conforme a la identificación de tópicos y motivos propios de la materia caballeresca, como objetos mágicos, vehículos prodigiosos y marcas corporales que facilitan la anagnórisis; 3) aquellas obras que dramatizan otra comedia caballeresca 4) la reelaboración de aspectos caballerescos a lo divino y 5) la reescritura de obras en clave burlesca.<sup>148</sup> Pero quizá es conveniente repensar la definición de Demattè, pues también existen comedias que recurren a las materias carolingias o ariostescas y que emplean las mismas dinámicas de transtextualidad que la autora refiere. Incluso existen obras que mezclan de manera indistinta personajes propios de “la materia caballeresca autóctona española” con otros de distintas latitudes; por ejemplo, *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantes, que la autora misma indexa dentro del corpus de comedia caballeresca.<sup>149</sup> La

---

<sup>147</sup> Claudia Demattè, “Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria por los libros de caballerías”, en Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (eds.), *Los segundones: importancia y relieve de su presencia en el teatro del Siglo de Oro*, Pamplona-Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 61.

<sup>148</sup> Claudia Demattè, *Repertorio bibliográfico*, op. cit., pp. 37-43.

<sup>149</sup> Claudia Demattè, *ibid.*, pp. 82-83.

obra cervantina incluye personajes como Angélica, del universo ariostesco, que, aunque forman parte del imaginario caballeresco, no pertenecen a la materia autóctona española. Ocurre también que en comedias que no son caballerescas aparecen personajes del universo caballeresco; recuérdese el caso de la comedia de corte histórico *La imperial de Otón*, de Lope de Vega, en la que se presenta Merlín profetizando el futuro del protagonista.<sup>150</sup>

Debido a este sincretismo que muestran las comedias auriseculares, es conveniente pensar en el receptor; es posible que una parte del público del siglo XVII no identificara claramente la fuente de las obras o la procedencia de las tradiciones, sino que, mediante el imaginario cultural, sólo reconociera los referentes de la materia caballeresca en general como: personajes, tópicos y motivos; es decir, que el público recibiera como parte del mismo fenómeno comedias como *El jardín de Falerina* de Calderón de la Barca y *La puente de Mantible* del mismo autor. *El jardín* emplea personajes del *Orlando innamorato* y los combina con referencias a los episodios de la Ínsula Firme del *Amadís de Gaula*;<sup>151</sup> mientras que *La puente* recurre a la novela caballeresca breve *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia*.

De esta manera, como parte de la conformación de la materia caballeresca en el imaginario cultural, también deberían considerarse otras fuentes de ficción caballerescas: poemas, romances, historias breves; pues todos estos géneros contribuyen a formar imágenes, representaciones y asociaciones en el receptor que le permiten identificar la materia caballeresca independientemente de los géneros literarios y las tradiciones de las

---

<sup>150</sup> Lope de Vega, *La imperial de Otón*, en *El Fenix de España Lope de Vega Carpio: octava parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles*, Madrid: por la viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles, 1617, vv. 703-793. Aunque Merlín forma parte de la tradición artúrica, los libros de caballerías hispánicos rescatan el personaje en varios episodios; véase Daniel Gutiérrez Trápaga, “Dos motivos recurrentes en el desenlace de la ‘Historia de Merlín’ en los libros de caballerías castellanos: el aprendizaje mágico y el sabio engañado por una mujer”, *Revista de Poética Medieval*, 26, 2012, pp. 146-167.

<sup>151</sup> Claudia Demattè, *Repertorio bibliográfico*, op. cit., pp. 68-69.

que proceden los textos. Es por eso que concuerdo con la consideración de Ignacio Arellano sobre la inclusión de otras tradiciones al momento de definir la comedia caballeresca:

Hay otra especie de comedias en la que lo fantástico entendido como apelación a la maravilla se presenta como la primordial finalidad del espectáculo. Son las que arrancan de la inspiración en los libros de caballerías o en los poemas caballerescos italianos. En muchas de ellas el espacio mágico no es solo el marco, sino el verdadero protagonista y fijador del tono de la acción.<sup>152</sup>

Arellano proporciona esta definición con base en la obra de Pedro Calderón de la Barca; por lo que cabe precisar que la comedia caballeresca en general, en ocasiones, no tiene el componente maravilloso como la finalidad del espectáculo, tal como ocurre en *Auristela* y *Lisidante* de Calderón. En lo que concierne a la definición de la categoría, Ignacio Arellano emplea de manera indistinta los términos “comedia caballeresca” y “comedia novelesca”, pues el propósito de su trabajo no es la definición de las nomenclaturas.

María Luisa Tobar también privilegia el aspecto mágico y maravilloso al momento de agrupar el corpus calderoniano y nombra estas comedias como “fantástico-novelescas”: “también hay obras, como las fantástico-novelescas o caballerescas, en las que la intervención de elementos sobrenaturales es frecuente, y en las que actúan magos capaces de perturbar el orden de los elementos.”<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Ignacio Arellano, *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 116.

<sup>153</sup> María Luisa Tobar, “Lo maravilloso en Calderón: mitología magia y hagiografía”, en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (eds.), *Edad de oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*, Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, pp. 592-593.

Sobre la temática, Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián Sáez consideran que los términos “comedia novelesca”, “comedia fantástica” y “comedia caballeresca”:

Apuntan a la naturaleza misma de la modalidad dramática, que en esencia reúne tres características: el origen narrativo en poemas y textos en boga, el tema caballeresco y el marco del teatro cortesano. Es decir, estas comedias se conforman a partir de la reescritura dramática de relatos en prosa precedentes que generalmente tratan de aventuras de caballeros y que se vuelcan a las coordenadas de la comedia de corte, con el alarde natural de efectos espectaculares.<sup>154</sup>

Aunque estas características son un buen punto de anclaje, conviene precisar que en ocasiones existen temas<sup>155</sup> caballerescos que no son el asunto principal de la comedia; sino que el dramaturgo sintetiza una serie de motivos<sup>156</sup> propios de la ficción caballeresca y que en el tablado el tema puede resultar en un asunto político, como en el caso de *Auristela* y *Lisidante* de Calderón, obra que escenifica el conflicto de la sucesión regia cuando inesperadamente muere sin descendencia el rey de Atenas; puede ocurrir también que encontremos comedias caballerescas de temática amorosa como en *El castillo de Lindabridis* del mismo autor. Ambas obras recurren a personajes, tópicos y motivos caballerescos pero la temática es muy distinta. También resulta importante precisar que este tipo de comedias no siempre se insertan en el “marco del teatro cortesano”, pues existen

---

<sup>154</sup> Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián Sáez, “Introducción” en Pedro Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*, Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián Sáez (eds.), Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2016, p. 48.

<sup>155</sup> Entiendo “tema” de la misma manera que lo hace Demetrio Estébanez Calderón, como “la idea principal en torno a la cual gira una obra”, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1999, s.v. tema. En este sentido, un tema frecuente de la ficción caballeresca es el desarrollo heroico del personaje, por ejemplo.

<sup>156</sup> Sigo a Aurelio González en su consideración sobre “motivo”, como “unidades mínimas narrativas que conservan y expresan en la cadena sintagmática de la cual forman parte un significado que se localiza en un nivel más profundo de la narración (el plano de la fábula)”, Aurelio González, “El concepto de motivo: Unidad mínima en el romancero y otros textos tradicionales” en Lillian von der Walde (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México–Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 353-384. En ese sentido, los motivos son unidades mínimas codificadas con contenido narrativo, por lo que deben vincularse a un personaje.

varias obras que fueron creadas para representarse en espacios de corral y sin un “alarde natural de efectos espectaculares”, como Fernando Rodríguez–Gallego y Adrián Sáez refieren; piénsese por ejemplo en *Amadís y Niquea* de Francisco de Leiva Ramírez de Arellano, una comedia creada para los corrales<sup>157</sup> y que, aunque sí emplea tramoya, el efecto espectacular recae en el cambio de identidades de los personajes, producto de un encantamiento.

Ante la multiplicidad de puntos de vista, conviene tener presente la consideración de Maria Grazia Profeti:

Nella apparentemente infinita libertà della comedia barrocca spagnola — immenso bacino collectore di temi, motivi, argomenti, materiali, voracemente appropriati attraverso generi litterari vari, molteplici, vivacemente diversificati— si ritagliano allora del necessari confini formali, linee di demarcazione che limitano gli spazi entro i quali si configura il suo prodigioso sincretismo.<sup>158</sup>

Profeti aterriza la situación sobre la comedia barroca, pues en última instancia, las nomenclaturas que la crítica emplea para el mismo fenómeno teatral resultan útiles pero difíciles de reconciliar debido al “prodigiosos sincretismo”; por lo que en las siguientes páginas me referiré a comedia caballeresca como aquellas obras de teatro aurisecular que toman referentes de la materia caballeresca: personajes, tópicos y motivos independientemente de que tengan una clara fuente de libros de caballerías o no, por lo que pueden estar incluidas aquellas que toman cualquiera de los géneros caballerescos independientemente de la tradición a la que recurran. Esto porque considero que ya para el

---

<sup>157</sup> La base de datos CATCOM documenta que la obra fue representada los días 12 de abril de 1697 y el 14 de abril de 1697 en el corral de Valladolid. Asimismo, Varey y Charles Davis documentan que la obra llegó a los escenarios hasta el siglo XVIII, en octubre de 1711. J. E. Varey y Charles Davis, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1992, p. 189.

<sup>158</sup> Maria Grazia Profeti, “Introduzione. Il paradigma e lo scarto”, en *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, Milán: Franco Angeli-Università di Verona, 1990, p. 15.

siglo XVII el receptor de estas obras mantiene en el imaginario todas estas fuentes indistintamente como parte de la materia caballeresca.

A partir de estas consideraciones, en la presente investigación, analizaré los recursos espectaculares de cuatro comedias caballerescas: *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantes, *Palmerín de Oliva* de Juan Pérez de Montalbán, *La gloria de Niquea* de Juan de Tarsis (Conde de Villamediana) y *Auristela y Lisidante* de Pedro Calderón de la Barca. La selección del corpus atiende a cuatro características: 1) Los distintos modelos para el montaje de las obras; 2) Los diferentes modelos que estructuran la comedia caballeresca; 3) El empleo de una fuente de libros de caballerías para la creación de la obra dramática; 4) Las particularidades de los testimonios conservados.

En cuanto a los distintos modelos para el montaje de las obras, sigo a Ruano de la Haza,<sup>159</sup> quien traza una evolución sobre la concepción de la escenificación del teatro cortesano, y se centra en las implicaciones que los espacios de representación tienen en el montaje; es así que identifica tres claras tendencias de evolución partiendo de dos acontecimientos: la llegada de los escenógrafos italianos a España, como Julio César Fontana y Cosme Lotti, y la inauguración del Coliseo del Buen Retiro en 1640. La primera tendencia se da antes de la llegada de los escenógrafos italianos, cuando los dramaturgos escribían para escenificar en un espacio de teatro comercial; por lo que en este momento “el teatro cortesano es una versión suntuosa y espectacular de la comedia de corral”,<sup>160</sup> con decorados planos y personajes que entran a la escena desde atrás del tablado. La segunda, es propiciada por los italianos, quienes llegan a España con nuevas tramoyas y con la clara idea de representar en los exteriores del palacio para aprovechar los lagos y jardines como

---

<sup>159</sup> “La escenografía en el teatro cortesano”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 137-168.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 141.

escenografía. Finalmente, la tercera tendencia se da a partir de la inauguración del Coliseo del Buen Retiro en 1640, porque posibilita la concepción de la perspectiva para la escenografía; las comedias representadas en este espacio basan la escenificación, en cuanto a recursos se refiere, en decorados y el empleo de tramoyas.

Siguiendo las etapas que propone Ruano de la Haza, *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantes, representa la primera etapa de evolución, en la que los dramaturgos escribían para representar en un espacio de corral. *La gloria de Niquea* de Juan de Tarsis (Conde de Villamediana) emplea nuevas tramoyas y se representó bajo la dirección del escenógrafo italiano Julio César Fontana en el Jardín de la Isla en Aranjuez, además tiene la particularidad de haber sido la primera representación en esta etapa de evolución, *Auristela y Lisidante* de Pedro Calderón de la Barca es un claro ejemplo del tercer momento de evolución, en el que se escenifica en un espacio de coliseo en el Buen Retiro; y, finalmente, *Palmerín de Oliva* de Juan Pérez de Montalbán da cuenta de aquellas obras creadas específicamente para un espacio de representación, en este caso, el jardín del Buen Retiro, pero que se adaptaron a otros escenarios.

Como segundo factor, conviven distintas formas de estructurar la comedia; esto representa una característica fundamental de las obras caballerescas. En cuanto a sus modelos de construcción, algunas siguen los postulados de la comedia nueva y otras se organizan en cuadros autónomos, esta última constitución se relaciona con el tipo de teatro que se creaba para la corte; en palabras de Ignacio Arellano:

La comedia cortesana propiamente dicha se caracteriza por la inorganicidad de su trama, cantidad grande de personajes (no está sujeto a la economía de las compañías profesionales), disposición en cuadros autónomos, preocupación por los efectos de gran aparato, de visualidad maravillosa y

estática (respecto a la acción dramática implicada, muy leve) y alto grado de elaboración poética.<sup>161</sup>

Esta organización del fenómeno teatral fue evidenciada también por los dramaturgos del siglo XVII, pues Antonio Hurtado de Mendoza, en la relación que hace para la fiesta en la que se representó *La gloria de Niquea*, expresa: “esto que estrañara el pueblo por comedia, se llama en Palacio invención, no se mide a los preceos comunes de las farsas que es una fábula unida, ésta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye”.<sup>162</sup> Otros dramaturgos también etiquetan de invención a algunas de sus obras con esta característica fragmentaria; piénsese por ejemplo en *La Gridonia*, de Paravicino.

Lo que esto nos evidencia es que tanto el dramaturgo como el público debían distinguir este tipo de obras como un fenómeno teatral distinto al de la comedia; es decir, se intuye alguna distinción que no estaba del todo sistematizada ni descrita, pues no he encontrado constancia en las preceptivas dramáticas coetáneas de que haya una oposición entre comedia e invención. Esto ha dado lugar a que la crítica haya tratado de definir estas particularidades; por ejemplo, María Teresa Chaves Montoya considera que “el concepto de invención provenía de las diversiones de la corte del Renacimiento: máscaras, torneos, juegos diversos, en los cuales los participantes presentaban sus particulares creaciones visuales, frecuentemente con acompañamiento musical y carentes de un desarrollo dramático”;<sup>163</sup> afín a estas ideas, Teresa Ferrer Valls propone que “consisten en diferentes

---

<sup>161</sup> Ignacio Arellano, “El teatro cortesano”, *op. cit.*, p. 72.

<sup>162</sup> Antonio Hurtado de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor D. Felipe IV*, en *Obras poéticas*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid: Gráficas Ultra, 1947, pp. 21-22.

<sup>163</sup> María Teresa Chaves Montoya, *La gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*, Aranjuez, Riada, 1991, p. 74.

cuadros teatrales o musicales, acompañados de aparato escenográfico”,<sup>164</sup> y documenta algunas fiestas y torneos efectuados durante el siglo XVI en que también se les llama invención. En todo caso, los autores coinciden en que se trata de un fenómeno cortesano, con un carácter argumental fragmentario y que emplean recursos teatrales como escenografía y efectos.

Temáticamente, el tipo de comedias que solía solicitarse a los dramaturgos para la fiesta cortesana se orientaba en dos campos: el de la mitología y el de la materia caballerescas;<sup>165</sup> por lo que contamos con numerosas comedias caballerescas con esta estructura de cuadros autónomos, en la que lo principal no es la anécdota representada, sino el suntuoso repertorio de recursos teatrales en la escenificación. Es así que, atendiendo a estas características estructurales, se analizará *Palmerín de Oliva* que sigue de cerca los postulados de la comedia nueva; *La casa de los celos* y *Auristela* y *Lisidante* que, aunque sigue algunos fundamentos de la comedia nueva, reflejan cierto grado de innovación,<sup>166</sup> y *La gloria de Niquea* que corresponde a una organización a partir de cuadros autónomos.

Como tercer factor para la selección del corpus, la comedia caballerescas presenta como característica la posibilidad de escenificar episodios concretos de algún libro de caballerías, o sólo tomar nombres de personajes y motivos de la materia caballerescas.<sup>167</sup> Bajo esta óptica, se seleccionaron dos obras que escenifican episodios de algún o algunos

---

<sup>164</sup> Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia: Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993, pp. 34-35.

<sup>165</sup> Ignacio Arellano, “El teatro cortesano”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>166</sup> Para las innovaciones cervantinas, Aurelio González, “El proyecto teatral”, *op. cit.*

<sup>167</sup> Sobre este aspecto Claudia Demattè es autora de algunos trabajos que explican las dinámicas de transtextualidad de la comedia caballerescas, *Repertorio bibliográfico*, *op.cit.* y “El teatro caballeresco del siglo XVII. Hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales”, en Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de Julio de 2001*, Newark: Juan de la Cuesta, 2004, pp. 181-186.

libros de caballerías (*La casa de los celos* y *La gloria*),<sup>168</sup> una comedia que, aunque escenifica un argumento original, toma personajes de un libro de caballerías específico y alude a capítulos de la obra narrativa, sin escenificar ninguno de esos episodios (*Palmerín*)<sup>169</sup> y, finalmente, una obra que sintetiza referentes caballerescos en la tradición y elabora un argumento original (*Auristela*).

El cuarto y último factor, en cuanto a la conservación de los testimonios se ha seleccionado una obra impresa pero nunca representada (*La casa de los celos*), dos comedias impresas y representadas (*Palmerín* y *Auristela*) y una comedia nunca impresa, pero sí representada una vez (*La gloria*), conservada a partir de dos testimonios y ninguno de ellos pertenece al autor de la comedia: se trata de una relación de fiestas y un testimonio anónimo que presenta los parlamentos de los personajes de la invención en el contexto de un marco narrativo.

Todos estos factores contribuyen a asentar un panorama sobre la multiplicidad de características de la comedia caballeresca como género teatral áureo, por lo que el modelo de análisis propuesto debe mostrar su eficacia al estudiar los recursos espectaculares de las obras seleccionadas independientemente de las características de los testimonios conservados, su concepción para ser escenificada en distintos espacios y su construcción como comedia nueva o como una sucesión de cuadros autónomos.

---

<sup>168</sup> *La casa de los celos y selvas de Ardenia* escenifica algunos episodios del poema caballeresco de Maria Mateo Boiardo, el *Orlando enamorado*, así como del *Espejo de caballerías* de Pedro López de Santa Catalina, libro de caballerías publicado en 1525 que traduce y adapta el *Orlando* de Boiardo. Mientras que el conde de Villamediana toma como referente el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, publicado en 1530 y el *Florisel de Niquea* del mismo autor, publicado en 1532.

<sup>169</sup> Montalbán toma como base el libro de caballerías anónimo *Palmerín de Olivia* de 1511.

Pese a que no es segura la fecha de composición de *La casa de los celos*, fue publicada en 1615,<sup>170</sup> por lo que de las obras seleccionadas para el análisis, cronológicamente es la primera. No queda registro de que esta comedia haya sido representada; sin embargo, su análisis resulta fundamental, puesto que Miguel de Cervantes concibe el empleo de gran parte de los recursos disponibles de la época para un escenario de corral, es así que esta pieza puede verse como un catálogo del funcionamiento de distintos recursos convencionales para el teatro comercial áureo, como: el funcionamiento de la maquinaria teatral, el empleo de los elementos arquitectónicos del corral de comedias para la construcción del espacio dramático (como el corredor o el escotillón) y el uso de recursos visuales y sonoros.

Claudia Demattè identifica *La casa de los celos* en la segunda dinámica de transtextualidad del corpus del teatro caballeresco: obras que emplean elementos caballerescos, entre cuyas características están carecer de un hipotexto claramente identificable, “che contiene tutte le possibili combinazioni di personaggi, avventure, mostri e incantesimi che possano venir riconosciute come appartenenti alla materia caballeresca”,<sup>171</sup> sin embargo, creo que la obra cervantina tendría que ubicarse en la primera dinámica de transtextualidad que propone la autora: dramatización de episodios de libros de caballerías claramente identificables, pues *La casa de los celos* escenifica algunos episodios del *Espejo de caballerías* de Pedro López de Santa Catalina además de algunas escenas de creación original.

---

<sup>170</sup> Aurelio González recoge la opinión de distintos académicos que sitúan la fecha de composición de la comedia entre 1587 y 1615. “El proyecto teatral”, *op. cit.*, p. 81.

<sup>171</sup> Claudia Demattè, *Repertorio*, *op. cit.*, p. 39.

En lo que respecta a *La gloria de Niquea*, fue escenificada el 15 de mayo de 1622<sup>172</sup> en Aranjuez para conmemorar el cumpleaños número diecisiete del rey Felipe IV; se trató de una suntuosa fiesta cortesana que incluyó corridas de toros y posteriormente la representación de la comedia de Villamediana, seguida de la obra de Lope de Vega *El vellocino de oro*, de temática mitológica. De los ingenios y tramoyas se encargó el escenógrafo italiano Julio César Fontana; esta representación constituyó su primer trabajo para la corte y lo ejecutó con tal despliegue de recursos que se convirtió en un referente para montajes palaciegos posteriores.

Esta obra representa la segunda etapa de escenificación de la comedia: en teatros portátiles ubicados en jardines o estanques de palacio; además fue la primera obra cuya traza escenográfica estuvo a cargo de un escenógrafo italiano, por lo que marcó una pauta de montaje para las demás de su tipo. Para la representación se empleó luz artificial proporcionada por cerca de sesenta antorchas, además se incorporaron nuevas maquinarias que resultaron del gusto del público, como una montaña que se abría y cerraba en momentos clave de la obra, y que al interior mostraba jardines con flores y fuentes. Ante tal despliegue de recursos espectaculares, no es de extrañar que no se haya adaptado para su representación en los corrales de comedias. Quizá también haya influido el hecho de la inorganicidad que presenta, pues su organización en pequeños cuadros autónomos y la poca acción de los personajes hace difícil seguir la línea argumental, que queda en segundo plano en favor del gran aparato espectacular para el que fue concebida.

---

<sup>172</sup> Jordi Bermejo Gregorio afirma que fue representada el 8 de abril de 1622. “La expresión caballeresca en las fiestas reales barrocas españolas”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, 2015, p. 37. Sin embargo, Felipe Pedraza Jiménez sostiene que aunque la representación de esta comedia se previó para el 8 de abril, fue aplazada para el 15 de mayo del mismo año. “El teatro cortesano”, *op. cit.*, p. 85. Los testimonios conservados sobre la representación dan la razón a Pedraza.

La comedia de Villamediana no fue impresa, en cambio contamos con tres testimonios de crónica del espectáculo de la fiesta cortesana, uno de ellos, publicado en 1629, es anónimo y su disposición textual cuenta con marcos narrativos e inserta los diálogos de los personajes en verso,<sup>173</sup> los otros dos, uno en prosa y otro en verso, fueron escritos por Antonio Hurtado de Mendoza, publicados en 1623, un año después de la fiesta celebrada.<sup>174</sup> Para el presente análisis emplearé el testimonio anónimo de 1629 y el de Hurtado de Mendoza en prosa, porque al carecer de la obra escrita por Villamediana, de esta manera se puede completar la perspectiva de los recursos espectaculares empleados para la puesta en escena, pues como bien observa Rogelio Miñana:

El texto de 1629 se diferencia de la relación en prosa de Hurtado de Mendoza en dos aspectos. Por una parte, el autor del marco narrativo es menos prolijo en detalles que Hurtado. Prescinde en general de la descripción de los trajes, de la máquina teatral y de los nombres de las personas reales que interpretaron a cada personaje. Por otra parte, las descripciones del autor anónimo son siempre estilizadas al extremo.<sup>175</sup>

Claudia Demattè ubica esta obra en la primera dinámica de transtextualidad de la comedia caballeresca: dramatizaciones de los episodios de los libros de caballerías claramente identificables, pues sus fuentes son *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, publicada en 1530<sup>176</sup> y el *Florisel de Niquea* del mismo autor, obra publicada en 1532.

Para completar el panorama de la comedia caballeresca áurea, *Auristela* y *Lisidante* fue representada en el coliseo del Buen Retiro ante los reyes y fue escrita antes de 1663, año en el que fue publicada.<sup>177</sup> Jordi Bermejo asegura que esta obra fue representada en el

---

<sup>173</sup> *Comedia de la Gloria de Niquea, y descripción de Aranivez*, Zaragoza: Juan de Lanaja, 1629.

<sup>174</sup> Antonio Hurtado de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor D. Felipe IV*, en *Obras poéticas*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid: Gráficas Ultra, 1947, pp. 3-41.

<sup>175</sup> Rogelio Miñana, "Los márgenes del poder, el poder de los márgenes: El marco narrativo en *La gloria de Niquea* de Villamediana", *Bulletin of the Comediantes*, 52, 1, 2000, p. 66.

<sup>176</sup> Claudia Demattè, *Repertorio*, op. cit., p. 37.

<sup>177</sup> Rocío Arana, "Estudio literario", en Pedro Calderón de la Barca, *Auristela y Lisidante*, Rocío Arana (ed.), Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012, p. 32.

marco de la fiesta dedicada a la hija de Felipe IV, la infanta María Teresa de Austria, para la celebración de su boda con Luis XIV, por lo que data la celebración en 1660.

En todo caso, esta obra corresponde al último paradigma de representación: en un espacio de coliseo, con bastidores pintados y con un despliegue de recursos sonoros, que indudablemente permaneció en el gusto del público, pues el 22 de diciembre de 1691 se representó en el Buen Retiro en el salón grande o Saloncillo debido al cumpleaños de la reina.<sup>178</sup> Además, sus escasos requerimientos en maquinaria teatral y la buena recepción de los espectadores provocaron que se representara en distintas ocasiones en el corral del Príncipe en el siglo XVIII, John Varey y Charles Davis documentan que *Auristela* y *Lisidante* fue montada en el Corral del Príncipe en 1708, 1710 y 1717.<sup>179</sup> Claudia Demattè no indexa esta comedia dentro de su repertorio, pero siguiendo las pautas de la autora, correspondería a la segunda dinámica de transtextualidad: obras que emplean elementos caballerescos.

En cuanto a *Palmerín de Oliva* de Juan Pérez de Montalbán, se estrenó en el Jardín de los Naranjos del real Alcázar de Madrid el 27 de julio de 1629. La obra debió gozar de un gran éxito, pues George Peale documenta que “hubo representaciones públicas en el mismo recinto durante las dos semanas siguientes, hasta el 11 de agosto”.<sup>180</sup>

Esta comedia resulta de interés porque aunque fue estrenada en los jardines del palacio, fue adaptada a los demás espacios de representación; su éxito se manifiesta en las varias escenificaciones en distintos espacios, pues cuatro meses después de su estreno, la obra se montó en uno de los patios del Palacio virreinal de Valencia “con todas las

---

<sup>178</sup> Margaret Rich Geer y John Varey, *El teatro palaciego en Madrid, 1586-1707. Estudio y documentos*, Londres: Támesis, 1997, p. 227.

<sup>179</sup> John Varey y Charles Davis, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias en Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, Londres: Támesis, 1992, pp. 131, 165 y 322.

<sup>180</sup> George Peale, “Sobre la fecha”, *op. cit.*

tramoyas que se habían hecho en el corral”, lo que supone que, según los datos de CATCOM, “en los días anteriores se habría representado en el corral de La Olivera”.<sup>181</sup> En enero de 1642 la obra se representó en el corral de Sevilla;<sup>182</sup> en 1657 se escenificó en Granada<sup>183</sup> posteriormente, el 23 de abril de 1686 y en días sucesivos en el Coliseo del Buen Retiro.<sup>184</sup> Claudia Demattè coloca esta comedia en la primera dinámica de transtextualidad: dramatización de episodios de libros de caballerías claramente identificables, porque se basa en el libro de caballerías anónimo *Palmerín de Olivia*.<sup>185</sup>

En resumen, la selección del corpus atiende tanto al texto dramático (con los modelos de estructuración de la comedia; ya sea comedia nueva o invención, y su posible empleo de una fuente identificable de narrativa caballeresca), como al texto espectacular (los modelos de montaje de las obras según el espacio de representación para el que fueron concebidas) y, finalmente, a la manera en que los testimonios han llegado a nosotros (la publicación de la comedia o relación de fiestas). De esta manera, atender a las características propias de la comedia áurea ayuda a completar el panorama del fenómeno teatral de la comedia caballeresca, materia que permaneció durante siglos en el gusto del público, que ya para el siglo XVII pedía representaciones de aquellos caballeros que se encontraban en el imaginario cultural y que, gracias a los nuevos recursos y convenciones genéricas, fue posible su paso a los tablados auriseculares, los cuales seguimos estudiando hasta el día de hoy.

---

<sup>181</sup> Ferrer, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. <http://catcom.uv.es>

<sup>182</sup> Según la documentación de la base de datos CATCOM.

<sup>183</sup> Según la documentación de la base de datos CATCOM.

<sup>184</sup> Norman Shergold y John Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. Londres, Tamesis, 1982, p. 171.

<sup>185</sup> Claudia Demattè, *Repertorio, op. cit.*, p. 37.

## CAPÍTULO 2. FUNCIONES TEATRALES DE LOS RECURSOS ESPECTACULARES EN EL CORRAL DE COMEDIAS

### 2.1 LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA DE MIGUEL DE CERVANTES

Es notoria la afición de Cervantes por plasmar en sus obras una mezcla de tópicos, motivos y personajes literarios provenientes de distintas tradiciones; por ejemplo, en el *Quijote*, Cervantes entreteje la tradición proveniente de la literatura caballerescas, de la pastoril y de la lírica tradicional y cancioneril. En el género dramático, este es el caso de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, “comedia famosa” en la que convive la tradición pastoril y caballerescas.<sup>186</sup>

La comedia cervantina escenifica las desavenencias entre Roldán y Reinaldos, fruto del amor que sienten por Angélica la Bella, doncella extranjera, quien se presenta ante Carlomagno con la solicitud de que quien logre vencer a su hermano, Argalia, obtendrá su mano; pero quien no lo logre caerá preso. En las selvas de Ardenia, Merlín profetiza que Bernardo del Carpio será quien logrará aplacar los ímpetus bélicos entre Reinaldos y Roldán, que se disputan a Angélica, y será quien salve Castilla. Por boca del escudero de Bernardo, sabemos que Ferraguto ha matado a Argalia, es así que Angélica, tras saberse desprotegida, comienza a huir de los caballeros enamorados, quienes la acechan y buscan vengarla; se cumple la primera parte de la profecía cuando Bernardo logra separar a Reinaldos y Roldán. En la segunda jornada, Angélica acude a los pastores Clori, Lauso, Corinto y Rústico para que la ayuden a ocultarse de sus persecutores: pide paños de pastora y los personajes aceptan. Roldán y Reinaldos no logran alcanzar a Angélica ni consiguen enfrentarse. En la tercera jornada, se cumple la profecía de Merlín: Castilla acude a

---

<sup>186</sup> La mezcla entre la tradición caballerescas y la pastoril no es exclusiva de Cervantes, pues Feliciano de Silva incursionó en la inclusión de episodios pastoriles en algunos de sus libros de caballerías.

Bernardo para que regrese a España. Angélica sigue en hábito pastoril tratando de esconderse de sus persecutores, pero los caballeros la encuentran. Un ángel le revela a Carlomagno que habrá guerra contra los moros; es así que el Emperador resuelve que la belleza de Angélica será para el caballero que logre más hazañas en la guerra que se avecina. Toda esta línea argumental está aderezada con profecías, encantamientos, ensoñaciones mágicas, visiones, figuras alegóricas y mitológicas. Cervantes logra tejer algunos episodios del *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo, o del *Espejo de caballerías* de Pedro López de Santa Catalina (1525)<sup>187</sup> y añade escenas propias que cohesionan la obra.

*La casa de los celos* se desarrollaría en un escenario de corral, lo sabemos por la didascalía explícita que indica el uso de las puertas: “*Corre Angélica y entra por una puerta, y Reinaldos tras ella; y, al salir por otra, haya entrado Roldán, y encuentra con ella*” (*Casa de los celos*, p. 336). Con esta distribución espacial es que se deben imaginar los movimientos en el escenario.

El tablado tendría, como es habitual, las tres puertas para la entrada y salida de los personajes;<sup>188</sup> delante de la puerta central estaría ubicado el padrón de Merlín, pero, debido a que sólo se emplea en la primera jornada, al finalizarla se retiraría el artificio con el propósito de dejar la puerta para la entrada y salida de los personajes. En la puerta derecha se situaría el bofetón que va a emplearse a partir de la segunda jornada, y será un elemento fijo en el escenario durante toda la representación; la puerta de la izquierda quedaría libre para la entrada y salida de los personajes.

---

<sup>187</sup> El *Espejo de caballerías* de López de Santa Catalina es una traducción-adaptación del *Orlando enamorado* de Boiardo; por lo que algunas de las escenas que Cervantes selecciona están en ambas obras.

<sup>188</sup> Las tres puertas y dos corredores constituyen el modelo del escenario del corral de comedias. Sin embargo, conviene no perder de vista que existen otras posibilidades, como la que ofrece Almagro, que consiste en dos puertas y un corredor. El análisis contemplará el primer modelo.

El primer corredor tendría las tres puertas, que cumplirían la misma función, igual que el segundo corredor; apoyado sobre el primero se encontraría la montaña, que descendería de manera lateral hacia el tablado por ambos lados; es posible que se tratara de dos rampas de acuerdo con la didascalía explícita: “*Sale Lauso, pastor, por una parte de la montaña, con su guitarra, y Corinto, por la otra, con otra*” (*Casa de los celos*, p. 905). La nube sería un elemento fijo que se situaría al centro del espacio. También habría un escotillón al centro del tablado que será empleado en tres momentos distintos en la comedia.

## **2.1.1 ARTIFICIOS FIJOS**

### **2.1.1.1 ARTIFICIOS ESTÁTICOS**

En *La casa de los celos* se aprovechan los elementos arquitectónicos del corral para la creación del espacio dramático, es así que el empleo del primer corredor se efectuaría de manera recurrente en la representación para la entrada y salida de personajes; por ejemplo, en la primera jornada, “*Parece encima de la montaña el mancebo Argalia, hermano de Angélica la bella, armado y con una lanza dorada*” (*Casa de los celos*, p. 235). Entonces, Argalia entraría por alguna de las puertas de los extremos, que se encuentran más próximas a la montaña, en el primer corredor; el personaje pronuncia un parlamento, y es posible que se desplazara a lo largo del primer corredor mientras hablaba y al terminar “*éntrase Argalia*” (*Casa de los celos*, p. 235) por la puerta del extremo opuesto. En otras ocasiones, el empleo del primer corredor se aprovecharía para crear la cima de la montaña; en esta comedia, convendría que fuera una rampa lisa, en virtud del uso que se le da en la obra;

también debería haber decorados de ramas o rocas a lo largo del primer corredor, que simularían la cima de la peña.

Al iniciar la segunda jornada, “*Sale Lauso, pastor, por una parte de la montaña, con su guitarra, y Corinto, por la otra, con otra*” (*Casa de los celos*, p. 257); los pastores se presentan al público al salir cada uno por una puerta sobre el primer corredor, después de un breve diálogo, “*Bajan los dos de la montaña*” (*Casa de los celos*, p. 258), cada uno por una rampa y se situarían en el tablado, los personajes intercambiarían algunas palabras cuando “*Canta Clori en la montaña, y sale cogiendo flores*” (*Casa de los celos*, p. 259), la pastora se presentaría al espectador, de igual modo, desde una de las puertas del primer corredor, cantando, y al bajar de la montaña iría recogiendo las flores que indica la didascalia explícita. La escena se desarrolla en el tablado, los pastores siguen cantando y conversan hasta que “*Rústico aparece por la montaña*” (*Casa de los celos*, p. 263); de nueva cuenta, el pastor saldría por una de las puertas sobre el primer corredor y conversaría con el resto de los pastores antes de bajar al tablado.

No sólo los personajes que aparecen por primera vez ante el espectador emplean el primer corredor para salir a escena; en la tercera jornada, “*Parece Reinaldos por la montaña*” (*Casa de los celos*, p. 307). La acción transcurre en el ámbito pastoril, pues Lauso, Corinto, Clori, Rústico y Angélica, en hábito de pastora, cantan y conversan cuando sale el caballero de alguna de las puertas de los extremos del primer corredor, con intención de encontrar a Angélica. El uso de la puerta del primer corredor propicia el movimiento en escena, pues cuando la dama ve al caballero huye por alguna de las puertas libres a nivel del tablado: la central o la izquierda, y es seguida por los pastores excepto por Corinto, quien sirve de interlocutor al caballero una vez que baja de la montaña. No es la única ocasión en la que la montaña sirve como otero; en la segunda jornada, Bernardo y su

escudero están buscando a Marfisa, el caballero indica: “Pues sobre ese risco ponte, / y mira si se divisa” (*Casa de los celos*, p. 287). La didascalia implícita indica que los personajes saldrían al escenario por el tablado, seguramente por la puerta central y el escudero, al seguir la indicación de su señor, subiría por una de las rampas hasta el primer corredor.

Aunque se emplearía la sima de la montaña en contextos pastoriles, también se utiliza en otras ocasiones, pues después de cumplirse la profecía de Merlín, Bernardo ha detenido la batalla entre Reinaldos y Roldán; aunque siguen discutiendo, Roldán es obligado a retirarse:

ROLDÁN

¡Deja, que me abraso en ira!

¿Qué es esto? ¿Quién me retira?

¿El pie de Roldán atrás?

¿Roldán el pie atrás? ¿Qué es esto?

¡Ni huyo, ni me retiro! (*Casa de los celos*, p. 250)

Este parlamento debería ir acompañado de los gestos de resistencia, la modulación de voz y los movimientos en el escenario para proporcionar la idea completa de que el personaje actúa en contra de su voluntad, además Reinaldos lo refuerza: “De Merlín es este tiro” (*Casa de los celos*, p. 250), lo que transparenta el carácter mágico, entonces Bernardo, protegido por Merlín, enuncia “Pues yo haré que huyáis presto” (*Casa de los celos*, p. 250), en ese instante “*Vase retirando Roldán hacia atrás, y sube por la montaña como por fuerza de oculta virtud*” (*Casa de los celos*, p. 250).

Esta didascalia explícita ya ha sido explicada por Agustín de la Granja:

Roldán habría tenido que salir con unos galones de tela reforzada en los hombros (las hombrillas), a los que disimuladamente habrían sido enganchados dos bastones finos de hierro invertidos (que se llamaban garabatos); una maroma, una polea y un contrapeso de plomo ocultos a la

vista del espectador completaban la maquinaria que subiría al actor “como fuerza de oculta virtud”.<sup>189</sup>

El citado parlamento de Roldán así como los movimientos de los personajes sirven de preludeo a la acción de Merlín, que tuerce la voluntad de Roldán al alejarse, y ante el estupor de los personajes,

*Sube Bernardo por la peña arriba, siguiendo a Roldán, y va tras él Reinaldos. Sale Marfisa, armada ricamente; trae por timbre una ave Fénix y una águila blanca pintada en el escudo, y, mirando subir a los tres de la montaña, con las espadas desnudas y que se acaban de desaparecer. (Casa de los celos, p. 251)*

Bernardo, Roldán y Reinaldos una vez que han subido el monte lateral del lado derecho, se encontrarían en el primer corredor, arriba de la montaña. Marfisa saldría armada por la puerta del lado izquierdo en el tablado, pues es la que está libre hasta el momento. Cuando los personajes “se acaban de desaparecer” es que emplearían alguna de las puertas ubicadas sobre el primer corredor, próximas al monte, para salir de escena. Marfisa, al quedar sola en el tablado, enunciaría un parlamento y “*Sube Marfisa por la montaña, y vuelven a salir al teatro, riñendo, Roldán, Bernardo y Reinaldos*” (*Casa de los celos*, p. 251). Los tres caballeros ingresarían a escena por la puerta izquierda del tablado.

Si bien las puertas del primer corredor sirven muchas veces para la entrada y salida de los personajes, también se emplea el escotillón con el mismo propósito, en esta comedia, debido al empleo que se le da, estaría ubicado al centro del tablado. Después de que se presenta Angélica ante el emperador, se emplea por primera vez el escotillón: “*Apártase Malgesí a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una*

---

<sup>189</sup> Agustín de la Granja, “El actor y la elocuencia de lo espectacular” en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres: Támesis, 1989, p. 108.

*figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de Malgesí*” (*Casa de los celos*, p. 224). Claramente el empleo del escotillón está creando un espacio extensivo infernal; de donde sale el demonio, cuya aparición, en palabras de Aurelio González “podía ser sorpresiva, utilizando trampolines que permitían alzarse al personaje sobre el nivel de las tablas e ir acompañado de ruidos o llamas”.<sup>190</sup> El uso de estos trampolines está documentado por Nicola Sabbatini en su *Pratica di fabricar scene e machine ne’teatri* y es explicado por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos con más detalle:

Consistía en pocas palabras en un trampolín situado debajo del escenario, justamente situado debajo de la portezuela del escotillón. En uno de sus extremos se colocaba acurrucado el personaje que debía salir a la escena como arrojado por el abismo, y en el otro dos o tres personas que impulsan el balancín. La puerta de la trampa se debía abrir al momento justo en que el comediante era impulsado hacia arriba.<sup>191</sup>

Sin embargo, pienso que en esta escena sería más adecuado emplear la otra manera que expone Nicola Sabbattini: el uso de una camilla en la que estaría el personaje debajo del tablado y otros dos hombres levantarían el soporte para que el actor quedara en el escenario.<sup>192</sup> Esta técnica me parece más apropiada porque esta forma de entrar a escena es sigilosa y los demás personajes en el escenario no parecen notar la presencia del demonio; parece que quien debe notarlo es el público.

Aunque no hay una didascalía explícita que indique la salida del demonio, la escena transcurre después de la llegada de Angélica con su séquito y la explicación de la doncella sobre su identidad e intenciones; inmediatamente después del parlamento de Angélica, Malgesí exclama: “¡Qué bien que lo relata la hechicera!” (*Casa de los celos*, p. 227); es posible que tras las palabras del mago, el demonio siguiera en escena junto a él, pues el

---

<sup>190</sup> Aurelio González, “*La casa de los celos*”, *op. cit.*, p. 966.

<sup>191</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Escenografía y tramoya”, *op. cit.*, p. 55.

<sup>192</sup> Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne’teatri*, Ravenna: Pietro de Paoli e Batista Giovanelli, 1638, p. 98.

personaje infernal estaría subrayando las palabras de Malgesí; entonces, el demonio pudo haber abandonado el tablado poco después, cuando una sombra entra en escena (*Casa de los celos*, p. 228), así se aprovecharía el movimiento de los personajes para que el demonio abandonara el tablado por la única puerta libre hasta el momento: la izquierda.

Más adelante se emplea de nuevo el escotillón, Reinaldos y Roldán se encuentran en medio de una acalorada discusión cuando: “*Vanse a herir con las espadas; salen del hueco del teatro llamas de fuego, que no los deja llegar*” (*Casa de los celos*, p. 246), los personajes debieron haberse desplazado por el escenario en medio de la discusión hasta situarse a la mitad del tablado, de modo que cada uno quedara a un costado de donde se abriría la trampilla, desenfundarían las espadas; al hacer el gesto de lucha, se abriría el escotillón y se lanzarían las llamas que impedirían la pelea entre los caballeros. De esta manera se refuerza el espacio mágico de la escena, pues aún está presente el padrón de Merlín que le confiere a la selva un carácter mágico ya avalado por la tradición literaria; este aspecto se ve fortalecido por las palabras de Roldán, quien atribuye la interrupción del enfrentamiento a la magia:

Bien sé que anda por aquí,  
temeroso de tu muerte,  
mas no ha de poder valerte,  
tu hechicero Malgesí (*Casa de los celos*, pp. 246-247)

Posteriormente, gracias al escotillón el espectador puede asistir al entierro de Angélica, pues es capturada por dos sátiros “*que traen a Angélica como arrastrando, con un cordel a la garganta*”, (*Casa de los celos*, p. 311) la doncella solicita la ayuda de Reinaldos, quien se encuentra en el tablado. El caballero indica las acciones de los personajes mediante didascalias implícitas: “¡Oh, que la ahogan!” (*Casa de los celos*, p.

312), enseguida los sátiros abandonarían el tablado y Angélica quedaría acostada sobre el escenario y Reinaldos exclamaría:

Ya dieron fin a su cruel empresa;  
muerta queda mi vida, muerta queda  
la esperanza que en pie la sostenía:  
ahora os moveré (*Casa de los celos*, p. 312)

Gracias a la didascalia implícita, podemos suponer que el caballero carga a la doncella y se desplaza en el tablado mientras exclama un largo lamento ante la pérdida de su amada. Reinaldos tendría que haber dejado a la dama para hacer gestos como si estuviera cavando para enterrar el cuerpo, estos ademanes los haría a la altura del escotillón, mientras expresa:

Brazo en valor sin segundo,  
trabajad con entereza  
para enterrar la riqueza  
mayor que ha tenido el mundo. (*Casa de los celos*, p. 313)

Sería hasta este momento en que Reinaldos cargaría nuevamente el cuerpo de Angélica y lo colocaría en el hueco del escotillón, donde seguramente ya estaría preparada una camilla para recibir a la dama. Este movimiento también será indicado mediante una didascalia implícita en voz de Reinaldos: “La tierra te sea liviana, / extremo de la beldad / que crió en cualquier edad / la naturaleza humana” (*Casa de los celos*, p. 313). Es así que el escotillón estaría creando la tumba de Angélica y permitiría la salida del personaje, pues la dama ya no aparece en escena y posteriormente el caballero saldría por una de las puertas sobre el tablado.

Si bien esta es la escena más solemne en la que se emplea el escotillón, también se desarrolla bajo un contexto mágico, pues cuando Reinaldos ve su esperanza perdida, trata de suicidarse y lo detiene Malgesí, quien explica:

Aquesta enterrada y muerta  
no es Angélica la bella,  
sino sombra o imagen della,  
que su vista desconcierta.  
Para volverte en tu ser,  
hice aquesta semejanza (*Casa de los celos*, p. 314)

El escotillón volverá a emplearse hasta la tercera jornada en que “*Sale por lo hueco del teatro Castilla, con un león en la una mano, y en la otra un castillo*” (*Casa de los celos*, p. 330); dado que el personaje sube sosteniendo la utilería, es posible pensar que de nueva cuenta se emplearía el recurso de la camilla que se ha usado anteriormente, pues Bernardo se encuentra dormido, entonces Castilla llega a escena de manera sigilosa en un contexto de ensoñación.

Ya en el tablado, Castilla pronuncia un largo parlamento dirigido a Bernardo en el que le revela que el rey de Castilla quiere entregarla a Francia, por lo que necesita al caballero para defenderla:

Por oculto camino  
del centro de la tierra  
te llevaré, Bernardo, al patrio suelo.  
Ven luego, que el destino  
propicio tuyo encierra  
tú en tu brazo tu honra y mi consuelo. (*Casa de los celos*, p. 331)

Después del parlamento, “*Éntrase Castilla con Bernardo por lo hueco del teatro*” (*Casa de los celos*, p. 332); es posible que ambos personajes se hayan colocado en el escotillón donde ya los esperaba la camilla, así pudieron haber abandonado el escenario de forma paulatina y tranquila, acorde con el contexto maravilloso de ensoñación que se muestra en escena. Si bien el movimiento en el escenario es acorde con la tradición onírica

de los libros de caballerías,<sup>193</sup> en esta comedia la presencia de Castilla sirve para subrayar nuevamente la heroicidad de Bernardo como el elegido para salvar la región, pues una vez cumplida la profecía de Merlín, su presencia ya no es necesaria y al abandonar el tablado junto con la figura alegórica, no regresará a escena.

La última vez que se empleará el escotillón en la obra será en una escena con mucho movimiento: Reinaldos y Roldán van persiguiendo a Angélica por el escenario hasta que Roldán la alcanza, los caballeros discuten, la doncella se lamenta de su desventura y “*Descuélgase la nube y cubre a todos tres, que se esconden por lo hueco del teatro; y salen el emperador Carlomagno y Galalón*” (*Casa de los celos*, p. 338). La persecución cesaría cuando Angélica es alcanzada por Roldán, seguramente al centro del tablado, detrás del escotillón; esta ubicación de los personajes permitiría que la nube descendiera hasta el nivel del tablado, dando oportunidad a los personajes de salir del escenario por el escotillón. La salida de los personajes no sería visible para el público, pues, la nube “*cubre a todos tres*”.

Otro de los artificios a los que recurre Cervantes en su comedia son las apariencias. Cuando Reinaldos se encuentra en el tablado y pronuncia un largo lamento ante la imposibilidad de estar con Angélica, el descubrimiento de la apariencia se prefigura en las palabras del personaje:

Mas, ¡ay!, ¿qué boca espantosa,  
terrible y estraña cosa,  
es aquesta que estoy viendo?  
Mientras más vomitas llamas,  
boca horrenda o cueva oscura,

---

<sup>193</sup> Existen varias obras en las que las profecías concernientes al futuro heroico del caballero se presentan en sueños, como a Palmerín, quien “estando una noche en su lecho durmiendo, soñó un sueño [...] una doncella muy hermosa le dixo: Amigo Palmerín, no te maravilles de mí, [...] dexa la vida villana que tienes e busca las grandes cosas que te están aparejadas”, *Palmerín de Olivia*, Giuseppe di Stefano (ed.), Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 30. En cuanto a figuras alegóricas que se presentan en contextos de ensoñación, también existe la tradición de los prólogos de los libros de caballerías, en la que figuras como la Ociosidad, el Descuido y la Perseverancia se presentan al autor; por ejemplo en el prólogo del segundo libro de *Belianís de Grecia*.

más me incitas y me inflamas.  
A ver si en esta aventura  
para algún buen fin me llamas.

*(Descúbrese la boca de la sierpe) (Casa de los celos, p. 275)*

Reinaldos debería estar en movimiento al pronunciar el lamento, pero al exclamar los versos citados, debió haberse detenido cerca de la puerta derecha, donde estaría ubicado el bofetón y debió voltear hacia donde debería haberse instalado la apariencia: la puerta izquierda. Esta escena se da en la segunda jornada, por lo que ya se habría retirado el padrón de Merlín de la puerta central; es así que al estar la apariencia en la puerta de la izquierda se podría aprovechar el espacio de todo el tablado para el desarrollo de la escena. Entonces, la puerta de la apariencia estaría abierta, cubierta por una cortina hasta que se descubra y mostraría un decorado de llamas y un fondo oscuro; sabemos que la apariencia requiere posarse en una puerta debido a la didascalía explícita: “*Malgesí, vestido como diré; sale por la boca de la sierpe*” (*Casa de los celos*, p. 275). Después de un breve diálogo, el mago va presentando figuras alegóricas que, de igual manera, entran a escena por la “boca de la sierpe”; se trata del Temor, la Sospecha, la Curiosidad, la Desesperación y los Celos, figuras que, en opinión de Aurelio González “derrumban y destruyen a los enamorados, así, el espacio creado refuerza la trama y le da nuevas dimensiones”.<sup>194</sup> Es así que la apariencia además de sorprender al espectador, crea un espacio extensivo maravilloso, al estar asociado con el mago, quien orchestra la procesión de las figuras alegóricas.

---

<sup>194</sup> “*La casa de los celos*”, *op. cit.*, p. 971.

### 2.1.1.2 ARTIFICIOS DINÁMICOS

El padrón de Merlín<sup>195</sup> es el artificio más empleado a lo largo de la primera jornada, la primera vez que se hace referencia a la estructura no se emplea por los personajes:

*Échase a dormir Bernardo junto al padrón de Merlín, que ha de ser un mármol jaspeado, que se pueda abrir y cerrar, y a este instante parece encima de la montaña el mancebo Argalia, hermano de Angélica la bella, armado y con una lanza dorada. (Casa de los celos, p. 235)*

El padrón sería un medio círculo elaborado con un bastidor y telas que se abra por el medio de la estructura para que al abrir estorbara lo menos posible al movimiento de los personajes en escena. El artificio estaría situado delante de la puerta del centro, para que al momento en que los personajes entraran en la estructura pudieran salir del escenario por la parte posterior: la puerta. La ubicación central resulta pertinente por el uso repetido que se le da a lo largo de la primera jornada y porque convencionalmente el espacio central se emplea para descubrir recursos de importancia en las comedias, debido al efecto que suscita.

Aunque el padrón es un elemento constante en la ficción caballeresca y remite a una larga tradición mágica,<sup>196</sup> específicamente el padrón de Merlín estaría también en el imaginario del público gracias a las frecuentes apariciones en la tradición caballeresca: suele presentarse como un punto de encuentro entre los caballeros, o como un lugar de

---

<sup>195</sup> Según el *Tesoro de la Lengua Castellana*, “Padrón” es “una coluna sobre la cual se pone alguna escritura, que conviene ser publica y perpetua”; afín a la definición que da el *Diccionario de Autoridades* “la colúna de piedra, con una lapida o inscripción de alguna cosa que conviene que sea perpétua y pública”, s.v. padrón.

<sup>196</sup> En *Belianís de Grecia*, el héroe llega a una cueva encantada en la que “començando atinar por aquella cueua, fue dando de vn cabo en otro, hasta una gran sala en la qual vn padrón con vnas letras arábigas vió” (p. 8); en *Palmerín de Olivia*, el protagonista debe terminar la aventura del castillo de los diez padrones, en el que “no podiesse entrar en aquél castillo cavallero nenguno sin que primero no oviessse batalla con diez cavalleros qu’ella [la doncella que encantó el espacio] allí dexó encantados; e de cada padrón sale un caballero” (p. 288).

referencia dentro de las selvas de Ardenia.<sup>197</sup> Y, además, concretamente es el punto de encuentro para el enfrentamiento entre Argalia y los caballeros que quieren probarse con él en el *Orlando enamorado* y en el *Espejo de caballerías*;<sup>198</sup> en *La casa de los celos*, Angélica convoca a los aspirantes a la prueba en las selvas, sin mencionar el padrón.

En escena, el Padrón de Merlín semiotiza el espacio encantado y ubica al espectador en las selvas de Ardenia, lugar ya tradicionalmente asociado a la excepción y al peligro;<sup>199</sup> entonces, su empleo en esta comedia refuerza el ámbito caballeresco, específicamente en lo concerniente a la creación de un espacio mágico.

En la tradición caballeresca, la función primordial que tienen los padrones es transmitir un mensaje escrito y duradero;<sup>200</sup> en el caso de la comedia cervantina, el mensaje no aparecerá de manera escrita, sino en boca de Merlín, quien sale del padrón; pero su presencia concuerda con la tradición de los libros de caballerías, pues, “la naturaleza de todo padrón es la de marcar un límite entre distintos ámbitos físicos, simbólicos o temporales. A través de su presencia palpable (la columna), el padrón nos dice (la inscripción) que nos encontramos en la frontera entre dos espacios concretos o abstractos”.<sup>201</sup> Es así que las selvas de Ardenia, en la comedia, se asocian con el ámbito

---

<sup>197</sup> En *Roselao de Grecia*, Roldán “empeçó a entrar en ellas [en las selvas] por una vereda que él bien sabía, la qual guiava al Padrón e Merlín” (p. 51); más adelante, “yendo por una estrecha senda que la traviesa desde Montalbán al padrón de Merlín era” (p. 52); en la segunda parte del *Espejo de caballerías*: Falerina “armó una tienda al Padrón de Merlín, grande y muy hermosa, y muy bien bastecida de todo lo que era menester” (p. 105).

<sup>198</sup> En el poema de Boiardo, Angélica solicita al emperador que “venga a justar con él [cualquiera de los presentes], que hora por hora, / junto a la fuente lo hallarán del Pino, / donde el Padrón se dice de Merlino” (p. 180). En el *Espejo de caballerías*, Angélica pide a Carlomagno: “que a la Fuente del Pino, que es al Padrón de Merlín, cualquiera de los que aquí están que quiera probar su fuerça e ardimiento vaya allá, a donde hallará a mi hermano armado de todas armas” (p. 232).

<sup>199</sup> “Eran estas selvas de Ardeña muy malditas y peligrosas, que por partes avía que jamás las hallassen cabo” (*Espejo de cavallerías (libro segundo)*, p. 95).

<sup>200</sup> Stefano Neri, “Algunos apuntes sobre los ‘padrones’ en los libros de caballerías” en Claudia Demattè (ed.), *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, Trento: Università di Trento, 2010, p. 117.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 121.

mágico, reforzado por la presencia de Merlín, la enunciación de la profecía, el cumplimiento de la misma y la alteración de la voluntad de los personajes.

La primera vez que se emplea el padrón en la comedia, la escena se desarrolla en el ámbito caballeresco, pues están en escena Angélica, la dueña, los salvajes, Argalia y Bernardo, quien yace dormido junto al padrón, cuando: “*Éntranse todos, sino es Bernardo, que aún duerme; suene música de flautas tristes; despierta Bernardo, ábrese el padrón, pare una figura de muerto*” (*Casa de los celos*, p. 238). La figura de muerto es el espíritu de Merlín, quien sale de la estructura para presentarse al espectador<sup>202</sup> y enunciar la profecía. Durante el parlamento del mago, el padrón permanecería abierto, pues en su discurso Merlín exhorta a Bernardo a entrar al padrón, entonces: “*Ciérrase el padrón, éntrese en él Bernardo sin hablar palabra*” (*Casa de los celos*, p. 239). Es posible que haya entrado el espíritu de Merlín y luego Bernardo, después se cerraría el padrón. El espíritu de Merlín habría salido por la puerta de atrás y Bernardo se habría quedado en el padrón, porque sale un poco más adelante.

La siguiente ocasión en que es empleado el padrón también enmarca un contexto caballeresco; pues ante la inminente lucha entre Reinaldos y Roldán, quienes han desenfundados sus espadas, el espíritu de Merlín dice: “Fuerte Bernardo, sal fuera, / y a los dos en paz pondrás” (*Casa de los celos*, p. 247). El espíritu de Merlín no está en el escenario, sólo se escucha la voz. Bernardo saldría del padrón, debido a la indicación de Merlín, para detener la pelea entre los caballeros; ésta será la última ocasión en la que se emplee el padrón en la comedia, por lo cual resulta lógico que el artefacto se retire al finalizar la primera jornada. Además al inicio de la segunda jornada se introduce el mundo bucólico mediante la aparición de los pastores y al ser el padrón un elemento vinculado al

---

<sup>202</sup> “De Merlín el espíritu encantado / soy, que yago en esta selva obscura” (I, 507-508).

universo caballeresco, ya no será necesario para el ámbito pastoril; incluso la remoción del padrón refuerza la creación del espacio dramático bucólico y permite el uso de la puerta para la creación de espacios extensivos.

Además del padrón, Cervantes emplea otro artificio dinámico: el bofetón. Ruano de la Haza expone que la tramoya empleada en esta obra no es un bofetón, sino una devanadera: “devadaneras parecen ser las máquinas que Cervantes, aun no llamándolas así, describe en *La casa de los celos*”.<sup>203</sup> Sin embargo, la devanadera es una tramoya empleada para cambiar decorados; consiste en un “catafalco en forma de pirámide invertida, manejada en el vértice inferior (seguramente hundido en el tablado) por unas cuerdas, que lo hacían revolverse y presentar al público las diferentes caras de la pirámide”;<sup>204</sup> dado que el empleo de esta tramoya no parece coincidir con el uso que se le da en la obra cervantina, en la que constantemente los personajes aparecen y desaparecen de manera abrupta, considero que se trata de un bofetón, esto podría confirmarse a partir de la frecuente didascalía explícita: “*vuélvese*”.

Esta maquinaria debería haber estado decorada como una planta de caña<sup>205</sup> con varias varas alrededor del artificio, pues en la tercera jornada el mago Malgesí guía a Roldán a la tramoya que va a emplearse y le recomienda: “arrima las espaldas a esa caña, / los ojos cierra y de Jesús te olvida” (*Casa de los celos*, p. 322), el decorado es acorde con el espacio selvático en el que se desarrolla la obra.

---

<sup>203</sup> José María Ruano de la Haza, “El decorado espectacular” en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, 1994, p. 486.

<sup>204</sup> Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1997, p. 166, *apud* José María Ruano de la Haza, *Ibidem*. El *Diccionario de Autoridades* indica que la devanadera “se llama en los theatros de las comédias un instrumento, sobre que se mueve un batidor, delante del qual se vé alguna cosa, y dando vuelta aparece otra diferente a la espalda”, *s.v.* devanadera.

<sup>205</sup> El *Diccionario de Autoridades* define “caña” como: “Planta bien conocida, que se cría en lugares húmedos. Echa muchas varas huecas, derechas desde la raíz, vestidas de hojas mui verdes y largas. Tiene muchos nudos en proporción, y remata en una panoja, o mazorca. Su raíz es gruesa, nudosa, y tan fecunda, que quemada o cortada echa los tallos con mas fuerza”, *s.v.* caña.

En cuanto a su ubicación en el escenario, el bofetón estaría situado en la puerta de la derecha para facilitar la entrada y salida de los personajes; al ser un elemento fijo, estaría en ese sitio a lo largo de toda la representación. Este artificio se emplea en la comedia cervantina a partir de la segunda jornada, en la que se usa para la aparición de Angélica, Mala Fama y Buena Fama, quienes después de su parlamento salen de escena; en contraposición con la tercera jornada, en la que se concentra el uso del bofetón, acorde con la progresión argumental de la comedia.

La primera vez que se emplea “*Parece Angélica, y tras ella va Roldán; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la Mala Fama*” (*Casa de los celos*, p. 292). Angélica se haría presente en el escenario por la puerta de la izquierda para tener un mayor movimiento en el tablado y generar la ilusión de la persecución; entonces correría hacia el bofetón instalado frente a la puerta del lado derecho; al girar la tramoya, Angélica saldría de escena y al volver a girar la maquinaria se haría presente la figura alegórica, quien después de su parlamento volvería a colocarse en la tramoya para dejar el escenario.

Roldán y Bernardo permanecerían en el escenario discutiendo sobre los celos, la honra y la fama, cuando “*Aparece otra vez Angélica, y huye a la tramoya, y vuélvese, y parece la Buena Fama*” (*Casa de los celos*, p. 297). El movimiento de los personajes sería el mismo que en la escena anterior y después de enunciar un parlamento, Buena Fama entraría a la tramoya que giraría y saldría del escenario. Aunque el bofetón se emplea bajo un contexto de persecución, su empleo en la segunda jornada también contribuye a la creación de un espacio mágico; pero al no ser un objeto semiotizado en sí mismo, el espectador vincula el ámbito mágico gracias al parlamento que pronuncia Roldán una vez que la figura alegórica ha abandonado la escena: “*Bien sé que de Malgesí / son todas estas visiones*” (*Casa de los celos*, p. 298).

Será en la tercera jornada que vuelva a emplearse el bofetón, salen a escena Roldán y Ferraguto “*riñendo, con las espadas desnudas*” (*Casa de los celos*, p. 320), los personajes deberían salir por la puerta de la izquierda y desplazarse a lo largo del tablado entre gestos de lucha hacia el extremo derecho, cerca del bofetón, cuando Ferraguto expresara:

Si me retiro, fanfarrón de Aglante,  
el paso sí, la voluntad no es mía.  
Por Mahoma te juro, y Trivigante,  
que no sé quién me impele y me desvía  
de tu presencia (*Casa de los celos*, p. 321)

Inmediatamente después:

*Retírase Ferraguto, y, puesto en la tramoya, al tirarle Roldán una estocada, se vuelve la tramoya, y parece en ella Angélica, y Roldán, echándose a los pies della; al punto en que se inclina, se vuelve la tramoya, y parece uno de los Sátiros, y hállase Roldán abrazado con sus pies. (Casa de los celos, p. 321)*

Ferraguto, mientras expresa su parlamento, se colocaría en el bofetón; gracias al parlamento, el espacio se torna con una significación mágica de nuevo. Al aparecer Angélica en la tramoya, Roldán se inclinaría en señal de adoración, lo que contribuye a la caracterización del caballero como cortés; y de nuevo, al girar el bofetón, y aparecer uno de los sátiros y Roldán en la misma posición resulta en un registro cómico. La significación mágica de la escena queda también acentuada por el parlamento de Roldán quien expresa su asombro ante el frecuente cambio de personajes: “¿Qué milagros son estos, Dios inmenso?” (*Casa de los celos*, p. 321); además, inmediatamente después: “*Vuélvese la tramoya, y parece Malgesí en su forma*” (*Casa de los celos*, p. 321).

La última ocasión en la que se empleará el bofetón en la obra, es casi inmediatamente después de la escena anterior, pues cuando Malgesí ha salido a escena, Roldán le pide al mago: “*llévame, primo, en presuroso vuelo / deste infierno de ausencia a*

ver mi cielo” (*Casa de los celos*, p. 322) y el sabio guía al caballero al bofetón cuando “*vuélvese la tramoya con Roldán; salen Bernardo y Marfisa, y suena dentro una trompeta*” (*Casa de los celos*, p. 323). Después de que Malgesí habría salido de la tramoya, es posible pensar que los personajes se desplazaran por el tablado mientras intercambian parlamentos; una vez colocado Roldán en el artefacto, habría desaparecido de escena y Malgesí saldría por la puerta central. Así, Bernardo y Marfisa podrían entrar al escenario por la puerta de la izquierda.

Otro recurso empleado es la canal, cuando aparece Cupido descendiendo desde las alturas. Si bien el artificio estaría en el escenario durante toda la representación, descendería desde el corredor superior y estaría oculto, quizá tras una cortina hasta que fuera a emplearse, en el momento en el que “*sale la nube*” el personaje ya estaría montado en el pie de la canal listo para el descenso, momento en que se descorrería la cortina, según indica la didascalia: “*Suena música de chirimías; sale la nube, y en ella el dios Cupido, vestido con alas, flecha y arco desarmado*” (*Casa de los celos*, p. 281). Al descender la canal, Cupido se situaría sobre el tablado, y la nube tendría que haber subido vacía, pues el personaje entabla un diálogo sobre el amor y los celos con Venus (*Casa de los celos*, p. 282).

La siguiente ocasión en que la canal será empleada se da en la tercera jornada, cuando “*Descuélgase la nube y cubre a todos tres, que se esconden por lo hueco del teatro; y salen el emperador Carlomagno y Galalón, la mano en una banda, lastimada cuando se la apretó Marfisa*” (*Casa de los celos*, p. 339). Todos tres son Roldán, Reinaldos y Angélica, los caballeros pelean por ella, la persiguen por el tablado, la nube vacía descendería hasta el nivel del tablado e inmediatamente volvería a subir. Casi al finalizar la obra, “*Parece un Ángel en una nube volante*” (*Casa de los celos*, p. 342); la indicación

“nube volante” apunta a que la canal no se descorre hasta el tablado, sino que permanece a media altura, desde donde el ángel enuncia su parlamento y vuelve a subir.

Cuando la canal se emplea por el dios Cupido, el discurso sobre los celos que pronuncian los dioses mitológicos permea en los caballeros y los pastores, pues cuando Reinaldos sale del tablado, entran los pastores quienes sí conversan con el amor. Cupido desciende al nivel de los hombres para dialogar, es así que toma una dimensión alegórica y representa El Amor. En contraste, al emplearse la tramoya por el ángel, no desciende completamente, pues la esfera de lo divino cristiano no se mezcla con lo humano, sólo transmite el mensaje para el emperador, quien, mediante este recurso, es caracterizado como un hombre virtuoso elegido para recibir un mensaje divino.

### 2.1.2 ARTIFICIOS MÓVILES

Los artificios móviles, en concreto la indumentaria, son uno de los signos teatrales más eficaces en escena, pues resultan muy llamativos para el espectador a la par que le proporcionan información sobre los personajes que los portan. Por lo que los artificios móviles son signos teatrales altamente convencionalizados, incluso desde las preceptivas dramáticas, como se ha señalado previamente.

Una de las escenas más espectaculares en cuanto a artificios móviles se refiere, sin duda es la presentación de Angélica, pues la llegada de la dama a la corte implica signos teatrales como el rico vestuario, el empleo de animales en escena y la utilería:

*Han de haber comenzado a entrar por el patio Angélica la bella, sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que se pudiere; traen la rienda dos salvajes, vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde; detrás viene una dueña sobre una mula con gualdrapa: trae delante sí un rico*

*cofretillo y a una perrilla de falda; en dando una vuelta al patio, la apean los salvajes, y va donde está el Emperador. (Casa de los celos, p. 224)*<sup>206</sup>

Como bien apunta Aurelio González, “la entrada de Angélica y su espectacular séquito solo puede ser por el patio pues llega cabalgando”,<sup>207</sup> acorde con lo que refiere Agustín de Rojas cuando habla de una serie de innovaciones teatrales: “sacábanse ya caballos / a los teatros”.<sup>208</sup> Ruano de la Haza documenta: “no hay duda, pues, de que en ocasiones se utilizaban caballos vivos, los cuales eran introducidos desde la calle al patio”.<sup>209</sup> Entonces, el movimiento sería el siguiente: los animales “entraban al patio, caracoleaban, torneaban o daban vuelta por él y volvían a salir por donde habían entrado”.<sup>210</sup> El movimiento descrito es acorde con la didascalía: “*Han de haber comenzado a entrar por el patio [...] en dando la vuelta al patio, la apean los salvajes*” (*Casa de los celos*, p. 224); y sería hasta ese momento en que el emperador indicaría: “Salid a la escalera a recibilla, / y traed a la dama a mi presencia” (*Casa de los celos*, p. 225) y Angélica habría subido al tablado, gracias a una rampilla o palenque que pudo haber estado colocado a un costado del tablado. Tras ella, habría subido todo el acompañamiento, salvo uno de los personajes, quien guiaría al palafrén y a la mula a la salida: la puerta de la calle.

Además de todos los recursos espectaculares que envuelven la presentación de Angélica, ésta se prelude en voz de un paje que anuncia:

Señor, si quieres ver una ventura,

---

<sup>206</sup> Esta escena se encuentra tanto en el texto de Boiardo como en el de Santa Catalina; en el *Espejo de cavallerías*, Carlomagno y los caballeros de la corte “vieron entrar por la puerta cuatro gigantes muy fieros y en medio d’ellos una muy fermosa doncella que un gentil caballero mancebo traía por la mano. Todos bolvieron los ojos por la mirar, ca cierto más parecía divina que humana, que allende de venir muy ricamente ataviada, parecía su rostro una luziente estrella” (p. 231); en el texto de Boiardo, “porque en el cabo de la sala bella / cuatro gigantes con el rostro fiero / entraron, y en el medio una doncella / que la seguía un solo caballero; / pareció a todos matutina estrella” (pp. 178-179).

<sup>207</sup> “*La casa de los celos*”, *op. cit.*, p. 966.

<sup>208</sup> Agustín de Rojas Villandrando, *op. cit.*, s.p.

<sup>209</sup> *La puesta en escena*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>210</sup> José María Ruano de la Haza, *Ibid.*, p. 272.

que en la vida se ha visto semejante,  
ponte a este corredor [...]  
Trae delante  
una diosa del cielo dos salvajes  
que sirven de escuderos y de pajes;  
una que debe ser su bisabuela  
viene detrás sobre una mula puesta. (*Casa de los celos*, p. 223)

Este parlamento generaría expectativas en el público que, igual que los personajes, esperarían la entrada de Angélica a la usanza de los libros de caballerías: montando caballos o animales exóticos, con gran acompañamiento, rico vestuario y joyas.<sup>211</sup>

Sobre la indumentaria de la dama, sabemos que llega “*embozada y la más ricamente vestida que se pudiere*” (*Casa de los celos*, p. 224), estamos ante un contexto altamente cortesano: la doncella llega cabalgando a la corte del emperador, como las doncellas que llegan a otros reinos en las novelas de caballerías,<sup>212</sup> su vestimenta revelaría que se trata de un personaje de alto rango en una corte, por lo que no se requiere una detallada descripción de la indumentaria, sino el empleo de los mayores recursos disponibles para generar el efecto de sorpresa y para proporcionar información sobre el rango de la doncella al espectador y a los personajes.

Conviene recordar que “los vestidos de galán y dama, o de rey y reina, por ejemplo, no son precisables totalmente, ya que admiten numerosas realizaciones escénicas con variados grados de riqueza”,<sup>213</sup> entonces, acorde con el referente común de la época,

---

<sup>211</sup> Aunque las presentaciones de los personajes extranjeros en los libros de caballerías son muy frecuentes, baste como ejemplo la entrada de la doncella Abra del *Amadís de Grecia*; el autor dedica todo el capítulo sexto del segundo libro a la descripción del acontecimiento; por cuestiones de espacio, cito sólo un fragmento: “Cavalgó la linda y graciosa infanta Abra vestida toda de paños de oro que, encima puesta de aquella gran bestia, eran tan largos, que arrastraban las haldas d’ellos más de una gran braça por el suelo, las cuales haldas avía en ellas cuatro puntas con los botones y borlas gruesas de muchas perlas y aljófar” (p. 260).

<sup>212</sup> En la tercera parte del *Belianís de Grecia*, Armelina “venía tan ricamente vestida como aquella que esperaba ser casada con el mejor cavallero del mundo”, p. 295; en *Amadís de Grecia*: “iva mucha gente tras ella [Alquifa], viéndola muy extrañamente vestida”, p. 157.

<sup>213</sup> Ignacio Arellano, “El vestuario en los autos”, *op. cit.*, p. 91.

Angélica debía haber portado un vestido de alguna tela vistosa: terciopelo o tafetán “una tela brillante y lujosa que presta espectacularidad a la escena”,<sup>214</sup> quizá, adornado también de joyas. La dama aparece embozada: manto o velo, son las prendas de ocultación comunes para las damas; “por un lado indica recato, pero por el otro evidentemente también permite escénicamente el ocultamiento de la identidad”;<sup>215</sup> que además genera expectativas en tanto en el público como en los mismos personajes.

Junto con Angélica, entra la dueña cabalgando, cuya indumentaria debió haber sido también vistosa, pues reflejaría el poderío de Angélica al formar parte de su séquito. Sin embargo, debería tener algunos elementos menos lujosos, como joyas, la tela de la vestimenta o quizá de un color más tenue, para ponderar la jerarquía de ambos personajes. Además, la dueña que acompaña a la doncella “*trae delante sí un rico cofrecillo y a una perrilla de falda*” (*Casa de los celos*, p. 224); si bien la perrilla estaría caracterizando a Angélica como una doncella cortesana, es la única vez en la que se menciona; por lo que pudiera tratarse tanto de utilería como de un cachorro vivo. La perrilla se quedaría con la dueña hasta su salida del tablado, pues no desempeña ninguna acción en el desarrollo de la escena.

El séquito de Angélica se completa con los salvajes, Fausta Antonucci afirma que la aparición del salvaje en las comedias auriseculares “no responde a criterios narrativos o simbólicos sino a criterios de espectacularidad, sirve únicamente para maravillar al espectador, y en efecto sale a escena en contextos maravillosos, marcados por temáticas mitológicas o caballerescas”;<sup>216</sup> sin embargo, en esta comedia, los salvajes caracterizan a

---

<sup>214</sup> Aurelio González, “El vestuario”, *op. cit.*, p. 298.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>216</sup> *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1995, p. 47.

Angélica como dama extranjera, pues a la usanza de los libros de caballerías, estas doncellas suelen presentarse ante el monarca acompañadas de figuras exóticas.<sup>217</sup>

La didascalía explícita indica: “traen la rienda dos salvajes, vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde” (*Casa de los celos*, p. 224), técnica muy común no sólo en los tablados auriseculares, sino en las fiestas cortesanas.<sup>218</sup> Además, “el color verde es lógico y obligado por el deseo de imitar elementos vegetales como la hiedra”.<sup>219</sup> Para complementar el traje, es posible también que los salvajes portaran mascarillas; pues el empleo de estos objetos era habitual en el escenario, como lo documenta Luis Fernández Martín, quien rescata parte del inventario de la compañía de Gaspar de Oropesa y de su mujer, Inés de Bustamante:

Tres medias máscaras con una calva de viejo [...]; un rostro hermoso con que hacía la gitana [...]; catorce máscaras de demonio, las doce con la frente y algunas con barbas; cuatro rostros de salvaje con sus barbas; dos máscaras de muerte, una calva grande y otra de hoja de lata blanca; medio rostro de San Pedro con su barba.<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup> En *Amadís de Grecia* la doncella Abra se presenta ante el emperador con “cuatro hermosas doncellas, asimismo de paños de oro vestidas, encima de cuatro unicornios muy grandes”, p. 260. Incluso en *Claridoro de España*, una doncella se hace acompañar de salvajes para solicitar un don al emperador: “vieron entrar por una puerta una doncella hermosa y bien adereçada, y delante dos escuderos viejos con barbas y cabellos blancos, y atrás dos salvajes vestidos de caza”, José Manuel Lucía Megías, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 147.

<sup>218</sup> Alberto del Río documenta que además del cáñamo teñido se empleaba esparto para la indumentaria de esta figura. “Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (ed.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999, p. 148. En los libros de caballerías, la descripción es variada: “delante se le paró un salvaje cuya grandeza era mayor que de ningún jayán; era todo cubierto de mucho y muy espeso vello tan crespo y negro que era para poner temor en el más fuerte de los fuertes” (*Febo el Troyano*, p. 177); “llegó una mujer salvaje, y ésta tenía los cabellos largos y muy rubios, y un capirote de extraño arte, de cuero de animales, puesto en su cabeça; y de lo mismo traía una ropa sin mangas, larga hasta la rodilla y ceñida; los braços traía de fuera, y vellosos, como salvaje, y así tenía las piernas y cuerpo, mas no de vello tan largo como los otros” (*Felixmarte de Hircania*, p. 36).

<sup>219</sup> Aurelio González, “El vestuario”, *op. cit.*, p. 398.

<sup>220</sup> Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988, pp. 22-23.

El uso de los animales vivos también se constata en la tercera jornada: se encuentran Galalón y Carlomagno conversando cuando, sale un paje y dice:

Por san Dionís han entrado  
dos apuestos caballeros  
que parecen forasteros,  
pero de esfuerzo sobrado:  
uno mayor y robusto,  
otro mancebo y galán. (*Casa de los celos*, p. 316)

El mecanismo es el mismo que el empleado en la llegada de Angélica, pues un paje prelude la entrada de los personajes y serán las únicas ocasiones en que el paje salga a escena, pues sirve para acrecentar las expectativas del público y los personajes ante las entradas de Angélica, Marfisa y Bernardo.

Después del parlamento del paje: “*Entra Marfisa y Bernardo, a caballo*” (*Casa de los celos*, p. 316). El movimiento escénico será el mismo que en la escena anterior: entrarían los personajes por el patio, cabalgando, hasta apearse cerca de la rampilla que permitiría que los personajes subieran al tablado. Estos movimientos escénicos estarían aprovechando todo el teatro y, en palabras de Aurelio González: “De esta manera el espacio dramático del palacio de Carlomagno ahora incluye al público”.<sup>221</sup> La magnificencia de los personajes sería reforzada gracias a la didascalía implícita en voz de Galalón: “¡Qué gran número de gente / que traen los dos tras de sí!” (*Casa de los celos*, p. 316), independientemente de que entraran o no con acompañamiento, basta el parlamento de Galalón para generar la ilusión de la multitud.

En cuanto a vestuarios convencionales se refiere, en la segunda jornada, los sátiros aparecen raptando a Angélica, acorde con la función que estos personajes suelen

---

<sup>221</sup> “*La casa de los celos*”, *op. cit.*, p. 966.

desempeñar: “el papel de agresores y raptos de mujeres lo juegan ahora figuras de raigambre clásica, como los sátiros”;<sup>222</sup> en esta ocasión no hay una didascalía explícita que indique el vestuario, por lo que los personajes debieron haber portado pieles, de acuerdo con la iconografía de la época.

Otro de los vestuarios convencionales presente en la comedia cervantina es el de demonio, que según Ignacio Arellano “a juzgar por los inventarios, podía incluir capirotos, motivos de llamas pintadas, o medias mascarillas y mascarillas, algunas con barbas y cuernos”.<sup>223</sup> En contraposición con la figura infernal, hacia el final de la comedia aparece un ángel; la indumentaria de este tipo de personajes también está altamente codificada en la cultura y el receptor podía identificarlo fácilmente, siguiendo la tradición iconográfica; pues Francisco Pacheco, en su libro publicado en 1649, señala que “Débense pintar en edad juvenil desde 10 á 20 años, mancebos sin barba, de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, con varios y lustrosos cabellos rubios y castaños, con gallardos talles y bella proporción de miembros”.<sup>224</sup> En cuanto al vestuario, las alas son indispensables; según Pacheco, pueden ser de varios colores,<sup>225</sup> pero ya que en la comedia tanto Buena Fama como Cupido llevan alas, pudieron haberse empleado las mismas para el ángel, además de “túnicas blancas, con otros rasgos de color”.<sup>226</sup> El vestuario de los dioses mitológicos también formaría parte de los trajes convencionales, pues gracias a la utilería se pueden caracterizar fácilmente; tal es el caso de Cupido, quien sale a escena “*vestido con*

---

<sup>222</sup> Fausta Antonucci, *op. cit.*, p. 88.

<sup>223</sup> “El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)”, *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, p. 95.

<sup>224</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid: Librería de León Pablo Villaverde, 1871, pp. 85-86.

<sup>225</sup> *Ibid*, p. 86.

<sup>226</sup> Ignacio Arellano, “El vestuario”, *op. cit.*, p. 94.

*alas, flecha y arco desarmado*” (*Casa de los celos*, p. 281), acorde con la manera de representar al dios mitológico.

Caso curioso es el de Venus, para cuya aparición no se hace ninguna indicación de vestuario;<sup>227</sup> si bien la cultura visual identifica a Venus desnuda,<sup>228</sup> en el escenario no se presentaría así; seguramente portaría una tunicela y sería identificada a partir de las didascalias implícitas; por ejemplo, cuando Cupido expresa “¿Qué quieres, madre querida” (*Casa de los celos*, p. 281).

Seguramente portando tunicelas,<sup>229</sup> también están las alegorías, pues como apunta Aurelio González:

El vestuario para ciertas “fantasías” emblemáticas o alegóricas se indica con el genérico término de “tunicelas” esto es una túnica que no corresponde al vestuario habitual de la época y que evidentemente es un traje teatral que permite el desarrollo de fantasías en las cuales el color puede tener un valor simbólico, pues se trata de personajes ajenos a la realidad, pero que en muchos casos cuentan con una iconografía reconocida por el público”.<sup>230</sup>

Incluso Mercedes Agulló encuentra en un inventario “una tunicela de carmesí blanco, otra tunicela de damasco azul y blanco, otra de damasco carmesí dorado, otra de tafetán atornasolado”;<sup>231</sup> mientras que Vicenta Esquerdo da cuenta de “una tunicela de tafetán negro y dos tunicelas de tafetán blancas”.<sup>232</sup> Si bien estas tunicelas de los inventarios no fueron empleadas para la comedia cervantina, sí brindan un panorama sobre el simbolismo cromático al que refiere Aurelio González, que variará según el personaje que se represente; también orienta sobre las telas empleadas para este traje teatral elaborado

---

<sup>227</sup> “Parece a este instante el carro [de] fuego, de los leones de la montaña, y en él la diosa Venus” (II, 1372).

<sup>228</sup> Recuérdese el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, la *Venus de Urbino* de Tiziano o la *Venus del espejo* de Diego Velázquez, por ejemplo.

<sup>229</sup> Ignacio Arellano documenta que era un vestuario frecuente para los autos sacramentales, “El vestuario”, *op. cit.*, p. 94-95.

<sup>230</sup> “El vestuario teatral”, *op. cit.*, p. 399.

<sup>231</sup> Mercedes Agulló y Cobo, “‘Cornejos’ y ‘Peris’”, *op. cit.*, p. 187.

<sup>232</sup> Vicenta Esquerdo, “Indumentaria”, *op. cit.* p. 532.

regularmente con tafetán: un tipo de seda, por lo que es una tela liviana y brillante, y el damasco es una “tela de seda entre tafetan y raso, labrado siempre con dibujo. Haile doble y simple, y de distintos colores. Es tela noble, y la usan las Señoras, y Caballeros para vestidos y colgadúras”;<sup>233</sup> según Antonio Valiente Romero y Manuel Castillo Matos el damasco “era considerado un tejido de alta calidad”,<sup>234</sup> por lo que el efecto que debería dar este traje teatral era de lujo y sofisticación.

Las tunicelas seguramente eran el traje de las figuras en la escena de la procesión de Malgesí. La primera en salir a escena es el Temor “*vestido como diré: con una tunicela parda, ceñida con culebras*” (*Casa de los celos*, p. 276).<sup>235</sup> Juan de Dios Hernández Miñao documenta que “Ripa, al personificar el temor lo presenta como un viejo pálido y vestido con una piel de ciervo”;<sup>236</sup> quizá de la tunicela parda refiera a la palidez de la figura. Las culebras estarían indicando el engaño a partir de la tradición.<sup>237</sup> Después del Temor, “*Sale la Sospecha, con una tunicela de varias colores*” (*Casa de los celos*, p. 277); es posible que la mezcla de colores aluda a la confusión que se desata a partir de la sospecha, o en palabras del mismo personaje “*toda de contrarios hecha*” (*Casa de los celos*, p. 277). Luego de la Sospecha, “*Sale Curiosidad*” (*Casa de los celos*, p. 277) pero no hay una sola indicación de vestuario, el personaje se presenta a sí mismo.<sup>238</sup> Esta figura debió haber

---

<sup>233</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. Damasco.

<sup>234</sup> Antonio Valiente Romero y Manuel Castillo Matos, “Impacto tecnológico de las ordenanzas de la junta general de comercio (1684) en la producción de tejidos simples de seda: el caso de Écija”, *Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y las Técnicas*, 34, 74, 2011, p. 452.

<sup>235</sup> Resulta curiosa la recurrente indicación “*vestida como diré*”, en opinión de Aurelio González, Cervantes estaría “*dando a entender su intención de tener una participación directa en el montaje, lo cual nos indicaría una relación de la obra con algún autor de compañía anterior a la publicación de las comedias*”. “El vestuario”, *op. cit.*, p. 399.

<sup>236</sup> *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la contrarreforma*, Murcia: Universidad de Murcia, 2015, p. 131.

<sup>237</sup> Fernando Cantalapiedra establece que las serpientes, en el teatro aurisecular, suelen asociarse con “*Aflicción, Dolor, Eternidad, Herejía, Engaño, Ingratitud, Insidia, Envidia, Pecado*”, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel: Reichenberger, 1995, p. 250.

<sup>238</sup> “*La vana Curiosidad / es esta que ves presente*” (*La casa de los celos*, p. 277).

salido también con una tunicela, pero si no hay una indicación de Cervantes sobre el vestuario, podría ser porque era una figura altamente identificable en la época, o porque bastaría la presentación a partir de la didascalia implícita; de esta manera, el vestuario pasaría a segundo plano. La siguiente figura en la procesión de Malgesí saldría “*Con una sog a la garganta y una daga desenvainada en la mano, sale la Desesperación, como diré*” (*Casa de los celos*, p. 277); la desesperación se suele vincular con el suicidio, de ahí la utilería de la figura. El desfile cierra cuando “*suen a la música triste, y salen los Celos, como diré, con una tunicela azul, pintada en ella sierpes y lagartos, con una cabellera blanca, negra y azul*” (*Casa de los celos*, p. 278). La asociación de los celos con el color azul era muy frecuente en el imaginario de la época,<sup>239</sup> en opinión de Fernando Cantalapiedra “el azul turquesa representa para el barroco la inestabilidad del mar, por eso mismo se aplica como analogía al cambio de la fortuna —política, económica, amorosa— y a la condición celosa”.<sup>240</sup> Una asociación negativa también la tienen las serpientes y los lagartos; todo el vestuario remite a la condición de los celos y al ser la figura que termina la procesión, se erige como la más terrible de todas; pues parece haber una progresión en cuanto a los personajes que van entrando al tablado: temor, sospecha, curiosidad, desesperación y celos. Todos los personajes alegóricos se orientan al plano amoroso y funcionan como la materialización de los sentimientos de Reinaldos ante la huida de Angélica.

Con tunicelas también aparecen Mala Fama y Buena Fama:

*Parece Angélica, y tras ella va Roldán; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la Mala Fama, vestida como diré, con una tunicela*

---

<sup>239</sup> Ignacio Arellano vincula a este personaje con los *Emblemas morales* de Horozco, “Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia Española*, 77, 272, 1997, p. 438.

<sup>240</sup> Fernando Cantalapiedra, *Semiótica teatral*, *op. cit.*, p. 208.

*negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra.*  
(*Casa de los celos*, p. 292)

*Aparece otra vez Angélica, y huye a la tramoya, y vuélvese, y parece la Buena Fama, vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas de varias colores y una trompeta.* (*Casa de los celos*, p. 297)

La utilería empleada para caracterizar a las figuras es acorde con el imaginario de la época, pues Covarrubias, en su *Diccionario*, afirma: “Los antiguos pintaron la Fama en forma de donzella que va bolando por los aires con las alas tendidas y una trompeta con que va tañendo”.<sup>241</sup> Los colores blanco y negro estarían representando la dicotomía positivo / negativo de ambas figuras.

Más adelante en la obra “*sale por lo hueco del teatro Castilla, con un león en la una mano, y en la otra un castillo*” (*Casa de los celos*, p. 330), esta figura seguramente también vestiría una tunicela y la utilería requerida estaría conformando una relación metonímica de acuerdo con la tradición heráldica, en la que el escudo de Castilla está cuartelado y se identifican en el lado superior izquierdo así como en el inferior derecho la figura de un castillo; en el lado superior derecho e inferior izquierdo, un león.

Otro vestuario altamente efectista seguramente sería el de Merlín, la didascalia explícita dicta: “*Éntranse todos si no es Bernardo, que aún duerme; suene música de flautas tristes; despierta Bernardo, ábrese el padrón, pare una figura de muerto*” (*Casa de los celos*, p. 238). Aunque no hay mayores especificaciones en la indumentaria del personaje, existe un parangón posible en la segunda parte del *Quijote*, cuando en medio de una escenificación, sale Merlín: “Venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro [...] y quitándose el velo

---

<sup>241</sup> Recuérdese también la dedicatoria de las *Soledades* de Góngora, que alude a la Fama con una trompeta: “su canoro dará dulce instrumento, / cuando la Fama no su trompa al viento”. También así se codifica esta figura alegórica en otras obras teatrales; por ejemplo, en la loa al auto sacramental de *Los encantos de la culpa*, Calderón pide “La fama por otro lado, con clarín, y alas”.

del rostro, descubrió parentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea”.<sup>242</sup> Es posible que “la figura de muerto” de *La casa de los celos* hubiese portado un traje similar e incluso una mascarilla;<sup>243</sup> en cualquier caso, la indumentaria de Merlín contribuye a crear un espectáculo visual y asombro en el espectador; pues en la comedia caballeresca “la presencia de los magos va unida inseparablemente a la explotación de la visualidad escénica de los recursos fantásticos y efectos especiales”.<sup>244</sup>

Sobre el otro mago de la obra, Malgesí, no contamos con indicaciones sobre su indumentaria, aunque seguramente debió haber portado una tunicela; cuando urde la escena de la boca de la sierpe se presenta en el escenario “*vestido como diré; sale por la boca de la sierpe*” (*Casa de los celos*, p. 275); sin embargo, Cervantes no explicita el traje del mago; pero debió haber portado una máscara, ya que se presenta “soy el Horror, / portero de aquesta puerta” (*Casa de los celos*, p. 275) y Reinaldos no lo identifica como Malgesí; entonces, la indumentaria del mago funciona como un disfraz,<sup>245</sup> será hasta que termine la procesión de figuras alegóricas que la voz de Merlín revele su identidad: “Malgesí, ¡cuán poco sabes!” (*Casa de los celos*, p. 279).

En cambio, cuando Angélica llega al palacio del emperador la didascalia explícita indica: “*Apártase Malgesí a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de Malgesí*”

---

<sup>242</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, p. 1006.

<sup>243</sup> En el *Espejo de cavallerías (libro segundo)*, aparece también Merlín en su sepulcro: “todo lo que viesse [Roldán] era fuera de naturaleza humana y gran compañía diabólica, la cual, andando alrededor del sepulcro, traía en medio de sí un hombre vestido de unas ropas de fuego que todo le cubrían” (p. 97).

<sup>244</sup> Ignacio Arellano, “Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro”, en José Juan Berbel Rodríguez (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1996, p. 29.

<sup>245</sup> Sigo a Aurelio González: “Como disfraz en el teatro entendemos aquel recurso que implica el cambio u ocultación de la identidad de algún personaje cambiando su apariencia por medio de la indumentaria”, “El disfraz”, *op. cit.*, p. 583.

(*Casa de los celos*, p. 224);<sup>246</sup> si bien es cierto que el libro es un accesorio fundamental del mago en la tradición caballeresca, pues es el referente del conocimiento;<sup>247</sup> en esta escena, Cervantes rescata el cuaderno de Malgesí como un signo escénico que remite al saber nigromántico del personaje, lo que lo caracteriza como un sabio poderoso capaz de hacer encantamientos, conjurar demonios y mediante el cual adquiere el poder del don profético para advertir al emperador sobre Angélica.<sup>248</sup>

Cervantes rescata otro signo escénico para caracterizar personajes; pues Argalia, el hermano de Angélica, se presenta “*armado y con una lanza dorada*” (*La casa de los celos*, p. 235); la lanza es un objeto fundamental en el desarrollo de la historia pues está encantada y con ella pretende derribar a todos los caballeros de Carlomagno para tomarlos presos, en las justas propuestas por Angélica en su llegada.<sup>249</sup> Tanto el cuaderno de Malgesí, como la

---

<sup>246</sup> Esta escena encuentra su antecedente tanto en el *Orlando enamorado* como en el *Espejo de cavallerías*. En el poema del siglo XV: “De la ciudad no era aún salida [Angélica] / Magesí no toma su cuaderno: / para saber la cosa bien cumplida / sacó cuatro demonios del infierno” (p. 182); mientras que en el libro de caballerías “Malgesí, tomando su cuaderno, convocó cuatro demonios de los sus más conocidos e familiares, a los cuales preguntó muy por entero la venida de la doncella a la corte del Emperador” (*Espejo de caballerías*, p. 233).

<sup>247</sup> “El arte de la magia [en las novelas de caballerías] se presenta como conocimiento, como un saber para la resolución de conflictos en el ámbito de los personajes, no ya como un poder heredado o innato”. Mónica Nasif, “Reflexiones acerca de una singular concepción del ‘hacer’ mágico en los libros de caballerías castellanos: Palmerín de Olivia y Primaleón”, Lilia Ferrario de Orduna (ed.), *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*, Kassel: Edition Reichenberg, 2006, p. 191.

<sup>248</sup> El vínculo entre los sabios y los libros bajo el contexto de efectuar encantamientos es muy común en las novelas de caballerías, por ejemplo en *Amadís de Gaula*, cuando el protagonista es encantado por Arcaláus, una misteriosa doncella “sacó un libro de una arquita que so el sobaco traía y començó a leer por él; y respondíale una boz algunas vezes”, pp. 438-439, mediante este procedimiento, la doncella logra desencantar a Amadís. Algo similar ocurre en *Primaleón*, pues el caballero Mayortes había sido encantado y convertido en forma de perro, nadie podía desencantarlo, hasta que “el caballero [de la Isla Cerrada] leyó por el libro y, como era tan gran sabidor, supo muy bien desfazer el encantamiento y Mayortes fue desencantado y tornado en hombre” (p. 486).

<sup>249</sup> Tanto en el texto de Boiardo como en el de Santa Catalina, las armas y la lanza dorada están encantadas por saberes nigrománticos; el poema del siglo XV revela que su padre, Galafrón “espada hecha con encantamiento, / y una lanza le dio también dorada [a Argalia] pensando ser con ellas invencible” (p. 183); mientras que en el *Espejo de cavallerías*, el padre envía a Argalia “con unas armas hechas por su arte [la nigromancia], que no basta ninguna otra arma a las empecer; e assimismo una lança dorada hecha por tal arte, que a cualquier cavallero que con ella encontrare no bastará fuerça ni resistencia a que no sea el cavallero encontrado fuera de la silla” (pp. 233-234).

lanza de Argalia son elementos que el espectador pudo haber asociado con los personajes precedentes.

Acorde con las convenciones dramáticas, el vestuario teatral suele indicar el espacio en el que la escena tiene lugar; de esta manera, los caballeros cambiarían de indumentaria dependiendo del espacio dramático en el que se desarrolla la acción: los trajes cortesanos anunciarían que la escena se da en palacio y los caballeros portarían ropilla y medias; en cambio, cuando asistimos a un espacio selvático, los caballeros estarían armados; por ejemplo, cuando “entra Bernardo del Carpio, armado, y tráele la celada un Vizcaíno, su escudero, con botas y fieltro y su espada” (*Casa de los celos*, p. 232), Bernardo no portaría toda la armadura; aunque podría usar coselete,<sup>250</sup> bastarían el peto y el espaldar para dar la idea de la armadura completa. Pero el indicio del exterior no sólo se asume a partir de la armadura, pues su escudero viste botas y fieltro, que según el *Diccionario de Autoridades*: “Se llama también el capote, o sobretodo, que se hace para defensa del agua, nieve o mal tiempo”,<sup>251</sup> por lo que se trata de una prenda para ser usada en exteriores. Con todos estos signos, el espectador identificaría a primera vista el desarrollo de una escena en palacio o en exteriores sin la necesidad del empleo de escenografía.

Peto y espaldar portarían también Reinaldos y Roldán: “*Recuéstase Reinaldos, pone el escudo por cabecera, y entra luego Roldán embrazado de el suyo*” (*Casa de los celos*, p. 240). Los caballeros se encuentran en la selva y aunque la didascalia explícita sólo da información sobre la utilería, resulta lógico pensar que los personajes portarían armadura y espada, pues el escudo delata que estarían listos para el enfrentamiento físico que está por ocurrir.

---

<sup>250</sup> Define el *Diccionario de Autoridades*: “Armadúra del cuerpo, que se compone de gola, pero, espaldar, escarcelas, brazaletes y celada. Distinguese de las armas fuertes, en ser mucho más ligeras”.

<sup>251</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v., fieltro.

La armadura sólo se detalla cuando “*Entra Galalón, armado de peto y espaldar*” (*Casa de los celos*, p. 324), esto quizá sea porque hasta ahora Galalón se había identificado como un personaje cortesano, sin rastro de un comportamiento bélico; por lo que portaría ropas corteses hasta este momento.

Otro personaje con armadura será “*Marfisa, armada ricamente; trae por timbre una ave Fénix y una águila blanca pintada en el escudo*” (*Casa de los celos*, p. 251). Esta ocasión será la primera en la que Marfisa salga al tablado y, mediante la indumentaria, se identifica al espectador como una *virgo bellatrix*;<sup>252</sup> en los libros de caballerías, esta figura suele tener dos realizaciones distintas: la amazona y la doncella guerrera “en ambos casos, tales mujeres poseen una deslumbrante capacidad de iniciativa y se ocupan en ejercicios tradicionalmente definidos como privativos del caballero [...] también pueden alcanzar la fama a través de su destreza con las armas”.<sup>253</sup> Lo que más destaca de la indumentaria de Marfisa es la asociación con las aves: el águila blanca, cuyo color remite a la pureza se refuerza con el ave fénix que representa la virtud.

Aunque la asociación de ambas aves en la cultura medieval refiera a Cristo,<sup>254</sup> poco a poco comenzó a asociarse con la virtud y concretamente el fénix se vincula con el nenúfar: “que es uno de los emblemas vegetales de la castidad y de la virginidad porque con las plantas liláceas se hacían antaño (y se hacen todavía) remedios antiafrodisiacos”.<sup>255</sup> Sin embargo, Lourdes Diego Barrado ancla esta asociación virtud–ave fénix a partir de la

---

<sup>252</sup> “E sabed que esta doncella [Marfisa] era del linage de las amazonas, la más esforçada y valiente persona del mundo” (*Espejo de cavallerías*, p. 268).

<sup>253</sup> José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Laberinto, 2008, p. 198.

<sup>254</sup> Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, tomo 1, Barcelona: Sophia Perennis, 1997, pp. 71-87, 410-421. Asimismo Lourdes Diego Barrado afirma: “El fénix era imagen del Salvador y, por tanto, imagen de salvación; de igual modo se convirtieron en paradigmas de salvación muchas de las figuras-símbolo que, procedentes del mundo pagano, fueron adaptadas a la nueva iconografía cristiana”, “La representación del ave fénix como imagen de la *Renovatio* de la Roma altomedieval”, *Anales de Historia del Arte*, 2010, p. 172.

<sup>255</sup> Charbonneau-Lassay, *El bestiario*, op. cit., p. 421.

iconografía de Santa Inés, que se representa con los elementos del martirio sufrido (fuego y espada) y que lleva bordado un ave fénix en la ropa: “el fénix, que tiene en esta escena una relación directa con el fuego que martirizó a la santa, es utilizado, además, para expresar el misterio de la resurrección de la carne y los conceptos de virginidad y castidad, asociados ambos a la figura de Inés desde sus primeras representaciones”.<sup>256</sup> Sea cual fuere el origen de esta asociación, el escudo de Marfisa indica que es una doncella virtuosa y casta mediante el símbolo de las aves, lo que no anula el significado de renovación del ave fénix; en palabras de la doncella guerrera: “la divisa / trae de aquella ave nueva / que en el fuego la vida se renueva” (*Casa de los celos*, p. 256).

Dado que el vestuario teatral no buscaba crear un efecto realista, los pastores no vestirían como los verdaderos del siglo XVII, sino que portarían trajes convencionales también. De los pastores presentes en la comedia, Lauso, Corinto y Clori pertenecen a un universo bucólico, idealizado; por lo que su indumentaria será distinta a la del pastor Rústico.

Lauso y Corinto estarían ataviados con una ropa de lana burda o sayo; acorde con el imaginario que se tenía del pastor;<sup>257</sup> estos personajes además portan utilería: una guitarra que emplean como acompañamiento musical para sus cantos; como en la tradición de la novela pastoril en que los personajes cantan y lloran sus penas de amor.

En contraste con los pastores idealizados, en escena tenemos a Rústico, cuyo nombre revela que no podía portar el mismo tipo de indumentaria; es posible que este

---

<sup>256</sup> “La representación”, *op. cit.*, p. 178.

<sup>257</sup> Conviene recordar cómo se ataviaban los pastores en la novela pastoril; por ejemplo Sireno, “el vestido era de un sayal tan áspero como su ventura, un cayado en la mano, un zurrón del brazo izquierdo colgando”, Jorge de Montemayor, *La Diana*, Juan Montero (ed.), Barcelona: Crítica, 1996, p. 12.

personaje vistiera pellico de pastor;<sup>258</sup> es posible también que el personaje trajera el cabello desordenado, pues esta característica se asociaba a los pastores rústicos.<sup>259</sup> Entonces, su caracterización cumpliría la tarea de contrastar a este pastor con los anteriores.

El color de la indumentaria de los pastores tampoco está señalado; pero Esther González Solís documenta que en el inventario de bienes de Gaspar de Oropeza se hallan:

Ocho sayos de pastores en raso de colores falsos, [...] dos sayos de pastores de tafetán de colores, otro sayo de pastor de tafetán encarnado, cinco pellicos nuevos de pastores de pellicas de cordero guarnecidos de tafetán de colores; otros siete sayos de pastores de plisa blanca y colorada guarnecida de guadamecí, [...], dos zurrone.<sup>260</sup>

La pastora Clori vestiría saya y jubón; igual que Angélica cuando se cambia al hábito pastoril.<sup>261</sup>

### 2.1.3 EFECTOS SENSORIALES

Los efectos de pirotecnia y fuego eran muy empleados por los comediógrafos; en *La casa de los celos* se emplean en dos momentos en la obra. En la primera jornada, cuando Roldán y Reinaldos “*Vanse a herir con las espadas; salen del hueco del teatro llamas de fuego, que no los deja llegar*” (*Casa de los celos*, p. 246). El fuego saldría por el escotillón e

---

<sup>258</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, el pellico es: “El zamarro de Pastor, o otro vestido de pieles”. s.v. pellico.

<sup>259</sup> Alberto del Río documenta que se llegaron a emplear pelucas para la caracterización de estos personajes y cita a Covarrubias en la entrada “greña”: “la cabellera revuelta y mal compuesta, quales suelen traerlas los pastores y los desaliñados, que nunca se la peinan; y estos dezimos estar desgreñados”, “Figuras al margen”, *op. cit.*, p. 148.

<sup>260</sup> Esther González Solís, “Vestirse y desvestirse. El traje de las gentes del común en el teatro y en la vida cotidiana en el Siglo de Oro”, en *El arte en tiempos de cambio y crisis: y otros estudios sobre Extremadura*, Félix Iñesta Mena (ed.), Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2010, p. 123.

<sup>261</sup> En *La Diana*, *op. cit.*, Belisa “Tenía una saya azul clara, un jubón de una tela tan delicada que mostraba la perfición y compás del blanco pecho, porque el sayuelo, que del mesmo color que la saya era, le tenía suelto”, p. 136.

impediría el enfrentamiento entre los caballeros, además de crear un espectáculo visual para el público.

La siguiente ocasión en que se emplee el fuego será en la “boca de la sierpe”; antes de iniciar la procesión de figuras de Malgesí, Reinaldos exclama: “Mientras más vomitas llamas, / boca horrenda o cueva oscura, / más me incitas y me inflamas” (*Casa de los celos*, p. 275); en el momento que Reinaldos pronuncia estos versos la apariencia aún se encontraba oculta tras una cortinilla; por lo que estas llamas no saldrían de la boca de la sierpe; pero sí pudieron haberse traslucido a través de la cortina. Una vez descubierta la apariencia, seguramente sí se habría creado el efecto del fuego, como lo confirma la Desesperación: “desde aquí puedes vellos / si cesan las llamaradas” (*Casa de los celos*, p. 278).

Además del espectáculo visual que se genera en el tablado, el fuego acerca la escena al universo caballeresco, pues como parte de los espacios maravillosos en exteriores es muy frecuente la presencia del fuego;<sup>262</sup> por lo que este recurso contribuye a la creación del espacio maravilloso. Tanto Alonso Mateos<sup>263</sup> como Agustín de la Granja<sup>264</sup> opinan que el fuego en escena se lograba mojando telas con aguardiente de quinta esencia;<sup>265</sup> sin embargo, esta técnica provee llamas con un tono azulado, lejos de la asociación con la maravilla y el espectáculo visual que proveen las llamas rojizas. Para conseguir el efecto, se

---

<sup>262</sup> Como en *Belianís de Grecia*, cuando en la selva “se vino una terrible furia para él [Belianís], tanto que con cuántos árboles topó y los arrancó de raíz y quando con él juntó él la quiso herir mas a la ora desapareció y en su lugar vio vn padrón blanco con vna carta encima dél y alrededor mucho fuego” (p. 155). O en *Amadís de Grecia*, en que el encantamiento de la Gloria de Niquea está circundado por fuego y sólo quien ame verdaderamente lo puede cruzar (pp. 440-442).

<sup>263</sup> “El teatro”, *op. cit.*, p. 28.

<sup>264</sup> “Teatro de corral y pirotecnia”, en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (eds.), Almagro: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1999, p.202.

<sup>265</sup> Esta opinión seguramente está fundamentada a partir de una didascalia explícita de Lope de Vega en *El caballero de Sacramento*: “Salga don Luis, en la cabeza algunas llamas que se hacen con aguardiente de quintaesencia”.

haría como lo documenta Alfonso Rodríguez de G. Ceballos, con ayuda de un bote de latón que contendría pez y resina pulverizados,<sup>266</sup> el bote se colocaría detrás del decorado y se encendería el contenido de la lata.

Además de los recursos visuales, en la comedia se emplean cuatro diferentes recursos sonoros: ruido de cadenas, lamentos, sonido de trompeta y algunos instrumentos de viento.

Antes de ser descubierta la “boca de la sierpe”, suenan “*Crujidos de cadenas, ayes y suspiros dentro*” (II, 1242) y exclama Reinaldos:

¡Vágame Dios! ¿Qué ruido  
es ese que suena extraño?  
¿Estoy despierto, o dormido?  
¿Engañome o no me engaño?  
Otra vez llega al oído.  
De entre estas hojas entiendo  
que sale el horrible estruendo.  
Mas, ¡ay!, ¿qué boca espantosa,  
terrible y estraña cosa,  
es aquesta que estoy viendo? (*Casa de los celos*, p. 275)

La didascalia explícita indica dos recursos sonoros: los ruidos de cadenas y los lamentos, que por una parte sirven para crear expectativas en el público, pues funcionan como un indicio de que algo peligroso ocurrirá; por otro, sirve para cambiar el discurso cuando vuelven a sonar los ruidos de cadenas y lamentos (“Otra vez llega al oído”, *Casa de los celos*, p. 275), pues el personaje ahora busca la fuente del sonido y se descubre la boca de la serpiente.

En la tercera jornada, Reinaldos y Malgesí se encuentran en la selva, el mago se compromete a guiar al caballero hacia Angélica y abandonan el tablado por alguna de las

---

<sup>266</sup> Alfonso Rodríguez Ceballos, “Escenografía y tramoya”, *op. cit.*, p. 59.

dos puertas disponibles; por la otra, entran Carlomagno y Galalón: “Éntranse todos. Suena trompeta bastarda, lejos, y entran en el teatro Carlomagno y Galalón” (*Casa de los celos*, p. 315);<sup>267</sup> Entonces, la trompeta estaría indicando el cambio del espacio: de la agreste selva a un espacio cortesano, como lo confirma Galalón: “¡Ah, señor mío! / ¿Faltan en tu corte iguales / a Roldán?” (*Casa de los celos*, p. 317). Además, el emperador reacciona ante el sonido de la trompeta: “¿Qué trompeta es la que suena?” (*Casa de los celos*, p. 315) y más adelante: “Otra vez suena” (*Casa de los celos*, p. 316), dice Carlomagno; la segunda vez que la trompeta suena, está preludiando la entrada en escena de Marfisa y Bernardo, quienes entran por el patio cabalgando.

Felipe Pedrell documenta que la trompeta bastarda se empleaba “especialmente para los toques de guerra”,<sup>268</sup> esta asociación de carácter bélico se confirma en palabras del emperador, quien al ver entrar a los personajes explicita: “pondré yo que es desafío” (*Casa de los celos*, p. 317) y se lamenta: “¿Dónde está agora la diestra mano / de Roldán?” (*Casa de los celos*, p. 317). De forma similar, más adelante: “Vuélvese la tramoya con Roldán; salen Bernardo y Marfisa, y suena dentro una trompeta” (*Casa de los celos*, p. 323); nuevamente el sonido de la trompeta sirve para cambiar la escena: Roldán abandona el tablado usando el bofetón y mientras Bernardo y Marfisa entran al escenario por una de las puertas; Malgesí, que se encontraba con Roldán, saldría por la otra, pues el mago ya no aparece en escena; y será hasta un poco más adelante que se escuche su voz “de dentro” (*Casa de los celos*, p. 328).

---

<sup>267</sup> Covarrubias documenta bajo la entrada de “Bastarda” que la trompeta bastarda era: “la que media entre la trompeta que tiene el sonido fuerte y grave, y entre el clarín, que lo tiene delicado y agudo”.

<sup>268</sup> *Diccionario técnico de la música*, Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897, p. 475.

El recurso sonoro empleado con más frecuencia son los instrumentos de viento de dos tipos: flautas y chirimía.<sup>269</sup> Las flautas serán utilizadas en tres ocasiones en la comedia: en la primera jornada “*Éntranse todos, sino es Bernardo, que aún duerme; suene música de flautas tristes; despierta Bernardo, ábrese el padrón, pare una figura de muerto*” (*Casa de los celos*, p. 235), en esta escena, la música anticipa la aparición del espíritu de Merlín y la profecía que enuncia. Es hasta la segunda jornada en que: “*Suena dentro música triste, como la pasada del padrón; sale el Temor, vestido como diré: con una tunicela parda, ceñida con culebras*” (*Casa de los celos*, p. 276) y posteriormente: “*Suena la música triste, y salen los Celos, como diré, con una tunicela azul, pintada en ella sierpes y lagartos, con una cabellera blanca, negra y azul.*” (*Casa de los celos*, p. 278). La primera figura de la procesión será el Temor, cuya aparición se prelude gracias a las flautas tristes, seguirá la Sospecha, la Curiosidad, la Desesperación y los Celos, cuya alegoría también entrará acompañada de música; por lo que en esta escena, el empleo de la flauta enmarca el desfile de las figuras alegóricas.

Importa resaltar que el uso que pide Cervantes para la flauta en las tres ocasiones es “*música de flautas tristes*”, por lo que no sólo se asocia el instrumento, sino la melodía a lo largo de toda la comedia. Esto podría funcionar como un motivo auditivo: quizá cuando el espectador escuchara la melodía, se reforzaría el contexto mágico o sobrenatural.

Las chirimías se emplearán en otras tres ocasiones en la comedia, en la segunda jornada: “*Suena música de chirimías; sale la nube, y en ella el dios Cupido, vestido con alas, flecha y arco desarmado*” (*Casa de los celos*, p. 281). La entrada de la música anticipa

---

<sup>269</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, la chirimía es un “Instrumento músico de madera encañonado à modo de trompéta, derecho, sin vuelta alguna, largo de tres quartas, con diez agujeros para el uso de los dedos, con los cuales se forma la armonía del sonido segun sale el aire. En el extremo por donde se le introduce el aire con la boca, tiene una lengüeta de caña llamada pipa, para formar el sonido, y en la parte opuesta una boca mui ancha como de trompéta, por donde se despide el aire”, s.v. chirimía.

a la aparición de Cupido, como indica la didascalía implícita en voz de Venus: “Mas los músicos acentos / que van rompiendo los vientos / su venida manifiestan” (*Casa de los celos*, p. 281). Luego: “*Se va el carro de Venus, y Cupido en él; y suenen las chirimías*” (*Casa de los celos*, p. 287); por lo que este instrumento enmarca la estancia del dios mitológico en el tablado. La última ocasión en que se empleará este instrumento será al finalizar la comedia.

Frecuentes también son los cantos con acompañamiento musical en la comedia aurisecular; en el caso de esta obra, los cantos son exclusivos de los pastores Lauso, Corinto y Clori. En la segunda jornada, la pastora se presenta ante el público cantando mientras recoge flores y baja de la montaña; lo que reafirma su condición acorde con el imaginario de la época, Clori canta: “Derramastes el agua, la niña, / y no dijistes: “¡Agua va! / La justicia os prenderá”” (*Casa de los celos*, p. 259); esta cancioncilla está consignada en el *Corpus* de Margit Frenk,<sup>270</sup> lo que revela que estos versos ya contaban con una tradición precedente, y quizá eran identificables para el público. La canción de Clori no lleva acompañamiento musical, pues Lauso exclama: “Bien es que la ayudemos: / acuerda con el mío tu instrumento” (*Casa de los celos*, p. 260), le dice a Corinto, quien comienza a cantar ya con el acompañamiento de las guitarras.

La siguiente canción será cantada por Lauso, Corinto y Clori cuando Venus y Cupido se hallen en el tablado y “*mientras cantan, se va el carro de Venus, y Cupido en él*” (*Casa de los celos*, p. 287), por lo que la canción indica el cambio de escena. Después, Clori canta: “¡Bien haya quien hizo / cadenitas, cadenas; / bien haya quien hizo / cadenas de amor!” (*Casa de los celos*, p. 302); estos versos también se encuentran consignados en el

---

<sup>270</sup> Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 tomos, México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 1355.

*Corpus* de Margit Frenk y cuentan con una larga tradición lírica.<sup>271</sup> La gran parte de las canciones son cantadas en la escena en la que los pastores se presentan por primera vez en el tablado; por lo que este recurso también funciona para caracterizar a los personajes pertenecientes al mundo bucólico.

Aunque todos estos recursos como el empleo de animales en escena, el fuego, las canciones y los efectos sonoros tienen como tarea común reforzar la espectacularidad de las escenas; como se ha visto, el uso de los animales vivos en la representación se especializa en las entradas de los personajes y, por supuesto, esto está reforzando la espectacularidad del ámbito caballeresco y pondera la importancia de los personajes.

En cuanto a los recursos sonoros, las cadenas y los lamentos funcionan como indicios auditivos tanto para el espectador como para el personaje y están asociados a la magia en la que interviene el sabio Malgesí. En cambio, la trompeta siempre se emplea para cambiar la escena.

De los recursos sonoros presentes en la obra, el más empleado son los instrumentos de viento, cuyo uso guarda dos constantes: en primer lugar, siempre se emplea en contextos mágicos o sobrenaturales, y en segundo lugar, prelude la entrada de personajes alegóricos (Temor y Celos) o personajes sobrenaturales (espíritu de Merlín y Cupido) a escena. Y, en concreto, la música de chirimías enmarca la estancia de Cupido en el tablado, quien no vuelve a aparecer; entonces Cupido estaría asociado al sonido de las chirimías, instrumento que sólo se emplea en tres momentos de la obra: en la entrada de Cupido, en la salida del mismo personaje y al final de la obra: “*Suenan chirimías, y dase fin a la comedia*”.

En cuanto a los cantos en escena, los únicos personajes que los ejecutan son los pastores bucólicos, lo que serviría para separar el universo caballeresco del pastoril y

---

<sup>271</sup> *Ibid*, p. 68.

reafirmarse frente al pastor Rústico, por lo que se genera un contraste entre el ámbito cortesano y el bucólico.

Sobre los otros recursos en la comedia, los artificios dinámicos en *La casa de los celos* tienen un uso más recurrente cuando las jornadas están por finalizar; en el momento en que se puede generar una mayor tensión dramática, lo que contribuye a aumentar la espectacularidad de la puesta en escena. Asimismo, importa resaltar que el efecto espectacular que genera el uso del padrón en la primera jornada es sustituido por el empleo del bofetón, pues aunque es una estructura fija en el escenario se usa a partir de la segunda jornada. También opera un deslizamiento, ya que si el padrón servía para reforzar el espacio dramático de la selva en el universo caballeresco y la creación de espacios mágicos, el empleo del bofetón desempeñará en adelante estas tareas; además se especializa para personajes asociados a la esfera cortesana como: la princesa Angélica, el caballero Roldán, Ferraguto y las alegorías Buena Fama y Mala Fama, y aquellos que están vinculados con lo maravilloso: el sabio Malgesí y el sátiro.

En términos generales, *La casa de los celos* requiere para su montaje tal despliegue de recursos escénicos que puede verse como un catálogo de los recursos disponibles en la época; pues emplea los elementos arquitectónicos del corral de comedias con finalidades escénicas, requiere maquinaria fácilmente usada en los corrales como el bofetón o la nube, también usa el escotillón para el desarrollo de varias escenas, descubre apariencias, además exige la elaboración de artificios creados específicamente para la puesta en escena como el padrón de Merlín, incluso pide otras técnicas a las habituales para el vuelo de personajes como los garabatos para la ascensión de Roldán y hace uso de varios efectos visuales y sonoros.

Además de la variedad de los recursos que esta comedia muestra, su riqueza radica en la agilidad escénica de las jornadas, que se da gracias al movimiento de los personajes en el tablado por las distintas persecuciones, la entrada y salida de los personajes por las puertas, los corredores, el escotillón, las tramoyas y el palenque.

## CAPÍTULO 3. FUNCIONES TEATRALES DE LOS RECURSOS ESPECTACULARES EN ESPACIOS PALACIEGOS: EL JARDÍN Y EL COLISEO

### 3.1 LA GLORIA DE NIQUEA DEL CONDE DE VILLAMEDIANA

El quince de mayo de 1622 se celebró el cumpleaños número diecisiete del rey Felipe IV. Su antecesor había fallecido en marzo de 1621, por lo que la corte había entrado en luto; es así que “la primavera de 1622 sería entonces el primer momento en que podría celebrarse con toda gala la renovación dinástica que marcaba el acceso de otro Felipe al trono”;<sup>272</sup> y con ello podría celebrarse también la grandeza del nuevo rey.

El lugar elegido para la fiesta fue Aranjuez; una serie de factores se conjuntaron para hacer de esta celebración un evento memorable, pues llegaba la primavera, clima propicio para montar un teatro portátil sin que el auditorio sufriera las inclemencias del tiempo invernal o veraniego; se contó con el capitán Julio César Fontana como escenógrafo, “ingeniero mayor, y superintendente de las fortificaciones del reino de Nápoles” (Hurtado, p. 8); también fueron convocados dos dramaturgos para deleitar al público con sendas representaciones: Juan de Tassis, el Conde de Villamediana, correo de su Magestad, y Lope de Vega quien ya para 1622 era un ingenio consagrado.

Gracias a Gonzalo Céspedes y Meneses sabemos que “sus principios [de las fiestas] fueron toros, y luego dos grandes comedias, y de tan noble ostentación, que sus magníficos teatros casi pudieron competir con los famosos que celebraba la venerable antigüedad”.<sup>273</sup> La invención de *La gloria de Niquea* fue montada en el Jardín de la Isla; mientras que *El vellocino de oro*, de Lope se representó en el Jardín de los Negros; según María Teresa

---

<sup>272</sup> Gareth Davies, “La fiesta de Aranjuez: 1622”, *Gramma y Cal: Revista Insular de Filología*, 1, 1995, p. 52.

<sup>273</sup> Gonzalo Céspedes y Meneses, *Primera parte de la Historia de D. Felipe III. Rey de las Españas*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1631, p. 214.

Chaves Montoya, el espectáculo de Lope habría tenido lugar el 17 de mayo, dos días después del montaje de Villamediana.<sup>274</sup> La fiesta contemplaba, entonces, dos representaciones a la usanza de la tradición cortesana: la temática mitológica y la caballeresca.

Además de la mención de Céspedes y Meneses, contamos con dos testimonios impresos de la fiesta, y a partir de ellos se hará el análisis de los recursos. Los testimonios muestran alternancia en dos partes del espectáculo: Hurtado de Mendoza afirma que la loa sucedió a la procesión de los carros alegóricos de la Corriente del Tajo y el Mes de Abril; mientras que el testimonio anónimo lo sitúa antes de la procesión; lo mismo ocurre con el “vuelo del dragón”: Hurtado de Mendoza lo refiere antes de la aparición de la boca del infierno, y el testimonio de 1629 afirma que el dragón bajó después de descubrirse la aparición. En todo caso, estas alternancias reflejan el carácter episódico de la obra y su organización en cuadros autónomos, característica de la “invención”; pues no interesaba tanto la anécdota de la representación como los recursos que se emplearon para ella; incluso, no afecta el desarrollo de la escenificación: resulta coherente la aparición del dragón volador en ambos contextos, prueba de que el dramaturgo se preocupaba más por los efectos que por el desarrollo de lo escenificado.

La obra de Villamediana escenifica dos encantamientos del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, publicada en 1530: “la gloria de Niquea” y “el infierno de Anastárx”. La princesa Niquea es tan hermosa que debe vivir en una torre para no ser vista por ningún hombre, pero en un descuido, su hermano Anastárx la mira y se enamora de ella. La tía de ambos, la sabia Zirfea, idea un encantamiento para evitar la muerte del caballero causada por el sufrimiento amoroso, es así que Zirfea crea “la gloria de Niquea”: encanta un palacio

---

<sup>274</sup> María Teresa Chaves Montoya, “*La gloria de Niquea*”, *op. cit.*, p. 43.

en el que los involucrados sienten tanta felicidad como si de la misma Gloria se tratara. Zirfea advierte a Anastarax “aí estarás gozando de la gloria que tienes hasta que Niquea de aquí salga, y desde aquél punto quedarás en tinieblas hasta que venga aquella tan estremada en hermosura que, con el resplandor de su hermoso gesto, el verdadero amor que en Niquea tenías en ella todo mudarás”.<sup>275</sup> Y en efecto, tal como Zirfea profetiza, una vez deshecho el encantamiento de la “gloria de Niquea”, comienza, en el mismo sitio “el infierno de Anastárax”, en el que el caballero penará hasta que Silvia, con ayuda de la doncella guerrera Alaxtraxerea, llegue a desencantarlo:<sup>276</sup> “como vio aquella hermosa Siluia que abraçado lo tenía, súpitamente su corazón fue rasgado de su vista; y passó a ella aquel amor que en Niquea tan puesto tenía, según la reina de Árgenes [Zirfea] le dixo al tiempo que le encantara”.<sup>277</sup>

La invención de Villamediana consta de dos escenas; en la primera, Amadís busca el encantamiento de la “gloria de Niquea”, lo encuentra y logra desencantar a la princesa; en la segunda, se escenifica el “infierno de Anastárax”, en el mismo sitio que antes ocupaba “la gloria de Niquea”, tal como ocurre en la obra de Feliciano de Silva; sin embargo, la propuesta dramática de Villamediana incluye personajes que no están presentes en *Florisel de Niquea*, se trata de Lurcano, la doncella Florisbella, Albida y Aretusa. Si bien, en el texto de Feliciano de Silva Anastárax es desencantado por la belleza de Silvia, en la invención, es Albida “a quien por orden de los cielos estava guardada la aventura de Anastárax” (*Comedia de la gloria*, p. 41). Lurcano se encontraba enamorado de Albida y sufría por no ser correspondido, pero cuando ve a Florisbella “admirado Lurcano de su

---

<sup>275</sup> Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, *op. cit.*, p. 314.

<sup>276</sup> El desencantamiento de Anastarax ocurre en el siguiente libro del ciclo amadisiano, en *Florisel de Niquea*, también de Feliciano de Silva, obra publicada en 1532.

<sup>277</sup> Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (partes I y II)*, ed. Linda Pellegrino, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2015, p. 95.

hermosura, y cumpliendo el pronóstico de Albida, se enamoraba” (Hurtado, p. 22). Luego de que Albida termina con el “infierno de amor”, todos los personajes de la invención salen a escena, a un deleitoso jardín y la obra termina.

El montaje de *La gloria de Niquea* estuvo a cargo de Julio César Fontana, recién llegado a la corte española; hubo tal despliegue de recursos que cimentó un antecedente para representaciones posteriores en espacios abiertos. Además, la fiesta inició por la noche, así que fue necesario montar un aparato de luz artificial provisto por antorchas.

En el Jardín de la Isla del real sitio de Aranjuez se construyó un teatro portátil; según Antonio Hurtado de Mendoza, el teatro midió 115 por 78 pies (Hurtado, p. 8); cerca de 32 por 21 metros aproximadamente. Felipe Pedraza Jiménez opina que en esas medidas se contempla también la sala, pues “es más razonable pensar que un escenario menor estaría encajado en los 21, 84 m. del ancho del local, y dejaría espacio para los carros alegóricos de la Corriente del Tajo y el Mes de Abril”.<sup>278</sup> Sea como fuere, los datos que se desprenden de las dos relaciones de la fiesta y las cuentas de la representación, indican que el tablado debería ser lo suficientemente espacioso para albergar una montaña articulada que se abría y cerraba en un par de escenas, y sería un elemento que se mantendría a lo largo del montaje; tuvo también varios arcos que delimitaban el espacio a los lados y que según Ruano de la Haza sostendrían unas gradas laterales,<sup>279</sup> aunque la documentación no permite afirmarlo con certeza; de ser cierto, el espacio entre algunos arcos se habría mantenido para dejar pasar el carro de la Corriente del Tajo (Hurtado, p. 11).

Con o sin gradas, los arcos habrían mantenido una balaustrada cuyos términos soportaron un toldo estrellado que simularía un cielo “imitado de la serenidad de la

---

<sup>278</sup> Felipe Pedraza Jiménez, “El teatro cortesano”, *op. cit.*, p. 86.

<sup>279</sup> José María Ruano de la Haza, “La escenografía”, *op. cit.*, p. 142.

noche”,<sup>280</sup> los extremos estarían “tensados por unas guindaletas de cáñamo que fueron atadas a la copa de los árboles levantados detrás y en torno a la fábrica”.<sup>281</sup> Además, el tablado habría tenido dos estatuas gigantes, una a cada extremo.

Además, de los libros de cuentas se desprende que se emplearon “cuatro payses”,<sup>282</sup> que se refiere a “la pintura en que están pintados, Villas, Lugares, fortalezas, casas de campo y campañas”,<sup>283</sup> pero ni las relaciones de las fiestas ni las cuentas de Fontana permiten establecer qué representaban las pinturas ni dónde se encontraban.

Al fondo del escenario habría, al menos, dos puertas por las que saldrían los personajes; además, la fachada del “teatro” tendría dos corredores, pues la “Relación de la madera y otras cosas que se hallaron en el salón y teatro que se hizo para la fiesta que su magestad y su alteza y sus damas celebraron en los jardines de Aranjuez por el mes de mayo deste año de 1622” revela que se tenían “dos escaleras dentro del teatro para subir arriba a los corredores”.<sup>284</sup> De la misma representación se deriva que los corredores fueron empleados para agrupar los coros que incitan y desaniman a Amadís a terminar la aventura de la gloria de Niquea en la primera escena (Hurtado, p. 16); y en la segunda escena los corredores sirvieron para la aparición de la ninfa Aretusa (Hurtado, p. 23).

Además de todo este aparato escénico, conviene destacar que la representación no estuvo a cargo de ninguna compañía teatral; sino que en ella actuaron las damas de palacio, la reina y la infanta, lo que sin duda generó un efecto de sorpresa en el receptor, no sólo por las representantes en sí, pues se trataba de una práctica común que los cortesanos actuaran

---

<sup>280</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>281</sup> María Teresa Chaves Montoya, “La escenografía del teatro cortesano a principios del seiscientos: Nápoles, Lerma, Aranjuez”, en Bernardo J. García y María Luisa Lobato (coord.), *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 325-345.

<sup>282</sup> “Cuentas del capitán Julio César Fontana”, en María Teresa Chaves Montoya (ed.), *La gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*, Aranjuez: Doce Calles, 1991, p. 99.

<sup>283</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. país.

<sup>284</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, pp. 49-125.

para sí mismos, sino por el lujo desplegado a partir del vestuario y los accesorios que las damas portaron.

### **3.1.2 ARTIFICIOS FIJOS**

#### **3.1.2.1 ARTIFICIOS ESTÁTICOS**

Hay varios artificios estáticos que se van descubriendo a lo largo de la obra; la mayoría se trata de apariencias: el encantamiento de Niquea, la apariencia de los coros, la de la boca del infierno, las columnas de las que salen gigantes y, aunque no se trata de una apariencia, están también las estatuas del tablado.

Claramente uno de los artificios que conjunta una gran cantidad de signos fue la apariencia de la “gloria de Niquea”, que le da título a la invención, se trata del momento cumbre de la primera escena, pues Amadís debe desencantar a Niquea. Relata Hurtado de Mendoza: “se descubrió la hermosa apariencia de la gloria de Niquea, que se cifraba en una bellísima esfera de cristal y oro, que los techos, y paredes, antes parecían un diamante [...] y en perspectiva un trono alto en que estaba sentada la Reina, que era la Diosa de la Hermosura” (Hurtado, p. 19).

Como se ha explicado previamente, en términos de maquinaria teatral, se le llama “gloria” o “araceli” a “una plataforma suspendida de cuerdas que desciende sin otro apoyo sobre el tablado”,<sup>285</sup> es, pues, el artefacto que permite el descenso y ascenso vertical de los personajes y “se llama así porque en ella se figuraban en los autos sacramentales, glorias y

---

<sup>285</sup> José María Ruano de la Haza, “La escenografía del teatro cortesano”, *op. cit.*, p. 144.

ascensiones”;<sup>286</sup> pero en las siguientes páginas, al referirme a “gloria” se tratará de la apariencia del encantamiento de la “gloria de Niquea”.

Entonces “la gloria” estaba por encima del nivel del tablado, pues Amadís debe subir unas gradas para acceder, más concretamente se colocó sobre la montaña articulada, pues Hurtado afirma que de la montaña “se subía por muchas gradas a un nicho espacioso” (Hurtado, p. 8); ese nicho espacioso sería “la bellísima esfera de cristal y oro” que delimitaría el espacio de la “gloria”; pienso que la estructura semicircular no debería estar cerrada, sino que se simularía sólo el arranque dejando un hueco por detrás para que los personajes pudieran entrar en escena, ya que en las cuentas Urban de Baraona solicita un pago: “en el arco que cubría el trono grande pinté dos arbotantes de color piedra y oro y açul”;<sup>287</sup> por lo que visto de frente, la estructura parecería un nicho cerrado, pero la construcción estaría constituida por los dos arbotantes que permitirían la remoción del trono de la reina y que se aprovechara el espacio para la escena del “infierno de amor”.

El encantamiento de la “gloria de Niquea” estaría oculto a los ojos del público por una puerta que se abriría hasta que Amadís subiera las gradas;<sup>288</sup> Ruano de la Haza comenta que “se abre la puerta y se descubre un trono, cuyas gradas ocupaban ‘bellísimas ninfas’, en el cual está sentada ‘la Diosa de la Hermosura, que representaba la Reina nuestra señora’”,<sup>289</sup> concuerdo parcialmente con el investigador, pues pienso que las gradas en las que se posaron las damas y las ninfas serían las colocadas en la montaña y que permitirían

---

<sup>286</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, *Diccionario crítico e histórico*, *op.cit.*, s.v. gloria.

<sup>287</sup> “Cuentas del capitán Julio César Fontana”, *op. cit.*, p. 119.

<sup>288</sup> En el *Amadís de Grecia*, se describe la gloria de Niquea de la siguiente manera: “Luego la reina Zirfea en una cuadra del castillo hizo un estrado de quinze gradas de alto; cubriolo todo de paños de oro. Encima del estrado puso una silla muy rica [...] llamó a Niquea [...] llamó a las dos infantas [...] dixo a la princesa Niquea que se asentasse en aquella silla y mandó a las infantas que de rodillas ante ella se pussiessen”, *op. cit.*, p. 313.

<sup>289</sup> José María Ruano de la Haza, “La escenografía del teatro cortesano”, *op. cit.*, p. 142.

la llegada de Amadís a la “gloria”, por lo que después de que el héroe subiera, antes de que se descubriera el encantamiento, las damas se habrían ubicado en las gradas.

La puerta sería necesaria para lograr el efecto del descubrimiento de la apariencia, las cuentas indican que estaría decorada: “una puerta con sus figuras y pilastras fingida, en perspectiva, pintada a dos aces”;<sup>290</sup> es decir, a dos bandas. Las pilastras son acordes con el decorado de la escena, pues al abrirse la montaña articulada, antes de que Amadís suba a la “gloria”, revela un palacio. Entonces, al descubrirse la apariencia, lo que el público vería serían a Niquea y en un plano un poco más elevado habría estado el trono de la reina, la Diosa de la Hermosura; al pie de Niquea, hincado estaría Anaxtárax, el hermano de Niquea que también se encuentra enamorado de ella;<sup>291</sup> la escena del encantamiento se completaría con las damas y ninfas sentadas en las gradas.

Para que Amadís pudiera llegar a la “gloria de Niquea”, al puro uso de la materia caballeresca, fue necesario que se enfrentara a distintos rivales, es así que al entrar al palacio ubicado al interior de la montaña articulada: “abríase la peña, y aparecía un palacio de hermosa fábrica, y en la portada cuatro columnas de treinta pies de alto, que al instante que tocó las puertas Amadís, se hundían hasta el centro tan velozmente, que no podía seguir las la vista” (Hurtado, p. 16). El testimonio de 1629, aclara que Amadís “llegó a la puerta [del palacio], que sustentaban quatro colunas, aviendose, con maravilloso artificio abierto la verde montaña, que cubría la máquina del palacio [...] pero apenas pudo firmar el

---

<sup>290</sup> “Cuentas del capitán Julio César Fontana”, *op. cit.*, p. 117.

<sup>291</sup> En *Amadís de Grecia* Anaxtárax también se enamora de su hermana Niquea: “como [Anaxtárax] vio la su gran hermosura, súpitamente fue tan vencido, que sintió su corazón ser rasgado de la vista de aquella hermosa princesa” (p. 311); y también queda encantado en “la gloria de Niquea”, pues Zirfea le advierte: “Aí estarás gozando de la gloria que tienes hasta que Niquea de aquí salga” (p. 314).

pie en los unbrales, quando las columnas derribadas de su mismo peso, brotaron quatro gigantes armados”<sup>292</sup> (*Comedia de la gloria*, p. 28).

Las medidas de Hurtado de Mendoza deben ser exageradas, pues el toldo que simularía el cielo estrellado estaría ubicado tres metros por encima del tablado, por lo que las columnas no pueden medir nueve. Pero independientemente de la altura de las columnas, parece poco probable que un escotillón haya logrado el efecto, porque las cuentas del escenógrafo Fontana indican que se emplearon “quatro columnas forradas por dentro y fuera, en lienço pintado”;<sup>293</sup> entonces, es viable pensar que las columnas estuvieran elaboradas de tela montada sobre aros y al derribarse, sólo se dejaran caer por arriba, esto daría el efecto de “columnas derribadas”, o lo que Hurtado de Mendoza describe como “se hundían hasta el centro tan velozmente, que no podía seguirlos la vista” (Hurtado, pp. 16-17). Incluso esta posibilidad resulta mucho más segura para las damas que hacían de gigantes, quienes una vez libres, podían ir a atacar a Amadís.

Ya en la segunda escena, vuelve a aprovecharse el espacio de que había ocupado la “gloria de Niquea”, pero esta vez se transforma en el “infierno de amor”.<sup>294</sup> Por el hueco que forman los arbotantes para sostener la estructura, se habría retirado el torno de la reina y al abrirse la puerta, “descubriase esta apariencia con grande armonía, de entre llamas que se formaban de varios resplandores” (Hurtado, p. 23).

---

<sup>292</sup> En los libros de caballerías, los gigantes suelen custodiar los espacios encantados: “Don Belianís quiso entrar por ellas [por las puertas del castillo], mas no le fue así façil como cuydara, porque a la entrada vio dos terribles gigantes con sus maças de yerro en las manos” (*Belianís de Grecia III*, p. 570).

<sup>293</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 104.

<sup>294</sup> En *Amadís de Grecia*, cuando termina el encantamiento de la gloria de Niquea, inicia, en el mismo espacio, el infierno de Anastarax. El hermano de Niquea queda encantado por Zirfea: “la gloria que hasta aquí has tenido [producida por la contemplación de Niquea] será convertida en doblada pena hasta que venga la que por el extremo de su hermosura con nuevas y amorosas llamas mate las de tu hermana, que por tal locura hasta entonces se te dará esta pena”, *op. cit.*, p. 436.

Es posible que la puerta pintada “con sus figuras y pilastras fingida, en perspectiva”,<sup>295</sup> no conservara el mismo decorado para la escena del “infierno de amor”, entonces quizá se empleó “un pays del tamaño de la puerta”<sup>296</sup> para semiotizar el espacio, lamentablemente los testimonios conservados no dan cuenta del decorado.<sup>297</sup> Lo que sí es posible deducir es que seguramente a los arbotantes se les sobrepuso una estructura pues las cuentas indican que se emplearon “veinte y cuatro piezas de hoja de latta que se hizieron para la boca del ynfierno”.<sup>298</sup>

En la escena, se descubrió, con sus respectivas llamas, el “infierno de amor”, y Anastárax, sufriendo de amor por su hermana Niquea, recitando un parlamento mientras subió las gradas de la montaña, al llegar al infierno, se lanzó exclamando “audaz pise el horror destes umbrales” (*Comedia de la gloria*, p. 23); un poco más adelante lo mismo ocurrió con Albida, quien “pisó las llamas, como si fueran deshojados jazmines, y al cerrarse el infierno, quedando Lurcano pesaroso de no poder seguirla, salió un dragón” (*Comedia de la gloria*, p. 46). Un poco más adelante los personajes vencen el “infierno de amor” en el que se encontraban, pues “abrió el infierno su temerosa clausura, y salió Anastárax [...] y con él salió la libertadora Albida” (*Comedia de la gloria*, p. 51).<sup>299</sup>

En la representación también se aprovecharon los elementos arquitectónicos del teatro portátil; antes de que Amadís llegara a la “gloria de Niquea”, “oía diversas voces, que en las galerías altas del aparato se dividían en cuatro coros, que se formaban de la

---

<sup>295</sup> “Cuentas del capitán Julio César Fontana”, *op. cit.*, p. 117.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>297</sup> En el libro de caballerías, la ambientación también cambia: “todo fue cercado de una niebla tan espesa como muy espeso humo, dentro en la cual sonaban bramidos y silvos muy dolorosos y espantables” (*Amadís de Grecia*, p. 436).

<sup>298</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 104.

<sup>299</sup> Algo similar a lo que ocurre en *Florisel de Niquea*, en que cuatro caballeros y una princesa sujetan a Anastárax para impedir que salga del espacio encantado, pero Silvia y Alaxtraxerea logran sacar a Anastárax del castillo y “que como fuera salió, tornando Anaxtárax en todo su sentido, el encantamiento fue deshecho” (*Florisel*, p. 95).

Capilla Real” (Hurtado, p. 16); los músicos se habrían situado en el corredor de la fachada del vestuario, así que es posible que justo antes de cantar se descubriera una cortinilla; de esta manera el público no vería a los coros formándose. Lo mismo ocurriría más adelante, pues al iniciar la segunda escena, “en lo alto del teatro se abría un balcón en que al son de muchos instrumentos se mostraba la ninfa Aretusa” (Hurtado, p. 23).

Aunque no se trata de una apariencia, las estatuas que flanqueaban el escenario resultan dignas de mención; no se emplean en la representación, sino que forman parte del decorado en donde se desarrollará la obra: “en el tablado [había] dos figuras de gran proporción, la de Mercurio y Marte, que servían de gigantes fantásticos, y de correspondencia a la fachada” (Hurtado, p. 8).

Sabemos que medían casi 2.7 m por las cuentas de Julio César Fontana: “dos estatuas de bronce fingido de nueve pies cada una, que fueron el planeta Marte y Mercurio”.<sup>300</sup> No deja de sorprender que pese a su tamaño, el testimonio anónimo de 1629 no aluda a las estatuas; al respecto Rogelio Miñana interpreta que su omisión se debe a que Villamediana se estaría equiparando escénicamente con el rey, pues las estatuas “son del mismo tamaño, se colocan a ambos lados del escenario y representan a Marte, dios de la guerra, simbolizando a Felipe IV, y a Mercurio, correo de los dioses, simbolizando a Villamediana, correo de su Magestad”.<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 99.

<sup>301</sup> Rogelio Miñana, “representar lo irrepresentable: puesta en escena y marco narrativo en *La gloria de Niquea* de Villamediana” en Bárbara Mujica y Anita K. Stoll (eds.), *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*, Londres: Tamesis, 2000, p. 117.

### 3.1.2.2 ARTIFICIOS DINÁMICOS

Dentro de la representación quizá uno de los artificios dinámicos que más efectista resultó fue la montaña articulada, según Hurtado de Mendoza, en el tablado:

Formábase una montaña de cincuenta pies de latitud, y ochenta de circunferencia, que se dividía en dos; y con ser máquina tan grande, la movía un solo hombre con mucha facilidad; cubría el aparato, y era de la misma orden dórica, y se subía por muchas gradas a un nicho espacioso, poblado de muchas fieras. (Hurtado, p. 9)

Una vez más, estas medidas debían ser exageradas, pues el mismo Hurtado de Mendoza afirma que el teatro portátil tiene una medida de quince por setenta y ocho pies (Hurtado, p. 8); lo cierto es que se trataba de un artefacto de tamaño considerable que se mantuvo en el escenario a lo largo de la representación.

María Teresa Chaves Montoya comenta que el mecanismo que abría la montaña pudo haber estado accionado desde el foso:

con un sistema similar o idéntico al que expuso Leonardo de Vinci en los dibujos del *Codex Arundel* (fols. 231v y 224r) realizados en 1490 [...] que nos muestra cómo una montaña de inmensas proporciones podía abrirse con un movimiento giratorio producido por dos ejes que atravesaban verticalmente el tablado y que pivotaban en direcciones opuestas, abriendo y cerrando la montaña, activados por dos contrapesos, y aunque este sistema no requería de ayuda humana alguna, puede dar una idea aproximada del utilizado en el aparato de Aranjuez.<sup>302</sup>

Aunque es posible que la técnica de Leonardo Da Vinci hubiera llegado a España, también es viable que se tratara de un artefacto en forma de semiesfera, articulado, para poder abrir y cerrar; y cuya parte posterior permitiera el deslizamiento de una plataforma, para poder efectuar las mutaciones. Para el deslizamiento de la apertura y cierre de la

---

<sup>302</sup> *La gloria de Niquea, una invención, op. cit.*, p. 35.

montaña y para la plataforma se habría contado con una base con ruedas, como lo confirman las cuentas, ya que se le pagó “a Diego Muñoz, carretero, doce reales, por haber traído desde Ocaña quatro ruedas de ocho que se abían comprado para acer el carro de la montaña”<sup>303</sup> además de “quatro ruedas de cedaços que se compraron para el carro de la montaña por haber faltado”,<sup>304</sup> de esa manera “la movía un solo hombre con mucha facilidad” (Hurtado, p. 9).

De modo que lo que el público vería sería la estructura semicircular con gradas para que Amadís pudiera subir, y estaría decorada con ramas y hierbas; para que las ruedas no fueran visibles se empleó un rodapié, pues se le pagó a Gaspar Tarsín por “pintar de color montaña con sus árboles y yerbas, de doze lienços y dos rodapiess”.<sup>305</sup> Para que la montaña resistiera el peso del personaje, las fieras de utilería y los decorados, estuvo elaborada de hierro, pues las cuentas consignan “setenta y nueve libras de chapa de yerro que del que se compraron para la montaña que se hiço en las dichas fiestas”.<sup>306</sup>

La montaña articulada se abre en dos ocasiones en la representación; en la primera escena, Amadís está buscando el encantamiento de la “gloria de Niquea” y “alentando los pasos se abrió vna Montaña, que cerrava en el tono todo el teatro y [Amadís] llegando a las columnas de el encantado Palacio, leyó un Padron estos quatro versos que le infundieron sueño como lo mostró por los efectos” (*Comedia de la gloria*, p. 24). Es así que el espacio se semiotiza como un lugar encantado, pues ahí inicia la aventura, y el héroe tendrá que

---

<sup>303</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 113

<sup>304</sup> *Ibid*, p. 114.

<sup>305</sup> *Ibid*, p. 116.

<sup>306</sup> *Ibid*, p. 99.

vencer a los guardianes del encantamiento: cuatro gigantes, dos leones y algunas engañosas ninfas para poder acceder a la “gloria de Niquea”.<sup>307</sup>

De la escenografía al interior de la montaña no se dice mucho, Hurtado de Mendoza se limita a comentar que “abrióse la peña, y aparecía un palacio de hermosa fábrica, y en la portada cuatro columnas” (Hurtado, p. 16). Debemos suponer que la primera escena termina con la montaña abierta, pues Amadís logra terminar con el encantamiento y “sacaba a Niquea del palacio encantado” (Hurtado, p. 20).

Ya en la segunda escena, la montaña vuelve a emplearse: después de que Anastárx logra salir del “infierno de amor”, vuelve a abrirse la montaña, pero al interior hay un *locus amoenus*; para hacer la mutación de palacio a jardín sin que el público lo percibiera, se sustraería la plataforma por la parte posterior de la estructura para hacer el cambio de decorado; de modo que cuando la montaña se abriera de nuevo, “lo que fue monte y edificio, vimos convertido en bellísimos jardines, con flores y fuentes naturales, tan ingeniosamente, y con tanta presteza transformadas, que con ser mucho el artificio, se dio la admiración a la brevedad” (Hurtado, p. 24).

Las cuentas revelan que se pagó a Martín de la Cruz por “treinta y seis docenas de flores artificiales que hizo para la dicha fiesta”,<sup>308</sup> y a Domingo de Logroño por “dos fuentes de hoja de lata” y “una fuente de ayre de hoja de lata”.<sup>309</sup> La fuente de aire refiere al mecanismo empleado para hacer correr el agua, se trata de un fuelle que impulsa el líquido para lograr que corra; a partir de esto sabemos que las fuentes del jardín, o al menos una de ellas, contaba con agua corriente.

---

<sup>307</sup> Recuérdese, por ejemplo, que en *Febo el Troyano*, el héroe debe enfrentarse a un salvaje, luego a un león, a un gigante y finalmente a un centauro para poder obtener la espada de la Cueva de los Secretos Escondidos (*Febo el troyano*, pp. 178-182).

<sup>308</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 97.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

Además de la montaña articulada, en la representación se emplearon artificios que permitieron el vuelo de tres personajes: La Edad, al inicio de la representación, la Aurora en la primera escena y Florisbella, en la segunda escena.

José María Ruano de la Haza considera que las tres tramoyas son de movimiento vertical y se habrían logrado mediante un araceli y explica que “antes de la aparición de cada tramoya, se correría total o parcialmente este toldo [que cubre el tablado] para permitir que descendiera la apariencia unos metros. Así, pues, antes de la aparición del águila, la Corriente del Tajo observa que ‘ya corre la diáfana cortina / el aire’”.<sup>310</sup>

Aunque esta interpretación es posible, la didascalía implícita en voz de la Corriente del Tajo pudo no haber implicado el movimiento del toldo, sino que únicamente mediante la palabra se habría indicado lo que el espectador debía imaginar. De los libros de cuentas no se desprende información sobre el mecanismo del toldo corredizo, y de los testimonios impresos tampoco se puede deducir que los vuelos de personajes hayan sido verticales; sin embargo, en las cuentas sí se computa “una maroma guindaleta que tenía el águila y un hierro grande que colgaba el águila”,<sup>311</sup> lo que hace viable la interpretación de Ruano de la Haza. Ciertamente es posible suponer que pudo haberse tratado de vuelos diagonales, pues habría sido más fácil lograrlo mediante un mecanismo de poleas anclado a la fachada del vestuario o a las gradas laterales, con sus respectivas cuerdas, lo que permitiría el descenso de los personajes; tal como lo confirman las cuentas: se usaron “beynte y cuatro guindaletas de cáñamo para el toldo y dos maromillas para la nube y una maroma gruessa para pasar el águila”.<sup>312</sup>

---

<sup>310</sup> *Ibidem*.

<sup>311</sup> *Idem*, p. 104.

<sup>312</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 97.

Claro que las tres damas descendieron en distintos artificios móviles; en el caso de la Edad, “en un águila bañada en ascuas de oro que batiendo las alas, parecía que le servía de alfombra la región del ayre”;<sup>313</sup> aunque no se explica con precisión el mecanismo para hacer el autómeta, está documentado que desde la época medieval se creaban artificios articulados para representaciones o fiestas cortesanas.

Gracias a las cuentas de Fontana, sabemos que el dragón en el que baja Florisbella era “un dragón de dos varas de largo, pintado”,<sup>314</sup> también sabemos que fue elaborado de cartones;<sup>315</sup> María Teresa Chaves Montoya documenta que “para hacer la cola del dragón, se emplearon siete varas de hilo de alambre”.<sup>316</sup> Sobre la nube en la que descende Aurora, contamos con algo más de información, pues se pagó por pintar “una nube grande que tubo de lienço para los fuelles o mangas della [...] toda la nube por dentro de amarillo y espolboreada de cortaduras de oro molido”.<sup>317</sup>

Evangelina Rodríguez Cuadros explica que la manga de nube es un “eje sobre el cual puede entrar o voltar una rueda”,<sup>318</sup> es posible que se refiera a un eje vertical colocado sobre el artificio que, a la vez que daría mayor estabilidad, permitiría que el juego de maromas se sostuviera, pues “la nube por dentro” a la que se refieren las cuentas sería el fuelle decorado de color dorado; es decir, una especie de silla con una cubierta descapotable, pues el *Diccionario de Autoridades* explica que fuelle “en la silla volante, es aquella cubierta vaquera que, mediante unas varillas de hierro puestas a trechos y unidas

---

<sup>313</sup> “Comedia de la gloria”, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>314</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 120.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>318</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros, *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro*, [en línea] 2009-2019. s.v. “manga de nube”. Disponible en <http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html>

por la parte inferior, se extiende para guarecerse el que va dentro, del sol o la lluvia; y se recoge hacia la parte de atrás quando hace el tiempo favorable para gozar el ambiente”.<sup>319</sup>

Es así que la nube de Aurora tendría una silla en la que la dama estaría sentada sólo para intervenir en el diálogo, pues en ninguno de los casos las damas bajaron del artificio al tablado; sino que aparecieron brevemente para decir su parlamento y abandonar la escena en la misma tramoya: “La edad deciende” y contesta La Corriente del Tajo “su vuelo en el real Solio termina” (*Comedia de la gloria*, p. 10); esto es a la altura del trono del rey. La Aurora, a juzgar por lo descrito por Hurtado, cantaría para despertar a Amadís y haría huir a la Noche, para después “en la misma nube y con la propia música se volvía al cielo” (Hurtado, p. 16). Algo similar ocurriría con Florisbella, luego de la intervención de Lurcano “quiere llegar a Florisbella, y huye el dragón” (Hurtado, p. 47). Además de que la información de los testimonios permite derivar esta idea, habría resultado ser la opción más segura para las damas, pues no estarían instruidas en las artes acrobáticas como algunos cómicos profesionales.<sup>320</sup>

Otro de los artificios móviles que resalta en la obra se da justo después de que la Edad desaparezca del tablado, ya que cuando el águila abandonó la escena fue: “señal conocida para que el verde tronco de un árbol, abriendo su robusto seno, diesse por felice parto para decir una Loa a una hermosa Amaride” (*Comedia de la gloria*, p. 14). Al igual que en *La casa de los celos* de Miguel de Cervantes, se trataría de un bofetón decorado, en

---

<sup>319</sup> *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, s.v. fuele.

<sup>320</sup> En 1617, Suárez de Figueroa comenta “aplicad toda vigilancia en la seguridad de las tramoyas. Hanse visto desgracias en algunas que alborotaron con risa el concurso, o quebrándose y cayendo las figuras o parándose cuando deberían correr con más velocidad”, *op. cit.*, p. 429. Además, Antonio Tordera comenta que se deduce, a partir de ciertas comedias, que algunos actores debían ser diestros en acrobacia, “El circuito de apariencias y afectos del actor barroco”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español: (Madrid 17-10 de mayo de 1988)*, Londres: Támesis, 1989, p. 136.

este caso de árbol, pues luego de pronunciada la loa, el personaje “volvió a ser alma del florido tronco” (*Comedia de la gloria*, p. 17).

Más adelante en la obra, “ronpiéron su robusta corteza quatro preñados arboles, y con alegre asombro dieron al teatro quatro Ninfas” salieron a cantar unas décimas y “apenas repitieron el ultimo verso, quando los arboles como iman de su hermosura con oculta fuerza las volvieron a su verde cárcel” (*Comedia de la gloria*, p. 17).

Es posible que nuevamente se tratara de bofetones, aunque en las cuentas de Fontana sólo se indica que se pagó por el forro de un bofetón;<sup>321</sup> es así que cabe la posibilidad de que no se conserve el testimonio del pago del resto de las máquinas o que se haya construido el cilindro del tronco del árbol con una puertecilla al frente y otra detrás, por la cual el personaje se colocaría en el artificio sin ser visto por el público y saldría al tablado por la puertecilla del frente; de tratarse de un bofetón, el movimiento estaría provisto por el torno giratorio. Aunque el mecanismo no está especificado en las cuentas, sí se consignan “cinco troncos de árboles pintados con sus yerbas y flores por de fuera y de dentro de amarillo y árboles y flores, de largo ocho pies y de ancho cabe una persona”.<sup>322</sup> En todo caso, el efecto habría sido el mismo, en palabras de Hurtado de Mendoza, “con notable suspensión de todos, cerráronse los árboles” (Hurtado, p. 13).

Al inicio de la representación, entran a escena la Corriente del Tajo y el Mes de Abril en sendos carros; el de la corriente del Tajo habría entrado al tablado por uno de los arcos que adornaban el escenario y era “un carro de cristal coronado de luces, y variedad de yerbas, y en él muchas Ninfas, Nayades, y Napeas, vestidas a la imitación de los campos, y en un trono sentada la Corriente del Tajo” (Hurtado, p. 11). La escena se completaría con la

---

<sup>321</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 116.

<sup>322</sup> *Ibid*, p. 117.

aparición del carro de Abril, “conducido por el signo de Tauro, con todas las flores, que le hacen primavera” (Hurtado, p. 12).

### 3.1.2 ARTIFICIOS MÓVILES

Resulta fundamental considerar que aunque los trajes habrían reflejado las convenciones teatrales de la época, algunos tuvieron que ser adaptados para las damas de la corte; el testimonio de 1629 aclara que “toda la fiesta la representaron solas mujeres, y en trage suyo con aquella honestidad y decoro, que se debe a señoras, y a los ojos de su Magestad, y Príncipes, y a los de la Reyna nuestra señora” (*Comedia de la gloria*, p. 18); afortunadamente contamos con el testimonio de Hurtado de Mendoza, que sí describe la mayor parte de los atavíos; entre los que abundan trajes vaqueros, túnicas y vestidos en general.

De entre los trajes convencionales destacan los de las figuras alegóricas de la Corriente del Tajo y el Mes de Abril, quienes, como se ha explicado en el capítulo que analiza *La casa de los celos*, debían portar tunicelas. Sobre la vestimenta de la Corriente del Tajo, describe Hurtado de Mendoza: “una tunicela de tela azul de lama, y manto de la misma tela ondeando, y cintas de plata, blancos y bordados unos bichos de plata, y las mangas de tela azul acuchilladas, y sacados brocados de tela de plata blanca, y penacho de plumas blancas, y azules, y el manto derribado de los hombros, y detenido de tres rosas de diamantes, y una guirnalda de flores en la cabeza” (Hurtado, p. 11). El traje de la Corriente del Tajo da un efecto de movimiento gracias a la tela de lama, es un tipo de seda similar al

tafetán,<sup>323</sup> por lo que es un tejido ligero y satinado; además el manto derribado y las cintas contribuyen a crear la sensación del movimiento de las aguas, que se refuerza por las distintas tonalidades de azules y plata, así como los decorados de la tela “manto y vestido eran bordados de verdes obas, y escamas de plata costosas y luzidas” (*Comedia de la gloria*, p. 6).

Así como el referente del traje de la Corriente del Tajo serían las aguas en movimiento; el del Mes de Abril será la primavera, pues la dama portaba “una tunicela, y un manto de tela de plata de lama encarnada, sembrado de rosas de lama encarnada, sembrado de rosas de manos de diferentes colores, y mangas cuajadas de rosas, penacho de esfera de plumas, coronado de flores, y el manto preso en los hombros con tres rosas de diamantes” (Hurtado, p. 12).

En la invención salen otras dos figuras que no portan tunicelas, se trata de la Noche y la Aurora. La Noche “la representaba una portuguesa negra, excelentísima cantora, criada de la Reina, vestida con saya entera de tafetán negro sembrada de estrellas de plata, y manto derribado de los hombros, cuajado de las mismas estrellas” (Hurtado, p. 15). La saya entera era una “prenda femenina para vestir a cuerpo, ceñida y ajustada que cubre desde los hombros hasta los pies”;<sup>324</sup> el tafetán es una tela brillante que se empleaba mucho para este tipo de prendas, al menos para las tablas, pues Esquerdo documenta en varios inventarios de la época varias sayas enteras de tafetán de distintos colores.<sup>325</sup>

La espectacularidad de la escena en la que sale cantando la Noche recaería así, no sólo en el vistoso vestuario negro que aportaría un juego cromático a las estrellas plateadas,

---

<sup>323</sup> Antonio Valiente Romero y Manuel Castillo Matos, “Impacto tecnológico de las ordenanzas de la junta general de comercio (1684) en la producción de tejidos simples de seda: el caso de Écija (II)”, *Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y las Técnicas*, 35, 75, 2012, p. 197.

<sup>324</sup> *Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento* (DICTER), Universidad de Salamanca: Salamanca, 2000-2017 [En línea] s.v. saya.

<sup>325</sup> Vicenta Esquerdo, “Indumentaria”, *op. cit.*

sino en el canto, en el exotismo de la piel de la cantante y en su actuación, pues “movía con perezosa suspensión los pasos, el silencio, la quietud, el color, el traje retrataba verdaderamente lo tenebroso de la noche” (Hurtado, p. 15).

Por su parte, la Aurora salió a escena “vestida con vasquiña y vaquero de velo de plata blanco, forrada en encarnado, y cuajado de perlas, y un manto de velo de plata sembrado de ellas” (Hurtado, p. 16). En contraste con la Noche, la Aurora portaba colores claros. La basquiña se empleaba sobre las otras prendas, “desde la cintura al suelo, con sus pliegues, que hechos en la parte superior forman la cintura, y por la parte inferior tiene mucho vuelo”,<sup>326</sup> por lo que habría estado sobre el vaquero, que se trata de un “traje ajustado al talle, ceñido en la cintura”.<sup>327</sup>

El vaquero es un traje que permite libertad de movimiento; según Carmen Bernís, es una prenda inspirada en los trajes turcos y los hombres lo empleaban el siglo XVII para asistir a las fiestas de toros y juegos de caña,<sup>328</sup> pero también los había para damas y para niños. Ciertamente es que en los inventarios pocas veces se especifica si el vaquero computado es para uso masculino o femenino; pero en ocasiones se encuentra esa distinción “un vestido de mujer, vaquero y enaguas, guarnecido de plata”.<sup>329</sup>

Ante la versatilidad del vaquero, resulta natural que haya sido el vestuario más empleado por las damas de la corte para la invención, pues fue el traje para los personajes masculinos como Lurcano, el pastorcillo Danteo y Anastárax, así como también por las seis damas presentes en la escena del encantamiento de Niquea, la doncella que enuncia la loa y

---

<sup>326</sup> *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, s.v. basquiña.

<sup>327</sup> Carmen Bernís, “El traje de la duquesa cazadora tal como lo vio don Quijote” en comp. de José Montero Reguera, *Antología de la crítica sobre el Quijote en el siglo XX*, Centro Virtual Cervantes, s.p.

<sup>328</sup> *Ibidem*.

<sup>329</sup> Vicenta Esquerdo, “indumentaria”, *op. cit.*, p. 509.

la ninfa Albida; con esta prenda las damas guardaban “aquella honestidad y decoro, que se debe a señoras” (*Comedia de la gloria*, p. 18).

Sobre los personajes masculinos, Lurcano, el caballero que está enamorado de Albida, se presenta con “manteo de tela de plata de primavera encarnado, con bordadura de plata y oro, guarnición, y campo, y vaquero de terciopelo negro liso largueado de pasamanos de plata” (Hurtado, p. 21).

Carmen Bernís afirma que “según los patrones, el vaquero de mujer o de niña podía ser más corto que la vasquiña [sic] o el manteo que se llevaba debajo”;<sup>330</sup> de esta manera, el manteo proporcionaría volumen y comodidad al vaquero. Ciertamente es que los manteos no eran de uso exclusivo con los vaqueros, pues se trata de una prenda interior que puede ser cubierta por basquiñas o sayas también.

La tela del manteo de Lurcano era una primavera de plata “se trata de tafetanes trabajados con metales preciosos”;<sup>331</sup> este tipo de tafetán estaba “sembrada y matizada de flores de varios colores, por cuya razón se le dio este nombre”.<sup>332</sup> Por lo que la prenda estaba elaborada con este tipo de tela, color encarnado y al ser más largo que el vaquero, el manteo era visible para el público.

Los vaqueros de terciopelo no eran un elemento extraño en las tablas, pues Mercedes Agulló documenta en uno de los inventarios que transcribe “18 sayos vaqueros de terciopelo y damasco”,<sup>333</sup> esto se debe a que el terciopelo era un tejido lujoso, por lo tanto, era muy efectista sobre el escenario. El vaquero de Lurcano además estaría

---

<sup>330</sup> Carmen Bernís, “El traje de la duquesa”, *op. cit.*, s.p.

<sup>331</sup> Antonio Valiente y Manuel Castillo, “Impacto tecnológico”, *op. cit.*, p. 196.

<sup>332</sup> *Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, s.v. primavera.

<sup>333</sup> Mercedes Agulló, “Cornejos y Peris”, *op. cit.*, p. 192.

“largueado de pasamanos de plata”; esto es que sobre el terciopelo color negro, la misma tela estaría adornada con tiras de color plateado.

Otro personaje que aparece usando esta prenda es el pastorcillo Danteo: “con vaquero y faldellín verde, y plata” (Hurtado, p. 15). La distinción entre Lurcano y Danteo que portan vaquero, según su tipo de personaje, estaría dado no sólo por el color de las prendas y el tipo de telas, sino que está reforzado también mediante los accesorios; pues el caballero llevaría espada y sombreros con plumas; mientras que el pastor portaría “zurrón de tela, armiños blancos” (*Comedia de la gloria*, p. 15).

Anastárax, el hermano y enamorado de Niquea, portaría “manteo de plata encarnado, vaquero de terciopelo negro largueado de pasamanos de plata, el hábito moro, un turbante de velillo sobre bonete de terciopelo negro, sembrado de joyas, y rosas de diamantes, y plumas encarnadas, blancas, y negras, y tahalí bordado de plata, y un alfanje pendiente, y albornoz africano de velo espeso de plata” (Hurtado, pp. 19-20). Anastárax, igual que Lurcano, usaría el vaquero de terciopelo negro adornado con cintas plateadas, de cuyo bajo se asomaría el manteo; la distinción entre ambos se establece mediante la utilería, pues el caballero moro llevaría accesorios que lo identificarían como tal: el turbante de tela de velillo,<sup>334</sup> sobre él el bonete decorado con piedras y plumas, lo que daría la idea de la alta condición del caballero, debido al lujo de las prendas, además de la morisca espada, el alfanje, sostenido mediante el tahalí.<sup>335</sup> Y por supuesto, Anastárax será el único personaje

---

<sup>334</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, el velillo “Se llama tambien una tela mui sutil, delgada, y rala, que suele texerse con algunas flores de hilo de plata. Llámase assi, porque los velos se hacen regularmente de esta tela”, *op. cit.*, s.v. *velillo*.

<sup>335</sup> Todos estos accesorios constituyen el signo escénico para que el personaje se presente como moro, como refleja el imaginario de la época; recuérdese al cautivo de la primera parte del *Quijote*, quien se presenta con los mismos accesorios: “con bonete de la misma color [azul]; traía unos borceguíes dilatados y un alfanje morisco, puesto en un tahelí que le atravesaba el pecho” Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, *op. cit.*, p. 480.

que porte albornoz, que se trataba de “una capa morisca, con capuchón cerrada y algo más corta por delante que por detrás”.<sup>336</sup>

Si bien Lurcano y Anastárax portan vaquero con manteo, el protagonista será el único personaje masculino que no use esa prenda, pues Amadís llevaba

manteo de tela de plata encarnado, y negro con bordaduras de lo mismo, y tonelete con la propia guarnición, armada de unas armas lucientes nieladas de plata, y oro, y el morrión coronado de una montaña de plumas, manto de tela blanco pendiente de los hombros, y espada ceñida, acompañábale un enano, que traía el escudo encantado [...] vestido de traje antiguo, negro y plata. (Hurtado, p. 15)

En contraste con Anastárax, que se presentaría ataviado a la usanza morisca, Amadís de Grecia se verá caracterizado con accesorios que remiten a la antigüedad clásica; pues el tonelete “eran unas faldetas hasta la rodilla, rodeadas à la cintura, donde estaban asseguradas. Oy usan este vestuario de gala para las fiestas públicas, comedias, y otras, en que se visten algunos papeles à lo heroico, ù Romano”.<sup>337</sup> De esta manera, automáticamente, mediante el tonelete, el espectador distinguiría al protagonista incluso antes de ser presentado mediante las didascalias implícitas. Entonces, debajo del tonelete de Amadís, sobresaldría el manteo; y en conjunto el vestuario del héroe haría un juego cromático plateado, dado por la armadura trabajada en relieve (“de plata y oro”), el morrión y el manto blanco; cierto es que para este efecto, no se deben soslayar las hachas que aportarían luminosidad al movimiento del héroe en escena. Y por si estos elementos no fueran suficientes para destacar el papel del héroe sobre las tablas, Amadís lleva consigo un

---

<sup>336</sup> *Dictier, op. cit., s.v. albornoz.*

<sup>337</sup> *Diccionario de Autoridades, s.v. tonelete.*

enano que porta su escudo,<sup>338</sup> si bien es un elemento que no lo hace automáticamente superior al resto de los caballeros según la tradición asentada por los libros de caballerías,<sup>339</sup> escénicamente sí se jerarquiza al personaje.

En los libros de caballerías no es usual que los caballeros porten armas o armadura de color negro,<sup>340</sup> sin embargo, los tres caballeros: Lurcano, Anastárax y Amadís lo hacen; eso los podría estar caracterizando como dolientes de amor, pues, los tres vienen armados y están a punto de enfrentarse pruebas amorosas: Lurcano y Anastárax afrontarán el “infierno de amor”, mientras que Amadís superará la prueba de la “gloria de Niquea”.

Una escena en la cual se conjuntan varios signos escénicos es en el encantamiento de la “gloria de Niquea”, uno de los cuales es, por supuesto, el vestuario. Conviene recordar la disposición de la escena: estaría conformada por gradas, en la superior habría estado sentada la Diosa de la Hermosura, representada por la reina, más abajo habría sido el lugar de Niquea y en las gradas inferiores habrían estado las doncellas de acompañamiento y algunas ninfas cuya vestimenta no se menciona en ninguno de los testimonios.

Esta jerarquía de los personajes se conserva con los signos del vestuario, pues todas las damas de acompañamiento portarán vaqueros con manteo y mantos de velo de plata

---

<sup>338</sup> Era el enano Miguel Soplillo, que pertenecía a la corte. En el Museo del Prado se conserva el cuadro *El príncipe Felipe y el enano Moguel Soplillo* (1620), un testimonio pictórico de Rodrigo de Villalpando que lo retrata junto al monarca. Es posible visualizarlo en línea en la siguiente liga: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-principe-felipe-y-el-enano-miguel-soplillo/f966c6b6-9357-4ec7-b7df-b674bc76f9ac>

<sup>339</sup> En el *Amadís de Grecia* aparece el enano Buzendo, pero pertenece a Niquea (Feliciano de Silva, *Amadís*, *op. cit.*, p. 296). Lo cierto es que en el género de los libros de caballerías, hay enanos que siguen a los caballeros andantes como si de sus escuderos se tratara, por ejemplo, Amadís de Gaula de hace acompañar de Ardián; Palmerín va con Risdeno y Primaleón, con Urbanil.

<sup>340</sup> Esplandián, el hijo de Amadís de Gaula, sí porta armas negras, pero se debe a que han secuestrado a su abuelo, así que Urganda la Desconocida le entrega la armadura junto con la misión de rescatar a Lisuarte: “vístete estas armas conformes a la manzilla y negrura del tu fuerte y bravo corazón que por el rey, tu abuelo, tienes; que así como los passados que la orden de la caballería establecieron tovieron por bueno que o la nueva alegría nuevas armas y blancas se diesen, assí lo tengo yo que a tan gran tristeza negras y tristes se te den, porque viéndolas hayas memoria de remediar la causa de su triste color.” Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, p. 1756.

sostenidos con rosas de diamante,<sup>341</sup> que son broches de diamantes tallados “llamados así por su figura de pabellón con xaqueles”<sup>342</sup> y plumas que “todas las llevaban en el tocado conforme a los colores de basquiñas y vaqueros” (Hurtado, p. 19), por lo que hay un intencional juego cromático como signo teatral.

En cuanto a los colores, tres son las damas que portan atavíos en los que el anaranjado y plateado predominan, dos doncellas visten de colores negro con plateado y una lleva encarnado y plateado.

Siguiendo con la jerarquización de las damas en el encantamiento, ni la Diosa de la Hermosura ni Niquea habrían portado vaqueros. Niquea habría portado una saya, manto, tocado y no sólo su posición en la escena habría marcado su importancia, pues portaba también una banda de diamantes.

El atuendo de Niquea, según Hurtado de Mendoza, fue elaborado con sedas y lama;<sup>343</sup> por lo que el lujo de las prendas se verifica también a partir de los tejidos que, por su naturaleza, serían brillosos y en tonos plateados y encarnados. A diferencia de las damas de compañía, Niquea portaría “el tocado de argentería, y rosas” (Hurtado, p. 19), sin plumas. Mientras que la Diosa de la Hermosura vistió:

vasquiña, y saya corta de tela de lama con pasamanos de hojuela, con tres pares de faldones, que el último llegaba a la alforza de gireles, y sembrados unos rótulos de diamantes, y un tocado de hojuela de plata, y argentería con variedad de plumas, y un manto de tela de plata de lama lisa, con tres riquísimas joyas de diamantes, que le aseguraban en el hombro, derribado

---

<sup>341</sup> En el *Amadís de Grecia*, no se dice mucho sobre el vestuario de las damas de acompañamiento, que sólo son dos; Zirfea: “llamó a las dos infantas, y, vistiéndolas ansimesmo de paños de oro, haciéndoles soltar sus hermosos cabellos, les puso dos coronas de reinas en las cabeças”, *op. cit.*, p. 313. En todo caso, lo que se rescata en la invención es el referente del vestuario lujoso.

<sup>342</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v., rosa.

<sup>343</sup> En el libro de caballerías, no se detalla el atuendo de Niquea, Zirfea: “llamó a Niquea solamente, y vistiéndole una ropa tan rica que no tenía precio, le puso sobre su cabeça una corona de oro con mucha pedrería de forma de emperatriz, teniendo los sus muy hermosos cabellos sueltos”, *Amadís de Grecia*, *op. cit.*, p. 313.

airosamente por la espalda, y al cuello el diamante rico y la piedra peregrina.  
(Hurtado, p. 18)

Por lo que el lujo del atuendo estaría dado tanto por los tejidos brillantes, como por los accesorios y las joyas, lo cual daría un juego cromático en tonos plateados. Conviene señalar también que además de los lujosos trajes de la escena, destaca el trono que se empleó para la Diosa de la Hermosura, pues las cuentas revelan que debió haber sido uno de los elementos más lujosos de la representación, en que se pagó: “noventa y seis estrellas de cristal que del se compraron para el trono donde abia destar sentada la reyna Ntra. Sra.”,<sup>344</sup> “dos baras y media de espolin de oro y plata que del se compraron para la silla de la reyna Ntra. Sra.”,<sup>345</sup> “Treinta onças de seda açul, a seis Rls., tres quartas de tafetán doble, en diez Rls., en birtud de orden del dicho Capitan Fontana, para las franjas y guarnición de la silla que estuvo en el trono de la reyna”,<sup>346</sup> “por la hechura de quatro baras y media de franja grande de oro y seda, a seis Rls. La bara, y quatro baras de franja pequeña, a real y medio, y dos reales de coserlas, para la silla que se abia de poner en el trono de la reyna”,<sup>347</sup> además se le pagó a Bicencio Dulcebono por “la ocupación y trabajo que tuvo en cubrir y poner por su quenta diversas lunas de cristal debajo del trono donde estava la Reyna Ntra. Sra.”.<sup>348</sup> Por lo que la Diosa de la Hermosura se presentaría en un trono de seda azul con brocados de oro,<sup>349</sup> rodeado de estrellas de cristal y con lunas de cristal debajo del trono.

Si bien de los textos conservados no se desprende información sobre la colocación de las damas de acompañamiento en las gradas, a partir del juego cromático me atrevo a

---

<sup>344</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 96.

<sup>345</sup> *Ibidem.*

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>348</sup> *Ibidem.*

<sup>349</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, el espolín “Se llama tambien cierto género de tela de seda, fabricada con flores esparcidas, y en cierta manera sobretexidas como el que oy se dice Brocado de oro”, *s.v* espolín.

aventurar que las doncellas cuyo vestuario era preponderantemente negro se habrían ubicado en las gradas inferiores, en un nivel superior habrían podido estar las damas cuyo cromatismo tendía al anaranjado y arriba de ellas la del traje color encarnado, pues así se plantearía, a partir del juego de colores, una claridad que va subiendo hasta encontrar a la Diosa de la Hermosura vestida de color plateado, esto apoyaría una lectura de la gradación hacia lo celestial que se reforzaría por las estrellas y lunas que rodean a la Diosa de la Hermosura. Conviene no soslayar el papel de la iluminación, pues todas las doncellas portan elementos plateados que, con el fuego y los espejos, habrían resultado en una de las escenas más efectistas de la invención y que coincide con el final de la primera parte de la representación.

Siguiendo las convenciones teatrales, nos encontramos también con las damas que hicieron de gigantes; ya para el siglo XVII, se encontraba altamente codificado este vestuario, pues desde la Edad Media estos personajes participaban en las procesiones del Corpus.<sup>350</sup> Miguel Ángel Caballero explica cómo se elaboraba el traje: “la estructura del gigante y la giganta se componía de un armazón de madera que se recubría por un vestido y era rematado por la cabeza y las manos del personaje correspondiente”.<sup>351</sup>

Para la representación de la invención, seguramente se habría construido un armazón para cada uno de los jayanes. Tradicionalmente el gigante “estaba ataviado finalmente con aquellos elementos que podían serle característicos al mismo: alfanje, si representaba a un turco o moro; espada y corona si representaba un rey cristiano”,<sup>352</sup> dado

---

<sup>350</sup> Santiago Valiente Timón, “La fiesta del ‘Corpus Christi’ en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna”, *Ab initio*, 3, 2011, p. 48.

<sup>351</sup> Miguel Ángel Caballero Sánchez, “El Corpus Christi de El puerto de Santa María en el siglo XVII”, *Revista de Historia de El Puerto*, 49, 2012, p. 18.

<sup>352</sup> *Ibidem*.

que en la invención los jayanes aparecen en escena como los guardianes del encantamiento de la “gloria de Niquea”, estaban “armados de petos, y morriones” (Hurtado, p. 17).

Como se ha podido observar, en esta obra el vestuario teatral no sólo caracteriza a los personajes; sino que en algunas ocasiones se emplea también como elemento escenográfico para construir la significación de la escena, pues es ideal para la jerarquización de los personajes a partir de los juegos cromáticos.

### 3.1.3 EFECTOS SENSORIALES

Dado que la representación inició al anochecer, los efectos visuales como la iluminación y el fuego adquieren gran importancia para la invención. Según Hurtado de Mendoza, alrededor del escenario, el remate de las columnas sostuvo “sesenta blandones con hachas blancas, y luces innumerables” (Hurtado, p. 8).

Gracias a las cuentas, sabemos que se emplearon también candiles, hachas y faroles a lo largo de la representación, pues se computan: “doze tiestos de madera, azules y blancos, que sirvieron de acheros”, “doze candeleros con sus caçoletas que estuvieron puestos en los guecos de los arcos”<sup>353</sup> y “diez y nueve hierros para colgar los faroles”.<sup>354</sup> Sabemos también que se emplearon aceite y velas.<sup>355</sup> Incluso, las cuentas revelan que se usaron “diez y nueve pantallas que se pusieron en el vestuario”,<sup>356</sup> lo que no sólo proporciona iluminación, sino juegos lumínicos.

Aunque la iluminación fue esencial para que el público pudiera ver qué ocurría en el tablado, también hubo efectos lumínicos en otras partes del espectáculo, por ejemplo en la

---

<sup>353</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 104.

<sup>354</sup> *Ibid*, p. 108.

<sup>355</sup> *Ibid*, p. 114.

<sup>356</sup> *Ibid*, p. 108.

procesión de los dos carros triunfales al inicio de la representación; el de la Corriente del Tajo habría estado “coronado de luces” (Hurtado, p. 11) y el de Abril “con cuantas luces le pudiera hacer aurora” (Hurtado, p. 12). Esto se habría logrado mediante antorchas y su papel principal habría sido el de destacar las figuras que salieron al tablado; como habría resultado tardado sacar los carros de la escena, una vez terminado el diálogo, se plantea la salida de las figuras desviando la atención del espectador hacia una nueva atracción visual: “respondieron alternadas voces de cornetas, y sacabuches, a cuya numerosa armonía la corriente, y el abril escondieron las luces de sus carros, y el águila penetrando nubes se remontó a los cielos” (*Comedia de la gloria*, p. 14). El cambio de acción se efectúa mediante las convenciones teatrales áureas que indican que la modificación de la música o su irrupción prelude un nuevo rumbo en la acción dramática; entonces, mediante las cornetas y sacabuches, el oscurecimiento de los carros y la distracción visual que logra la elevación del águila, las figuras alegóricas habrían podido salir del centro del tablado. Incluso, en esta obra, la iluminación juega un papel fundamental al momento de crear algunas escenas, como en el encantamiento de la “gloria de Niquea”, en el que se generó un juego cromático logrado a partir de los espejos, estrellas y recursos lumínicos.

En palabras de Hurtado de Mendoza: “se descubrió la hermosa apariencia de la gloria de Niquea, que se cifraba en una bellísima esfera de cristal y oro, que los techos, y paredes, antes parecían un diamante” (Hurtado, p. 19). Para lograr “la bellísima esfera de cristal y oro”,<sup>357</sup> el arranque del nicho estaría cubierto por varios espejos que generarían el juego de luces, pues en la “Relación de la madera y otras cosas que se hallaron en el salón y teatro que se hizo para la fiesta que su Magestad y su Alteza y sus damas celebraron en los

---

<sup>357</sup> En el texto de Feliciano de Silva, el encantamiento no está rodeado de espejos, sin embargo, “las cuatro paredes de la cuadra se tornaron en un cristal muy claro que nada a la vista podía impedir”, *Amadís de Grecia*, *op. cit.*, p. 313.

jardines de Aranjuez por el mes de mayo deste año de 1622”, se computan: “ciento y treinta y cuatro espejos de los menores”, “diez espejos y medio de los mayores” y “ciento cincuenta y tres espejos pequeñitos”.<sup>358</sup>

Afín a lo descrito por Hurtado de Mendoza, el testimonio anónimo de 1629 dice que las luces “saliendo al encuentro al puro cristal de los espejos, de que estaban vestidos el techo y las paredes” (*Comedia de la gloria*, p. 33), aunque el revestimiento de espejos contribuiría a formar el juego lumínico, conviene recordar que la representación inició al anochecer, entonces, la iluminación producto de las hachas y antorchas también ayudaron a completar la escena, pues “se confundían los rayos, y como todas brotavan abismos de reciprocas luces” (*Comedia de la gloria*, p. 33). Sabemos también que la reina, además de ubicarse en el más alto sitio de la apariencia, estaría sentada en un trono con “diversas lunas de cristal debajo” (*Comedia de la gloria*, p. 104) y alrededor de ella habría varias estrellas de cristal que penderían del techo de la apariencia. Todos estos signos lumínicos darían la significación de un encantamiento celestial, debido a la codificación tradicional de la gloria o el cielo con la luz y la paz; además, esta idea estaría reforzada por la localización de la apariencia en un plano superior al del tablado.

Los efectos lumínicos también contribuyeron a crear la escena del “infierno de amor”, pues al aprovechar la misma estructura para las dos escenas, “para simular la boca del infierno se retiraría el trono y, con cilindros de latón, se tapanían las luces que lo habían iluminado en la escena precedente”,<sup>359</sup> es así que a partir de la dicotomía entre iluminación y penumbra se generan los significados de gloria e infierno, y aunque se esté empleando el

---

<sup>358</sup> *Ibid*, p. 117.

<sup>359</sup> José María Ruano de la Haza, “La escenografía del teatro cortesano”, *op. cit.*, p. 143.

mismo espacio teatral, se construye otro espacio dramático en parte, gracias a la iluminación de la escena.

Conviene recordar que del “infierno de amor”, también salen llamas,<sup>360</sup> y aunque pudo haberse empleado la misma técnica que en los corrales de comedia, empleando pez y resina pulverizados, las cuentas revelan que se le pagó a Christobal Flores “polborista de Aranjuez, diez y seis reales por cantidad de polbora, salitre y alcrebite y alcanfor para unas muestras de fuego”;<sup>361</sup> por lo que es posible que el azufre y el salitre sirvieran para tal labor. Entonces, detrás de la apariencia del infierno se lanzarían llamaradas y “de entre llamas que se formaban de varios resplandores, que no hacían horror, sino agrado” (Hurtado, p. 23).

Ante tal despliegue de fuego en escena, se tomaron algunas precauciones para evitar incendios durante esta representación, sabemos que se contó también con doce matahumos<sup>362</sup> y “catorce cubillos para tener agua por resguardo si sucedía algún incendio”.<sup>363</sup>

Además, la fiesta pudo haber contado con fuegos artificiales, pero para extremar precauciones, se cancelaron: “recíbensele mas mill Rls., que balen treinta y quatro mil mrs., que pago a Juan de Lezcot, flamenco, a cuenta de los fuegos artificiales que ya yba aciendo para la dicha fiesta, los quales no quiso su Magestad se acabasen por ebitar el peligro del fuego”.<sup>364</sup> Aun así, lamentablemente durante la misma fiesta, pero en la representación de

---

<sup>360</sup> Igual que en el *Florisel de Niquea*: “entró dentro en la cuadra donde el príncipe Anastarax estaba, era tanta la llama que sobre las gradas estaba que toda la cuadra hacía muy clara” (p. 93).

<sup>361</sup> *Ibidem*.

<sup>362</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 108.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>364</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 101.

*El vellocino de oro* de Lope de Vega, sí hubo un incendio que impidió que se terminara de representar la comedia lopesca.<sup>365</sup>

Ante el despliegue de recursos para la representación, los efectos sonoros no podían faltar; incluso, es posible que los efectos protagónicos de la invención hayan sido los musicales; tanto que Jordi Bermejo considera *La gloria de Niquea* como “el primer espectáculo considerado poético-musical de la corte española, sin discernir la materia de la que está inspirada”.<sup>366</sup> Y es que la acción frecuentemente se adereza de elementos musicales que en ocasiones presentan al personaje; otras, contribuyen a la creación del espacio dramático o simplemente atienden a la estructura de la obra.

De entre los instrumentos empleados para el espectáculo, los testimonios dan cuenta de guitarras, laudes, tiorbas, trompetas, flautas, bajoncillos, cornetas, sacabuches, violones, vihuelas y chirimías. Las innovaciones en el ámbito musical no estaban dadas por lo diverso de los instrumentos o su cantidad, sino que se emplearon los recursos profesionales al servicio de la corona, pues “es importante notar que los músicos que tocaron eran músicos del rey o ministriles de su Capilla Real, o músicos de instrumentos de cuerda [...] que tocaban a veces con la capilla pero que pertenecían a la Real Caballeriza o a la música de cámara”.<sup>367</sup> Si bien se siguieron las convenciones musicales que marcaban la estructura de la representación, también abundan los cantos en escena; en ocasiones por parte de los personajes de la invención y a veces son los coros los ejecutantes.

---

<sup>365</sup> Gonzalo de Céspedes y Meneses narra que: “era de noche, y prosegíanse con gran aplauso las comedias, cuando su propia admiración [del Rey] entre el silencio divertida, dio tiempo y causa a que una luz cayendo encima de vn dosel, con emprenderle, y assi mesmo algunos ramos del teatro, pusiese en riesgo su auditorio; y con tan grande turbación, que apenas pudo preservarle de la violencia de las llamas, la más preuista diligencia, mezclando entonces un temor, las agujadas y los cetros, y las personas mas supremas con las más ínfimas y baxas”, *Primera parte de la historia*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>366</sup> “La expresión caballescra”, *op. cit.*, p. 37. Otros autores identifican *La selva sin amor* de Lope de Vega como la primera ópera española tal es el caso de Margaret Rich Geer, “Introducción al teatro”, *op. cit.*, p. 547.

<sup>367</sup> Louise Stein, “La música en la comedia cortesana caballescra, y el poder del canto” en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia de caballescra. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico Almagro*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 108.

Sobre la estructura de la representación, se contó con música al inicio de la invención, para marcar el cambio de la primera a la segunda escena y al final. Como convencionalmente se hacía en las fiestas cortesanas, al inicio de la representación:

Hizo señal la música de trompetas, y chirimías, que salían al Rey y los Infantes al sitio de sus asientos, y luego salieron al tablado muchos violones, y el Maestro de danzar con ellos, y dando lugar los menestres a los instrumentos, se abrieron dos puertas, y se empezó una gallarda máscara. (Hurtado, p. 10)

En palabras de Hurtado de Mendoza, quien conocía bien las convenciones musicales en el teatro de la época, terminada la mascarada “la música de los ministriles dio señas de otra novedad” (Hurtado, p. 14) para presentar la loa. Posteriormente, cuando Amadís desencanta a Niquea, “acabó aquí la primera escena y tocaron los instrumentos apercebidos siempre en los intermedios” (Hurtado, p. 21).

La música sirvió también para presentar a algunos personajes en escena, pues “salía luego confuso del estruendo de la trompeta el Caballero de la ardiente espada” (Hurtado, p. 15); es lógico pensar que el protagonista se asocie al instrumento ligado en la tradición con lo bélico, pues se resalta la calidad heroica del personaje.<sup>368</sup> Algunos cambios de acción tuvieron también acompañamiento musical, pues al descubrirse la apariencia de la “gloria de Niquea”, Amadís, “acudía a las puertas, que al punto se dividieron, y juntándose toda la variedad de música se descubrió la hermosa apariencia de la gloria de Niquea” (Hurtado, p. 19); igual que en la segunda ocasión que se abre la montaña: “volvíase luego a abrir aquella máquina al son de los instrumentos” (Hurtado, p. 24).

En ocasiones la música ayuda a la creación del espacio dramático, pues para recrear el amanecer, “despertó los aires tan agradable ruido de músicos paxarillos, si bien fueron

---

<sup>368</sup> Incluso el *Diccionario de Autoridades* define “trompeta” como “instrumento de guerra”, s.v. trompeta.

instrumentos que lo parecían, que los del bosque pudieran anticiparse, gorgiendo para saludar al Alva” (*Comedia de la gloria*, p. 26); inmediatamente después sale la Aurora en una nube, recita un parlamento, hace huir a la Noche, despierta a Amadís y Aurora, “en la misma nube y con la propia música se volvía al cielo” (Hurtado, p. 16). Toda esta secuencia escenifica el sueño de Amadís durante la noche previa a intentar la aventura de la “gloria de Niquea”, por lo que se erige como la preparación de héroe: “convalecido del cierto / o dudoso sueño, ya / mi antiguo valor está / para las armas despierto” (*Comedia de la gloria*, p. 27); por lo que el amanecer alegórico se escenifica con música para reforzar el contexto de ensoñación.

Aunque en esta invención destacaron los efectos musicales, también hubo otro tipo de efectos sonoros; en la segunda escena, los pastores Danteo y Darinel intercambian diálogos “quando al funesto ruido de cadenas oyeron en el infierno de amor a Anastárax” (*Comedia de la gloria*, p. 21); los lamentos contribuyen a la creación del encantamiento,<sup>369</sup> ya que al no encontrarse el caballero en escena, se prefigura como una voz sobrenatural. Ligado con el aspecto mágico, Louise Stein observa que en los encantamientos de la invención predomina la música y opina que “no podemos saber cómo el contenido musical de la pieza sostuvo el ambiente súper cargado de efectos mágicos, pero es casi seguro que el efecto mágico resultó del mero hecho de sonar la música desde arriba con gran estruendo de varios coros”.<sup>370</sup> La observación de Stein permite repensar el efecto espectacular de la música en la invención, pues los coros intervinieron en algunas partes del espectáculo y al estar situados en el corredor del vestuario, no intervendrían directamente en escena, por lo

---

<sup>369</sup> En *Florisel de Niquea*, Anastarax también se lamenta: “¡O, reina de Árgenes [Zirfea], embía ya mi muerte o aquel remedio con que, trocando mi mal, me prometiste remedio en tan grandes y terribles llamas en que soy abrasado!” (pp. 93-94).

<sup>370</sup> Louise Stein, “La música en la comedia”, *op. cit.*, p. 110.

que parecen voces sobrenaturales: son los encargados de alentar y desalentar a Amadís a que pruebe la aventura, posteriormente dan esperanza a Lurcano e impulsan a Albida a que entre al “infierno de amor”.

Un efecto similar habrían tenido las figuras alegóricas que cantan en escena, pues la Noche persuade a Amadís a que duerma, mientras que Aurora lo reanima para que siga con la aventura, ambas tendrían acompañamiento musical. Por lo que, si bien en la invención se siguen las convenciones pautadas por el teatro áureo, también es cierto que aprovecha este recurso para la creación de los espacios y ambientes.

Una de las particularidades de esta fiesta cortesana fueron los efectos olfativos como signo teatral. Ya Agustín de la Granja ha documentado que en el teatro de corral la aparición del infierno o el demonio en ocasiones iba acompañada de olor a azufre.<sup>371</sup> Es posible que este haya sido el caso en la escena del “infierno de amor” si, efectivamente, se empleó el azufre para crear las llamas, dado que es una convención teatral de la época.<sup>372</sup>

Pero en contraste con el desagradable olor a azufre, nos encontramos en la representación con otro efecto; el testimonio de 1629 reporta: “desataron con aromas la Asyria y Pancaya, sin las yerbas y flores, que alanbicadas vistieron de olorosa fragancia la pureza de los aires y, como el carro [de Abril] espirava rayos de vivifas luzes, parecía oloroso monumento a la abrasada Fenix” (*Comedia de la gloria*, p. 8). Si bien la afirmación del cronista pudo haber quedado en la posteridad como un adorno retórico; las cuentas nos revelan que se le pagó “a Oracio López, destilador, otros beynte y cinco reales por el aceite despliego que faltó para las caçoletas”;<sup>373</sup> por lo que es viable pensar que el aceite de

---

<sup>371</sup> Agustín de la Granja, “Teatro de corral y pirotecnia”, *op. cit.*, p. 206.

<sup>372</sup> Recuérdese también las palabras de Sancho, cuando don Quijote se encontraba falsamente encantado, en una jaula: “según se dice, todos [los demonios] huelen a piedra azufre y a otros malos olores” (p. 591).

<sup>373</sup> “Cuentas del capitán”, *op. cit.*, p. 115.

lavanda se haya empleado para la entrada en escena del Mes de Abril, al inicio de la representación.

Como se ha podido observar, *La gloria de Niquea* fue un montaje lleno de signos teatrales que la convirtieron en una pauta para las representaciones posteriores; además resultó innovadora gracias a los ingenios de Fontana y al abundante empleo de signos teatrales. Destaca en el montaje el papel que jugó la montaña articulada, pues se va semiotizando a lo largo de la representación en un bosque, al inicio de la invención; luego se abre y el público está frente a un palacio; cuando Amadís sube las gradas, el espacio se convierte en el encantamiento de la “gloria de Niquea”; en la segunda escena la montaña funge como el “infierno de amor” y, finalmente, se transforma en un deleitoso jardín.

Aunque la montaña, escénicamente va transformando el espacio dramático; es justo decir que el carácter efectista de la invención no recae en esta maquinaria, pues frecuentemente las escenas están cargadas de signos como el vestuario, la utilería, la iluminación, el fuego y los efectos olfativos.

Esta invención emplea muchas de las estrategias convencionales que ya se utilizaban en el corral de comedias, como el uso de apariencias, los vuelos de los personajes y el aprovechamiento de los elementos arquitectónicos para el desarrollo de las escenas. Sin embargo, también se vale de recursos altamente sofisticados que revelan los medios económicos superiores a los de los teatros comerciales, no sólo en términos de artificios mecánicos, sino los lujosos trajes, los juegos lumínicos, los recursos profesionales de la Capilla Real y el perfume de lavanda.

Entonces, la riqueza de esta obra radica en el antecedente que fincó, a nivel de montaje, para representaciones posteriores en el marco de fiestas cortesanas, pues se emplearon artificios que se mantuvieron en el gusto del público y se emplearon para otras

invenciones, como la montaña articulada. También consiste en una nueva manera de ejecutar el montaje, pues el teatro portátil, permitía una profundidad mayor que el corral de comedias, por lo que se dejan de lado los decorados planos y se favorecen los artificios con profundidad, si llegar aún a la perspectiva. Además, la estructura de esta obra, como invención, privilegia el despliegue de recursos escénicos a la acción dramática; por lo tanto, las apariencias tienen un papel central en la obra, así como la música; todo esto proporcionó una nueva manera de representar, que diversificó las posibilidades de escenificación, sin anular las técnicas del corral de comedias.

### **3.2 AURISTELA Y LISIDANTE DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**

*Auristela y Lisidante* es un gran ejemplo de otra forma de representar la comedia, distinta a las analizadas anteriormente, pues esta posibilidad es brindada por la perspectiva que ofrece el nuevo espacio de representación: el coliseo. Esta comedia se representó en el Coliseo del Buen Retiro, por lo que el teatro estaría techado; es así que también contaría con iluminación artificial. Además, el tablado tendría un proscenio y los decorados estarían pintados sobre los bastidores laterales que proporcionarían la ilusión de perspectiva en cada escena, gracias al telón de fondo que completaría la escenografía. Convencionalmente, los personajes saldrían a escena por los espacios laterales entre los bastidores, salvo en la tercera jornada que se emplean dos palenques para que los personajes suban al tablado, tal como lo hace Angélica, cuando se presenta ante el emperador, en *La casa de los celos*.

Esta comedia calderoniana, aunque sí toma personajes, tópicos y motivos de la materia caballeresca, recurre al enredo y al disfraz como mecanismos dramáticos, por lo que en realidad estamos ante una comedia de enredo con ambiente caballeresco, una

posibilidad más de la comedia caballeresca. Esta característica provoca que no haya requerimientos de tramoya para su escenificación y quizá por su fácil adaptación es que siguió representándose durante la primera mitad del siglo XVIII en otros tipos de escenarios como el corral de comedias.<sup>374</sup>

*Auristela y Lisidante* escenifica un conflicto político: la sucesión del reino de Atenas tras la sorpresiva muerte del rey Polidoro, a manos de Lisidante, príncipe de Epiro, en un torneo. Como las hermanas del rey son gemelas, Auristela y Clariana, el pueblo se divide para apoyar a cada una. Además del eje de la sucesión, se desarrolla el conflicto amoroso entre Auristela y Lisidante y Clariana y Arsidas. Auristela es pretendida por Licanoro, mientras que Milor está enamorado de Clariana. Lisidante es perseguido por los atenienses, así que resuelve adentrarse a los montes junto con su criado Merlín,<sup>375</sup> una vez ahí deja sus armas para no ser reconocido; Arsidas y su criado Brunel, quienes se dirigen al torneo en Atenas, encuentran las armas de Lisidante y las ropas de Merlín, las portan, llegan los persecutores del príncipe de Epiro y confunden a Lisidante con Arsidas, a quien llevan preso a palacio. Timantes, ministro de Polidoro, encarcela a Arsidas en una torre y le encomienda a un soldado su custodia, el soldado resulta ser Lisidante. Timantes le comunica a Arsidas que deberá vencer siete caballeros para probar su inocencia, antes del enfrentamiento, Lisidante descubre su identidad, se rinde ante Arsidas y se preparan las bodas entre Auristela y Lisidante y Clariana y Arsidas; de esa manera, ambas princesas se convierten en reinas: Auristela de Epiro y Clariana de Atenas.

---

<sup>374</sup> John Varey y Charles Davis, *Los libros de cuentas de los corrales*, *op.cit.*, pp. 131, 165 y 322.

<sup>375</sup> Este personaje gracioso se llama Merlín, pero no guarda relación con el mago de la tradición caballeresca, sino que Calderón, como otros dramaturgos áureos, retoma el nombre del mago para el personaje. Juan Miguel Zarandona Fernández, “Merlín, de mago a gracioso: motivos y personajes artúricos en la “Comedia de caballerías” del teatro clásico español”, en Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaíz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010, pp. 1103-1117.

Entonces, *Auristela y Lisidante* es una obra con pocos requerimientos técnicos y la espectacularidad de la puesta en escena recae en las mutaciones, apariencias, el vestuario y los efectos sonoros.

### 3.2.1 ARTIFICIOS FIJOS

#### 3.2.1.1 ARTIFICIOS DINÁMICOS

Sólo hay dos clases de artificios dinámicos en esta obra: las mutaciones de los bastidores y las apariencias. Conviene precisar que en esta comedia, Calderón de la Barca no indica cada una de las mutaciones mediante las didascalias explícitas, sino que será mediante las didascalias implícitas en boca de los personajes y la misma acción dramática que el lector pueda rastrear el cambio escenográfico.

Como se ha explicado previamente, el coliseo contaba con bastidores laterales; Alfonso Rodríguez de G. Ceballos afirma que en el Buen Retiro habrían sido dos de cada lado<sup>376</sup> y estarían dispuestos en ángulo; al fondo, el telón del foro proporcionaría el punto de fuga para lograr la ilusión tridimensional; además, “el piso del escenario se dispone como una superficie ligeramente inclinada de manera ascendente hacia su fondo para forzar de esta manera la perspectiva”.<sup>377</sup> Sin embargo, concuerdo con Ruano de la Haza cuando considera que habría cuatro bastidores de cada lado,<sup>378</sup> esto posibilita realizar las mutaciones de manera rápida, aunque cierto es que a la vista del público quedarían expuestos sólo dos bastidores en cada escena. Para conseguir las mutaciones escenográficas, Ruano de la Haza explica el mecanismo: los bastidores laterales estarían

---

<sup>376</sup> Alfonso Rodríguez de G. Ceballos, “Escenografía y tramoya”, *op. cit.*, p. 38.

<sup>377</sup> Juan Arregui, “Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII”, *op. cit.*, p. 53.

<sup>378</sup> Ruano de la Haza, “La escenografía del teatro cortesano”, *op. cit.*, p. 154.

sobre rieles que permitían su deslizamiento lateral gracias a unas pequeñas ruedas en la parte inferior. Según Ruano de la Haza:

Los raíles eran dobles para permitir la colocación simultánea de los decorados diferentes y su rápida mutación: al comienzo de la representación, a la mitad de esos raíles, cuatro o cinco por lateral, estarían ocupados por bastidores utilizados para la primera escena, y en la otra mitad aguardarían, fuera de la vista del público, los de la escena siguiente.<sup>379</sup>

Por lo que el mecanismo para las mutaciones se basaría en los rieles; es muy posible que fueran ayudados por cabrestantes para auxiliar en el movimiento. Incluso, Ruano de la Haza propone que, para evitar que los bastidores fueran vencidos por su propio peso, se requiriera un sistema de transportines (se trataría de una especie de carritos) debajo del tablado, ubicados a suficiente profundidad para evitar el doblamiento o la vibración provocada por el súbito movimiento.<sup>380</sup>

Los bastidores eran decorados con pinturas sobre cartones, “papeles de marca”<sup>381</sup> o lienzos,<sup>382</sup> de este modo se podían colgar y descolgar para la representación. No se debe soslayar que para completar la escena se requería también el decorado del fondo, que, en el caso del Coliseo del Buen Retiro, consistía en dos bastidores laterales que se unían en el tablado.<sup>383</sup>

A partir de esas consideraciones, es que en *Auristela* y *Lisidante* pueden darse ocho mutaciones distintas, pero la obra requiere seis decorados en total: 1) exterior del palacio, 2) interior del palacio, 3) montes, 4) torre, 5) jardín y 6) la plaza de armas.

---

<sup>379</sup> *Ibidem*.

<sup>380</sup> *Ibid*, p. 155.

<sup>381</sup> El *Diccionario de Autoridades* explica que el papel de marca es “el que se hace de mayor longitud, latitud y grueso, que ordinariamente sirve para estampar mapas y libros grandes”, s.v. papel de marca mayor.

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> Varios son los autores que concuerdan en esta consideración: Ruano de la Haza, “La escenografía del teatro cortesano”, *op. cit.*, p. 157; María Asunción Flórez Asensio, “El coliseo del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 172; Graciela Fiadino, “Calderón y el Palacio del Buen Retiro”, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15, 2003, p. 269.

La comedia inicia con la interrupción del torneo en el que muere el rey de Atenas, Polidoro, a manos de Lisidante, príncipe de Epiro; por lo que el decorado debe dejar ver montes y cerca podría visualizarse el palacio, pues Lisidante es perseguido por los atenienses y Milor expresa: “Lo fragoso / de aquestos montes te ampare, / que yo en tu defensa solo / bastaré” (*Auristela*, p. 150); sabemos que el monte sólo debe ser un decorado y no se trata de una rampa porque no se emplea en la obra, sino que Lisidante y su escudero se adentran en la montaña, como dice el caballero: “tomo / aquel caballo, y del monte / a lo intrincado me acojo” (*Auristela*, p. 150); es en ese momento en que caballero y escudero saldrían de escena por los laterales.

Una vez huido Lisidante, la didascalia explícita indica: “*Éntranse riñendo, y salen por otra parte Auristela, Clariana y damas*” (*Auristela*, p. 151) y nos encontramos en el interior del palacio, pues se escucha el tumulto de la persecución;<sup>384</sup> entonces, cuando los personajes entran riñendo por un lado y las damas por el otro lado del tablado, es que se debió efectuar la mutación. Desarrollada la escena, “*vanse, y sale Lisidante, y Merlín, arrojando las armas*” (*Auristela*, p. 166), de nuevo se efectuaría el cambio del decorado, pues la escena se desarrolla en lo intrincado del monte, adonde han huido el escudero y el caballero, quien comenta: “el caballo que a mi huida / sirvió, en la margen florida / de este bosque dejar trato” (*Auristela*, p. 166) y le indica a Merlín “en el sitio que ves / arroja entre la espesura / el limpio grabado arnés” (*Auristela*, p. 167).

Rocío Arana sugiere que es posible “imaginar un decorado en el que playa, bosque y monte se sucedan en tres líneas de perspectiva, y la fortaleza se halle entre la primera y la

---

<sup>384</sup> “(Dentro) A la marina / (Dentro) Al monte, a la cumbre. / Al soto” (*Auristela*, p. 151).

segunda línea”;<sup>385</sup> pues la investigadora considera que el teatro debe tener más de dos líneas de bastidores. La consideración de la playa, se debe a que está a punto de efectuarse un naufragio en el espacio extensivo; lo cierto es que en cuanto al decorado existen dos posibilidades: 1) que, en efecto, como sugiere Arana, se haya contado con un decorado de playa, o 2) que sólo fueran montes y, ya que la escena del naufragio no se escenifica, no se habría requerido el decorado de playa de manera forzosa. Más adelante, la didascalia explícita indica: “*Vanse, y sale Clariana, y Estela*” (*Auristela*, p. 176) y nos encontramos de nuevo en los interiores del palacio, por lo que seguramente se aprovechó el decorado de la segunda escena y con esta escenografía habría terminado la primera jornada.

Al inicio de la segunda jornada, Timantes expresa “Clariana, trascendiendo / la augusta fábrica excelsa / de esos palacios que a sombra / de estas murallas se asientan, viene hacia su plaza de armas” y luego “pero Auristela / por estotra parte viene” (*Auristela*, p. 199). Rocío Arana considera que “tenemos la impresión de que los tres personajes parten de tres puntos diferentes en el escenario y se encuentran en un punto en común concreto: la puerta del palacio”.<sup>386</sup> Sin embargo, pienso que es posible que, si bien los personajes se encuentran en el escenario y sí salen de puntos distintos a escena, puede que el decorado no haya sido la puerta del palacio, pues no volvería a emplearse a lo largo de la representación y luego de que los personajes intercambien algunos parlamentos, se revela una apariencia: la prisión de Arsidas; es entonces que Timantes explica a las doncellas “esta / la cámara fuerte es / de esta antigua fortaleza” (*Auristela*, p. 201); por lo cual, creo que también es viable que el decorado haya ilustrado la torre del homenaje empleada como prisión,<sup>387</sup> pues

---

<sup>385</sup> Rocío Arana, “Estudio literario”, en Pedro Calderón de la Barca, *Auristela y Lisidante*, ed. Rocío Arana, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012, p. 100.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>387</sup> Clariana lo revela en una carta que envía al prisionero: “ya es vuestra prisión la torre del Homenaje” (*Auristela*, p. 230).

sí hay más escenas desarrolladas en este espacio y Arsidas indica “tráelo a la torre” (*Auristela*, p. 219). Posteriormente, el escenario tuvo que haber mutado al de un jardín, pues Lisidante afirma: “desde aquel cuarto Auristela / a este jardín ha salido” y Merlín responde: “y hacia esta / verde apacible floresta / viene” (*Auristela*, p. 233-234); con este decorado habría terminado la segunda jornada.

La tercera jornada inicia con el decorado de la torre que se ha empleado en la primera escena de la segunda jornada, pues la acción se desarrolla en la prisión de Arsidas, como comenta Milor: “extrañaréis / que yo en vuestra prisión entre” (*Auristela*, p. 272). Y el último decorado que se requeriría para esta escenificación es el de la plaza de armas, cuya mutación también se infiere de las didascalias implícitas y el movimiento de los personajes en escena, pues una vez acordado el inicio del duelo entre Arsidas y siete caballeros, Lisidante y Merlín abandonan la escena y “*sale Clariana, Auristela, Timantes, Milor, Licanoro y acompañamiento*” (*Auristela*, p. 281), ese será el momento en que se efectúe la mutación pues la nueva escena se desarrolla en la plaza de armas, hasta finalizar la comedia. Otros artificios dinámicos que la comedia requiere son las apariencias, hay dos en la obra: la cárcel de Arsidas y el dosel de la última jornada.

La apariencia de la cárcel se descubre en la primera escena de la segunda jornada; pues hacia el final de la jornada anterior han capturado a Arsidas, amado de Clariana, como el autor de la muerte de Polidoro. Al ser las dos hermanas responsables de las decisiones de estado, no puede existir acuerdo entre ellas, pues aunque Auristela quiere mandar ejecutar al preso, Clariana quiere evitarle la muerte, es así que Timantes es el encargado de mediar entre las gemelas. La solución que dará Timantes es “que Arsidas viva y muera” (*Auristela*, p. 200) y ante el asombro de las hermanas, Timantes “*abre una puerta y vese una reja*

*grande, y detrás de ella Arsidas con cadena al pie, sentado en una silla, y Brunel arrimado a ella” (Auristela, p. 201).*

Por lo que la apariencia es el recurso ideal para el efecto de sorpresa que se pretende en el espectador y entre los mismos personajes. Por la llegada de las gemelas, al inicio de la escena, desde sitios opuestos, pienso que la apariencia debería haberse ubicado al fondo y al centro del escenario. Los presos no pueden ver ni escuchar a los demás personajes, pero sí son escuchados por ellos; luego de un breve diálogo entre las damas y Timantes, Arsidas está a punto de nombrar a Clariana en medio de un discurso amoroso, entonces Clariana comenta: “cerrad aquestas puertas, / que a tanta lástima, no hay / más corazón para verla” y Timantes “*Cierra la puerta*” (Auristela, p. 201).

Casi al finalizar la tercera jornada, a punto está de efectuarse el duelo, y hay una gran tensión dramática, porque Arsidas debe probar su inocencia enfrentándose a siete caballeros, también podría desatarse la guerra contra Atenas, pues las hermanas de Arsidas y Lisidante han llegado a la corte. En este contexto, los personajes indican lo que ocurre en el escenario: “ya desde aquí se descubre / el dosel”, “a cuyas gradas / espera el mantenedor”, “y ya entran por partes varias / aventureros a un tiempo, / cada uno con la gana / de ser el primero” (Auristela, p. 302). Es entonces que la apariencia se hace presente, cuando “*descúbrese un dosel, y debajo sentado Timantes, y a un lado Lisidante armado; luego por dos palenques salen Milor, Arsidas y Licanoro con padrinos, y Aurora, Clariana, Flérida y Estela, todos armados. Al verse unos a otros toman puestos en el tablado, y prosiguen*” (Auristela, pp. 300-301). Con este signo escénico, se entiende que todo está dispuesto para iniciar con el combate armado; es viable pensar que esta apariencia estaría ubicada al centro del tablado, cerca del foro, en el mismo sitio que ocupaba la apariencia de

la cárcel de Arsidas, pues de esta manera tendría un lugar principal en el tablado, a la par que permitiría el movimiento de los personajes.

Al respecto, resalta también que el descubrimiento de la apariencia se acompañe del movimiento de los personajes en escena, pues los caballeros y las damas habrían de situarse en el tablado mediante los palenques que estarían dispuestos en los laterales del proscenio,<sup>388</sup> y sería una escena con varios personajes en escena, pues Merlín inicia el cómputo: “uno, dos”, a lo que Brunel indica “siete son, ¿qué te cansas?” (*Auristela*, p. 303). Entonces, las apariencias, en esta comedia se emplean en momentos de tensión dramática y cumplen con la tarea de causar un efecto de sorpresa para el espectador y, en ambos casos, también los personajes se asombran.

### 3.2.2 ARTIFICIOS MÓVILES

En esta comedia, el vestuario es uno de los signos teatrales más llamativos en la escena, pues la obra tiene lugar en la corte de Atenas y los conflictos que se desarrollan son de carácter político: encontrar y castigar al asesino del rey Polidoro y establecer cuál de las gemelas reinará el territorio; por lo cual, los personajes que se presentan están inmersos en la escena cortesana, como sus vestuarios debieron haber mostrado.

Al iniciar la comedia:

*Dentro cajas y trompetas, y sale Celio, Timantes y soldados, acuchillando a Lisidante, que sale armado, y Licanoro y Milor, armados también, se ponen a su lado con bandas los dos en los rostros, y las armas de Lisidante han de traer en el peto, pintadas con trabazones dellas, una estrella y una lis con letras en medio. (Auristela, p. 148)*

---

<sup>388</sup> Aunque nos encontramos en un escenario de coliseo, el empleo de palenques para la entrada de los personajes a escena también es un recurso empleado en el corral de comedias, recuérdese la entrada de Angélica en *La casa de los celos*, estudiada en este mismo trabajo.

Las armas de Lisidante son las que más se detallan en la didascalia por las funciones que desempeñan a lo largo de la comedia: en primer lugar, caracterizan al caballero; también permiten que la amada reconozca la identidad del justador; más adelante, permiten el enredo a partir de la confusión entre Lisidante y Arsidas; y hacia el final de la obra, cumplen la tarea de revelar, de manera explícita, los sentimientos de Lisidante por Auristela.

Lisidante está ataviado para las justas<sup>389</sup> que se celebrarían en Atenas; por lo que el peto, acorde con la tradición caballeresca, oculta el nombre de la amada en el mote, como lo confirma la didascalia implícita en palabras de Arsidas, quien lee el mote:

*Clara luce lisis auri*  
*Stella dante clarescit:*  
“Dando una estrella su clara  
luz, la lis de oro amanece”.  
Grabazones de las armas  
son, que pintan lo que quieren. (*Auristela*, p. 280)

Acorde con la fiesta cortesana, “las empresas y motes estaban destinados a la transmisión de altos ideales heroicos o amatorios y su efectividad comunicativa dependía de la pericia de su creador”,<sup>390</sup> la costumbre de portar motes y empresas fue muy difundida entre las cortes europeas y consistía en uno de los divertimentos que completaba la fiesta cortesana, como lo atestigua el *Cancionero General* de 1511, que dedica un apartado a las “invenciones de letras y justadores”.<sup>391</sup>

---

<sup>389</sup> Como lo confirma Arsidas: “Desde el instante, ¡Ay de mí!, / que de Clariana bella / llamado a esta justa fui” (I, 602-604).

<sup>390</sup> Andrea Maceiras Lafuente, “Disposiciones para la catalogación de empresas de caballeros españoles entre los siglos XV-XVII a través de bases de datos”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, p. 268.

<sup>391</sup> Este rasgo de la fiesta cortesana también fue aprovechado en las novelas de caballerías; recuérdese el caso de *Florindo*, en que los caballeros se preocupan por lucir divisas en las fiestas cortesanas: “y aceptada y concertada la justa para el mismo día de la Asunción de Nuestra Señora, cada cual de los cavalleros dieron principio a pensar en las letras y devisas y a buscar los arreos y atavíos para sus personas y caballos” (p. 84).

Aunque escénicamente, lo más probable es que las letras no fueran distinguibles para el público; gracias al grabado de las armas, Auristela reconoce a su amado Lisidante como el asesino de Polidoro, lo que incrementa la tensión dramática. El resto de los personajes desconoce la identidad del dueño de las armas y la intención del mote, por lo que hacia el final de la comedia, Lisidante descriptará el discurso:

*Clara luce lisis auri*  
dice, e incluyendo pasa,  
*stella dante clarescit,*  
con que el emblema por alma  
en *stella* y *auri*, *lisis*  
y *dante*, verás que hallas  
*Lisidante y Auristela (Auristela, p. 298)*

Entonces, en última instancia, esta armadura grabada estaría caracterizando al caballero en su vertiente cortesana, al codificar el discurso; pero también caracteriza a la corte, en tanto que son los receptores, como un ámbito de armas y letras. Escénicamente, los petos son frecuentes en la representación de las comedias; Mercedes Agulló encuentra en los inventarios “unos petos de guadamecí” y “unas cotas de guadamecí”,<sup>392</sup> se trata de “cuero adobado y adornado con dibujos de pintura o relieve”.<sup>393</sup> La armadura de Lisidante incluía también una gola, pues cuando Arsidas cambia sus armas por las que Lisidante ha dejado, le pide a su escudero: “ponme esta gola”<sup>394</sup> (*Auristela*, p. 174).

Los soldados deberían portar también peto para generar la ilusión de la armadura, estas prendas deberían haber sido similares pues se trata de una especie de uniforme. No ocurriría así con las armas de Celio, Timantes, Licanoro y Milor, cuyos petos debieron tener algún distintivo para identificar a los personajes como justadores. En conjunto, la

---

<sup>392</sup> Mercedes Agulló, “‘Cornejos’ y ‘Peris’”, *op. cit.*, p. 193.

<sup>393</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, s. v. guadamecí.

<sup>394</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, la gola es un “arma defensiva que se pone sobre el peto, para cubrir y defender la garganta”, s. v. guadamecí.

entrada de los caballeros armados y los soldados, estaría indicando al espectador que los personajes vienen de un torneo o una justa, pues no era habitual el portar divisas amorosas en la guerra, esta información está explicitada en una didascalia implícita en boca de Celio “a gran fiesta, gran desdicha” (*Auristela*, p. 148); por lo que el vestuario también sitúa el espacio y los acontecimientos previos a la entrada de los personajes en escena.

Como parte de la caracterización de la corte, funcionan también las indumentarias de las princesas; cuando Lisidante ha huido al monte “*salen por otra parte Auristela, Clariana y damas*” (*Auristela*, p. 151). Si bien, a lo largo de la comedia no hay ninguna indicación explícita sobre el vestuario de estos personajes, conviene considerar que las doncellas están ataviadas para observar el espectáculo cortesano y a su vez, para ser observadas por los caballeros y, en concreto, las princesas representan también una serie de valores de la corte ateniense, por lo que la indumentaria de Clariana y Auristela debió haber sido muy vistosa, con los mayores recursos disponibles para generar el efecto, quizá elaborada con telas como el tafetán o la seda que da la impresión de lujo y acompañada de joyas.<sup>395</sup> En contraste, el vestuario de las damas debió de haberse diferenciado del de las princesas por otro tipo de tela, colores menos llamativos y por la falta de accesorios.

Si bien, no queda constancia de la indumentaria exacta y del texto tampoco se desprende información para aventurar una propuesta en concreto, Carmen Sanz Ayán recoge, en un par de inventarios, vestidos de lujo para el Corpus de 1692; como “un vestido de raso flor de Malva bordado todo él de seda verde y blanco cuajado todo él”, “más otro de raso de oro y plata morado el campo”, “más otro vestido de tela de joyas anteadado y joyas

---

<sup>395</sup> En algunas novelas de caballerías se describen los trajes de las princesas en el contexto de la fiesta cortesana; en *Polindo* la princesa Belisia “salió vestida de tela de oro con unas rosas de guarnición” (p. 200) para ver el torneo organizado por su padre. En *Florindo*, la princesa Madama Tiberia asiste a las justas de su reino usando “una rica faldilla de brocado acuchillada, debaxo de la cual se mostrava por las cuchilladas un riquísimo aforro de tela de oro tirado con un manteo encima de lo mesmo, aforrada en raso azul, cuya orla era sembrada de pedrería” (p. 97).

de plata y oro”.<sup>396</sup> Aunque no se trataría de esos vestidos, nos aproxima a los recursos materiales de la época.

Cuando Lisidante y Merlín dejan su indumentaria caballeresca, lo hacen en el tablado: “*sale Lisidante, y Merlín, arrojando las armas*” (*Auristela*, p. 166) y Lisidante exclama:

En el sitio que ves  
arroja entre la espesura  
el limpio y grabado arnés [...]  
arrojando los vestidos,  
los dos, más desconocidos,  
buscar albergue podemos,  
pues ser a todos diremos  
dos caminantes perdidos  
que en estos montes robados  
de bandoleros airados (*Auristela*, p. 167)

En ese momento los personajes irían despojándose de su indumentaria conforme avanza el diálogo; es posible que hayan quedado en ropilla hacia el final de la escena. Dado que “*Sale Arsidas, y Brunel por otro lado*” (*Auristela*, p. 170), cuando los personajes siguen en escena, Lisidante y Merlín se ubicarían en alguno de los extremos del tablado del lado opuesto por el que salen los recién llegados.

Este movimiento por una parte sirve para que el espectador constate la identidad de los personajes; por otra parte, Lisidante está despojándose de su identidad caballeresca al abandonar las armas, lo que le sirve de ocultamiento ante sus persecutores. Será hasta que Lisidante recobre su armadura y recupere su identidad caballeresca que el atavío funja como ordenador y resuelva todos los conflictos que se han desatado: salva a Arsidas del

---

<sup>396</sup> Carmen Sanz Ayán, “El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 1639.

duelo como ordalía que se le ha impuesto por considerársele el asesino de Polidoro, descubre su amor por Auristela e impide que el reino de Atenas se divida pero que las hermanas se conviertan en reinas: rindiéndose ante Arsidas para que él reine Atenas junto con Clariana, y le ofrece a Auristela su propio reino.

De la indumentaria de los escuderos Merlín y Brunel tampoco hay indicaciones explícitas en la obra; sin embargo, sabemos que Merlín portaba en las primeras escenas una librea, según la didascalia implícita en voz de Brunel, ya que cuando el escudero de Lisidante ha dejado su ropa en el monte, exclama “para mí una librea / trae también” (*Auristela*, p. 173).

Esta prenda, según el *Diccionario de Autoridades* es “el vestuário uniforme que los Reyes, Grandes, Titulos y Caballeros dán respectivamente a sus Guardias, Pages, y a los criados de escalera abaxo, el qual debe ser de los colores de las armas de quien le da. Suelese hacer bordada, o guarnecida con franjas de varias labores”;<sup>397</sup> por lo que la librea de Merlín en las primeras escenas está caracterizando a Lisidante como un príncipe poderoso; y al escudero, como parte de su gente de servicio; para generar tal información en el público, la librea de Merlín debería tener elementos cromáticos que la vincularan con las armas de Lisidante.

Después de que Lisidante ha dejado la armadura, aparece “*vestido de pobre soldado, con una pistola en la mano*” (*Auristela*, p. 200) en contraste con el sargento que sale después al escenario (*Auristela*, p. 221). Aunque no hay una indicación sobre la indumentaria, rasgo de que se trataba de un traje convencional de la época, Ignacio Arellano afirma que “las plumas indicarán el oficio de soldado”, los cuales “habrán de

---

<sup>397</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. librea.

caracterizarse por la bizarría colorista que los distinguía”.<sup>398</sup> Entonces, es posible que el vestuario de pobre soldado llevara menor cantidad de plumas y quizá careciera de joyas en contraposición con el sargento, cuya indumentaria debería ser más vistosa, acorde con su rango militar y con la costumbre de portar cadenas y otros accesorios de joyería.<sup>399</sup> Lo que el pobre soldado sí portaba era el sombrero; lo sabemos porque Estela le pide a Lisidante entregar un objeto al prisionero: “*Échale un bolsillo en el sombrero*” (*Auristela*, p. 225).

En primera instancia, el vestuario estaría marcando una jerarquía entre los personajes que después será verificada por Lisidante, quien se pone al servicio del recién llegado a escena: “señor sargento, ¿qué ordena?” (*Auristela*, p. 221). En términos generales, el cambio de indumentaria de Lisidante, de caballero a soldado, igual a lo ocurrido en *La casa de los celos*, funciona como un disfraz en escena,<sup>400</sup> ya que de esta manera el personaje puede desenvolverse en la corte sin miedo a ser aprehendido por haber matado a Polidoro; a su vez, este cambio de vestuario aumenta la tensión dramática, pues sólo Merlín conoce la identidad del caballero, quien debe cuidarse de no ser descubierto.

La utilería, además de caracterizar a los personajes, también sirve para el desarrollo de algunas escenas; por lo que su empleo no es únicamente efectista. En esta comedia cumplen contamos con: un bolsillo, un libro de memoria, un capote, la espada y la pistola de Lisidante y una carta. La mayor parte de la utilería será empleada en la torre en la que Arsidas se encuentra prisionero y se emplea en momentos de gran tensión dramática.

---

<sup>398</sup> “El vestuario”, *op. cit.*, p. 91.

<sup>399</sup> Recuérdese la indumentaria del alférez Campuzano de “El casamiento engañoso” de Cervantes: “Estaba yo entonces bizarrísimo, con aquella gran cadena que vuesa merced debió conocerme, el sombrero con plumas y el cintillo, el vestido de colores, a fuer de soldado” (pp. 223-224); o el atavío de Vicente de la Roca cuando volvió a su aldea: “vestido a la soldadesca, pintado con mil colores, lleno de mil dijes de cristal y sutiles cadenas de acero” en Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, *op. cit.*, p. 632.

<sup>400</sup> Según lo explicitado por Aurelio González como un “recurso que implica el cambio u ocultación de la identidad de algún personaje cambiando su apariencia por medio de la indumentaria”, “El disfraz”, *op. cit.*, p. 583.

Lisidante, vestido de soldado, le hace llegar a Arsidas un bolsillo que contiene un libro de memoria, gracias al cual pueden comunicarse Clariana y el caballero, también será el medio para que el prisionero envíe una carta a Lisidante solicitándole ayuda, porque el prisionero no sabe que el soldado que lo custodia es el caballero que busca. La respuesta de la misiva llega por escrito también en una carta, pero el personaje desarrolla una serie de dudas que podrían propiciar el descubrimiento del protagonista, lo que incrementa la tensión dramática. Con la misma finalidad se empleará la espada de Lisidante, cuando Clariana visita clandestinamente a Arsidas, tiene que esconderse pues de pronto llega Milor; tanto Arsidas como Clariana piensan que la princesa será descubierta, entonces el prisionero “toma la espada, que estará con las armas, y pónesela” (*Auristela*, p. 273). Indicio de que el caballero está listo para defender la honra de la princesa en caso de ser necesario.

Hacia el final de la comedia, “*Sale Lisidante, armado debajo de un capote*” (*Auristela*, p. 282), la escena reúne a las princesas: Cintia, Aurora, Auristela y Clariana; a los caballeros Celio, Milor y Arsidas; y a los escuderos Merlín y Brunel. Todos los presentes, salvo Merlín, creen que Lisidante es un soldado; la escena se desarrolla y en el momento en que Arsidas solicita a Lisidante que le acerque las armas, el caballero se descubre (*Auristela*, p. 292) revelando así su identidad. Por lo que, la utilería que no se emplea para caracterizar a los personajes, sino que constituye uno de los mecanismos dramáticos que incrementa la tensión en algunas escenas.

El vestuario en esta comedia, además de caracterizar a los personajes principales como poderosos nobles, también contribuye a la creación del enredo a partir del cambio de indumentaria de los caballeros y escuderos (Lisidante-Arsidas / Merlín-Brunel), pues se emplea como un disfraz en escena. El disfraz funciona como el mecanismo dramático que ocasionará la confusión de los vasallos y el arresto de Arsidas, por creerlo el asesino de

Polidoro. Lo mismo ocurre con el cambio de indumentaria, que complica la trama, de Lisidante vestido de soldado, pues nadie lo reconoce como el asesino de Polidoro y le asignan la tarea de custodiar al prisionero.

### 3.2.3 EFECTOS SENSORIALES

En *Auristela* y *Lisidante* hay cuatro recursos sonoros que se emplean constantemente: trompetas, cajas, clarines e “instrumentos”.

La obra inicia con el empleo de recursos sonoros: “*Dentro cajas y trompetas, y sale Celio, Timantes y soldados, acuchillando a Lisidante, que sale armado*” (*Auristela*, p. 148); aunque las cajas y trompetas se emplean en un ámbito bélico,<sup>401</sup> “estas cajas no son, no eran en principio, instrumentos de guerra sino de torneo cortesano; las trompetas ponían música y viveza a unos ‘aparatos festivos’ que por un ‘acaso forzoso’ se han teñido de sangre”.<sup>402</sup> Entonces, estas cajas y trompetas, en primer lugar, de acuerdo con las convenciones teatrales, señalan el inicio de la comedia; en segundo término, indican al espectador que los personajes, acorde con la tradición,<sup>403</sup> han concluido el torneo y, en tercer lugar, crean un espacio extensivo, pues fuera de la escena ha quedado el sitio en el que se llevaba a cabo la fiesta. La creación del espacio extensivo que se da a partir del sonido, se refuerza con el vestuario y el parlamento de los personajes dentro y fuera del tablado: “(*Dentro*) ¡Muera el homicida!” (*Auristela*, p. 148), “*Celio: a gran fiesta, gran desdicha*” (*Auristela*, p. 148).

---

<sup>401</sup> El *Diccionario de Autoridades* define trompeta como: “Lo mismo que Clarín, ò Trompa instrumento de guerra”, *op. cit.*, s.v. trompeta.

<sup>402</sup> Rocío Arana, “Estudio literario” en Pedro Calderón de la Barca, *Auristela y Lisidante*, edición crítica de Rocío Arana, Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2012, p. 99.

<sup>403</sup> Existe documentación que asienta, tanto en la ficción caballerescas como en las crónicas, cómo se tañía la trompeta al inicio y al final de los torneos y justas; recuérdese el caso del *Arderique*, en que “cuando fueron dentro de la liça donde avían de lidiar, entraron dentro los padrinos, y partiéronles el sol. Luego hizieron tañer una trompeta y los cavalleros arremetieron los caballos el uno contra el otro” (p. 131). En el *Felícísimo viaje*, durante la estadía de Felipe II en Bruselas, se da cuenta del final de un torneo, después de romper las cuatrocientas lanzas, “mandaron que los trompetas tocassen a retirar” (p. 408).

Con el mismo mecanismo, más adelante se creará de nuevo un espacio extensivo: las princesas Clariana y Auristela se encuentran en el palacio junto con sus damas, cuando se escucha “¡Viva Auristela!” (*Auristela*, p. 153), “¡Viva Clariana!” (*Auristela*, p. 153), “*Dentro cajas, y sale Timantes*” (*Auristela*, p. 153); el sonido se prelude con los gritos de los personajes que están fuera del tablado y Timantes explica lo que sucede fuera del palacio: el pueblo está dividido sobre quién reinará Atenas y nadie sabe a cuál de las gemelas le corresponde el trono. A la par de la creación del espacio extensivo, las cajas acompañan la entrada de Timantes a escena, lo que anticipa el anuncio del personaje.

Una vez que Timantes explica lo que sucede:

Dentro clarines.

UNOS: (*Dentro.*) ¡Viva Auristela!

OTROS: (*Dentro.*) ¡Viva Clariana!

Cajas. (*Auristela*, p. 155)

Y continúa el espacio extensivo fuera del palacio. Los clarines<sup>404</sup> y las cajas están asociados a la actividad bélica, lo que podría dar cuenta de la trifulca y la confusión que se está gestando fuera del espacio cortesano; esto se expresa mediante la didascalía implícita en voz de Clariana: “hasta este sitio propio / lidiando el tumulto viene” (*Auristela*, p. 155); las palabras de la princesa acentúan también la creación del espacio extensivo.

Más adelante, se encuentran en el tablado Arsidas y Lisidante en atuendo de soldado, cada uno se queja por los celos que sienten de Milor y Licanoro respectivamente; los personajes estarían cada uno a un extremo del tablado y conforme avanzan las quejas se encontrarían hasta reconocerse, cuando “*Suenan instrumentos dentro*” (*Auristela*, p. 251), y comienzan a escuchar un plan para que Arsidas emprenda la huida de la prisión de Atenas;

---

<sup>404</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, el clarín es una “Trompa de bronce derecha, que desde la boca por donde se toca hasta el extremo por donde sale la voz, vá igualmente ensanchándose, y el sonido que despide es mui agúdo. Suele tambien hacerse con dos ò tres vueltas, para que despida mejor el áire: y assi se usan modernamente”, *op. cit.*, s.v. clarín.

se trata de Clariana, quien previamente ha advertido al prisionero “atended a lo que de noche se canta en los jardines, que la música os avisará mis resoluciones” (*Auristela*, p. 229). Aunque no se especifica de qué instrumentos se trata, el mismo contexto cortesano supone que bien podría tratarse de instrumentos de viento o cuerdas, acorde con los instrumentos que tañen las doncellas en la tradición caballeresca. En todo caso, la música avisa a los personajes, y al espectador, que presten atención sobre el discurso.<sup>405</sup> La tensión dramática va incrementando a la par que la música y los cantos se desarrollan con el plan de la huida, porque el pueblo pide la muerte del asesino de Polidoro. Es en esta escena que termina la segunda jornada, por lo que la música en esta ocasión sigue con las convenciones dramáticas de la época.

Arsidas decide no emprender la fuga y en la torre “*Suenan cajas*” (*Auristela*, p. 272), Lisidante vestido de soldado y Brunel se cuestionan a qué se debe y “*Suena música*” (*Auristela*, p. 276); debieron haber sonado los instrumentos de la escena que cierra la segunda jornada, pues Brunel exclama: “que las locas de anoche / a cantar ahora vuelven” (*Auristela*, p. 276); llega Merlín a explicar lo que acontece fuera de escena: han llegado las princesas Cintia, hermana de Arsidas, y Aurora, hermana de Lisidante. Por lo que los instrumentos sirven nuevamente para la creación de un espacio extensivo que se desarrolla fuera de la torre, simultáneamente a lo que acontece en la prisión.

Por su parte, la música incrementa la tensión dramática, pues las princesas que llegan a Atenas buscan a sus hermanos y desconocen si se iniciará una guerra, antes y después de la explicación de Merlín, la música canta:

Suenen los clarines  
y las cajas suenen,  
y alternando a coros

---

<sup>405</sup> Lisidante pregunta: “¿Habla esto contigo?” (*Auristela*, p. 253).

lo heroico y lo alegre,  
al compás de dulces  
sonoros motetes,  
suenen los clarines  
y las cajas suenen. (*Auristela*, p. 276)

Este estribillo se repetirá alternando versos a tres voces justo antes de que Arsidas salga al campo a defenderse. Por lo que la repetición de estos versos incrementa la tensión dramática en ambas escenas. Aún en la torre, se encuentran Lisidante vestido de soldado y Merlín, cuando suenan “*Dentro cajas*” (*Auristela*, p. 280), el caballero interpreta que todo está listo para la ordalía y decide recobrar sus armas para la batalla.

Como se ha visto, los sonidos en esta comedia suelen generar espacios extensivos que, frecuentemente, son reforzados por gritos de los personajes desde dentro. Además, el uso de los instrumentos y la música está altamente codificado en esta comedia y se emplean en contextos de alta tensión dramática: la persecución de Lisidante, la trifulca del pueblo, el plan que dispone la huida de Arsidas, la llegada de las princesas extranjeras y el momento en que Arsidas deba sostener un combate como ordalía.

Como se ha visto, la espectacularidad del montaje de *Auristela* y *Lisidante* recae en la multiplicidad de mutaciones y en las apariencias, posibilidad que sólo brinda el espacio del coliseo. Además, dentro del panorama de la comedia caballerescas, estamos frente a una obra que emplea los mecanismos del enredo para estructurar los acontecimientos: el equívoco, el disfraz y la confusión entre la identidad de los personajes; se trata de una comedia caballerescas que no echa mano de encantamientos, magos ni apariciones, sino que se centra en un ámbito cortesano y palaciego, por eso esta comedia es fundamental para asentar un panorama de las posibilidades de escenificación de la comedia caballerescas.

## **CAPÍTULO 4. FUNCIONES TEATRALES DE LOS RECURSOS ESPECTACULARES EN ESPACIOS PALACIEGOS Y SU ADAPTACIÓN A OTROS ESPACIOS**

### **4.1 PALMERÍN DE OLIVA DE JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN**

Un buen ejemplo de una novela de caballerías cuyo éxito llegó hasta los palacios y tablados del siglo XVII es *Palmerín de Oliva*; Juan Pérez de Montalbán sintetiza algunos de los elementos de la narrativa con los de la tradición caballeresca para crear su comedia *Palmerín de Oliva*, que escenifica la trayectoria heroica del protagonista y los obstáculos que logra sortear para casarse con Polinarda. Del libro de caballerías *Palmerín de Oliva* (1511), Montalbán rescata algunos episodios que no son escenificados, sino que se relatan en boca de los personajes: el origen de Palmerín, su abandono, su crianza como villano y el amor entre Polinarda y Palmerín.

En la primera jornada, Palmerín y Laurena se lamentan porque su amor no puede ser, ya que son hermanos; pero se revela que en realidad no lo son: él, recién nacido, fue encontrado en una palma y ella es la hija del emperador, en realidad se llama Polinarda y debe ir a la corte con su verdadera familia. Palmerín se hace soldado y se unirá al rey de Macedonia para combatir contra la maga Lucelinda. El héroe encuentra a Chapín y lo hace su criado; sin pretenderlo, Palmerín encuentra el castillo de Lucelinda, la maga se enamora del protagonista y obra un encantamiento para que ambos, criado y señor, permanezcan a su lado. Ya para la segunda jornada, han pasado tres años. El caballero Florendo ataca a Palmerín, pero se hacen amigos, tan cercanos que Palmerín acude a la corte como embajador para casar con Polinarda en su nombre; los amantes admiten su amor y urden un plan para huir juntos. Lucelinda, aún enamorada de Palmerín, logra efectuar el naufragio de la nave en la que iban los amantes; él llega a la Isla de los Celos, donde está la Torre de los

Espejos, un sitio encantado en el que el caballero que entre puede ver lo que su dama está haciendo. En la tercera jornada, al ver los espejos mágicos, Palmerín comunica que Polinarda ha llegado con Florendo y está a salvo. La maga Selenisa desafía a Palmerín a vencer a sus salvajes o a darse por prisionero. Lucelinda socorre a Palmerín, quien logra llegar a Macedonia antes del enlace entre Florendo y Polinarda; Lucelinda revela que Florendo y Palmerín son padre e hijo, así que el protagonista se casa con su amada.

*Palmerín de Olivia* fue concebida para ser representada en el Jardín de los Naranjos del Real Alcázar de Madrid; pero sus adaptables exigencias espectaculares hicieron posible su posterior representación tanto en corrales como en el Coliseo del Buen Retiro, por esta razón partiré de los recursos espectaculares del teatro portátil y tomaré en cuenta su posible adaptación a los otros espacios de representación como el corral y el coliseo. Para el estreno de la comedia, en el Jardín de los Naranjos se construyó el tablado para la escenificación, gracias a las cuentas de Juan Gómez Mangas,<sup>406</sup> sabemos que el escenario tenía un decorado de ramas y flores que simulaba el espacio natural: el monte en algunas escenas y el bosque en otras. No queda noticia de las dimensiones del tablado; pero al igual que en el corral, éste debía de tener un techo que serviría en la representación para colgar las poleas que permiten el descenso de personajes. Además, el tablado debía estar adyacente a uno de los estanques, ya que se emplea como recurso escenográfico en un par de escenas.

Dentro del estanque se debió haber construido otro tablado a manera de islote en el que estaría el castillo de Lucelinda; George Peale sospecha que el estanque “debía de medir

---

<sup>406</sup> Los datos obtenidos sobre las cuentas están disponibles en George Peale, “Sobre la fecha y la escenografía de *Palmerín de Oliva*, del Doctor Juan Pérez de Montalbán”, *Criticón*, 123, 2015, <http://journals.openedition.org/criticon/1571>; DOI 10.4000/criticon.1571

al menos tres metros de ancho, lo suficiente para acomodar un puente levadizo que bajaba del frontis de un castillo”.<sup>407</sup>

#### 4.1.1 ARTIFICIOS FIJOS

##### 4.1.1.1 ARTIFICIOS ESTÁTICOS

En la primera jornada se emplea el castillo de Lucelinda, que estaría en la islilla construida en el estanque; es posible que desde el inicio de la representación se hallara una estructura en forma de tetraedro en el que uno de sus lados simulara el frontis del castillo de Lucelinda. La didascalía explícita indica: “*Echada una puente del castillo al teatro, bajan tres caballeros*” (Palmerín, p. 104); entonces, bajaría una madera levadiza que conectara la islilla con el tablado, de esta manera se hace posible que los caballeros lleguen al escenario para luchar contra Palmerín. Es así que el estanque se ha convertido en el foso del castillo, tal como lo comenta Palmerín: “Un puente han echado al foso” (Palmerín, p. 104).

En otros espacios de representación, no habría sido necesario el estanque, pues Palmerín iría creando diegéticamente los espacios mediante las didascalías implícitas; entonces estaría indicando y describiendo lo que el público imaginaría: “Por Dios que ese es el castillo” (Palmerín, p. 103), “un puente han echado al foso” (Palmerín, p. 104), “tres caballeros se arrojan, / Chapín, de la puente al campo” (Palmerín, p. 104) y saldrían los tres personajes al tablado para la lucha contra Palmerín; en el caso del corral de comedias, saldrían del fondo del tablado, por las puertas y en el caso del Coliseo, por los laterales. Parece lógico pensar que el puente se habría quedado en el espacio de representación, pues en la tercera jornada volverá a emplearse.

---

<sup>407</sup> *Ibid.*

#### 4.1.1.2 ARTIFICIOS DINÁMICOS

Como se ha visto en capítulos anteriores, los vuelos y ascensiones de los personajes son una constante en el teatro caballeresco, mitológico y de santos; si bien en el corral se empleaba la nube, como en *La casa de los celos*, en el teatro portátil se utilizaban otros artificios para conseguir el efecto.

A diferencia del corral en que la nube estaría postrada en la fachada del vestuario, en el teatro portátil un juego de poleas armado desde el techo, junto con sus respectivas cuerdas, permitiría el descenso de los personajes sobre el tablado. En el caso de *Palmerín*, las cuentas de Juan Gómez Mangas indican que se emplearon doce garruchas para la representación,<sup>408</sup> lo que se confirma en dos escenas de la comedia.

En la primera jornada, sobre la aparición de Lucelinda en el tablado, la didascalia explícita no aporta mucha información al respecto pues sólo se indica: “*Sale Lucelinda en forma de sierpe*” (*Palmerín*, p. 105); podríamos suponer que Lucelinda sale del castillo que se ubica junto al tablado; sin embargo, es la documentación de las cuentas de Juan Mangas la que revela que el personaje desciende, lo que provoca una entrada mucho más efectista: “cuarenta y nueve reales por catorce varas de bocací verde para cubrir el madero en el que baja la sierpe”;<sup>409</sup> de esta manera podemos sospechar que Lucelinda desciende sobre un madero lo suficientemente ancho para que soporte su peso y que bajaría mediante el empleo de las cuerdas y poleas.<sup>410</sup> Una vez que el personaje llega al tablado, el madero sería

---

<sup>408</sup> *Ibid.*

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> George Peale afirma que el madero computado sirve para el descenso de Chapín, *ibid.*; sin embargo, no da razones para esa afirmación. Disiento debido a que el gracioso parece bajar montado sobre una estructura similar a la que documenta Ruano de la Haza, “La escenografía del teatro”, *op. cit.* pp. 158-159; es decir, una construcción que simularía un dragón. Además, las cuentas de Gómez Mangas indican “madero en el que baja la sierpe”.

elevado nuevamente para no estorbar en la representación. La misma técnica sería empleada en el Coliseo, mientras que en el corral de comedias, la serpiente bajaría gracias a la canal.

En la segunda jornada, Lucelinda ya ha conjurado a algunos espíritus para que le envíen un mensajero que revele todo lo que ha ocurrido con Palmerín, es así que “*Baja Chapín de lo alto con trompetas, caballero en un dragón que vaya echando fuego*” (Palmerín, p. 132).

Según George Peale:

El dragón, o “serpentón” como Chapín le llama más adelante (v. 1830), parece lo escenificaba una tramoya de grúa, cuyo aguilón recubierto por “un pellejillo cómodo de cañón” tenía en el extremo la cabeza de tarasca que echaba fuego por la boca y una pequeña silla de montar.<sup>411</sup>

Ruano de la Haza documenta esta manera de hacer vuelos en diagonal u horizontal sobre el tablado: “requería un juego de raíles embebidos por ambos extremos en las paredes o que estuvieran contruidos para tal efecto. Estas tramoyas eran movidas por una serie de poleas, garruchas y cuerdas, de las cuales se suspendía por un extremo, un peso o plomada y, por el otro, la misma tramoya”.<sup>412</sup> Resulta factible pensar que Chapín no baja de la tramoya al tablado, pues iba montado en el artificio como si de un caballo se tratase, además, en la escena sólo interviene para dar su parlamento e inmediatamente: “*Vuelve las riendas y vase*” (Palmerín, p. 133). Para el Coliseo, este efecto se lograría de la misma manera descrita por Ruano; mientras que para el corral de comedias se volvería a aprovechar la canal que ya se ha empleado para la entrada de Lucelinda; es así que la nube sólo bajaría hasta la mitad de la altura para crear la ilusión de que está suspendido.

---

<sup>411</sup> George Peale, “Sobre la fecha”, *op. cit.*

<sup>412</sup> José María Ruano de la Haza, “La escenografía”, *op. cit.*, p. 160.

En la tercera jornada se emplea un artificio dinámico que, en la representación del teatro portátil, seguramente resultó muy efectista: la Torre de los Espejos.

De acuerdo con la tradición caballeresca, las islas se codifican como espacios de excepción en los que la maravilla se hace muy frecuente;<sup>413</sup> lo mismo ocurre en esta obra, por lo que las escenas que se desarrollan en la Isla de los Celos, están cargadas de signos espectaculares: la semoviente Torre de los Espejos, los salvajes y los efectos sonoros.

Palmerín y Chapín se encuentran en el tablado cuando hallan un cartel en el que el héroe lee: “El caballero que llegare a este Isla a averiguar sus celos, ha de quedar en servicio de la reina Selenisa un año si no venciere los veinte y cinco salvajes de las mazas de oro” (*Palmerín*, pp. 142-143).<sup>414</sup> El cartel debía estar colocado al extremo del tablado, del lado colindante con el estanque; pues después de la lectura del mensaje, los personajes intercambiarían un par de diálogos cuando el caballero exclama: “llego a la torre, y las puertas / toco, mas ya están abiertas” *Palmerín*, p. 143). Lo que debió ocurrir fue que los personajes emplearon el puente que se desplegó en la primera jornada, así pudieron llegar al islote del estanque donde anteriormente se encontraba el castillo de Lucelinda.

George Peale explica el mecanismo mediante el cual la Torre de los Espejos se pudo haber erigido en el escenario:

---

<sup>413</sup> Luz Divina Cuesta Torre explica el origen de las aventuras insulares en los libros de caballerías y expone cómo es que algunos tópicos se cristianizan, sin embargo, se conserva el remanente maravilloso asociado a este espacio. Luz Divina Cuesta Torre, “Las insolas del Zifar y el Amadís, y otras islas de hadas y gigantes” en Julián Acebrón Ruíz (ed.), *Fechos antiguos que los caballeros en armas pasaron (estudios sobre la ficción caballeresca)*, Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 11-39.

<sup>414</sup> En los libros de caballerías es muy frecuente que, en lugares maravillosos, el caballero encuentre inscripciones que le alerten de su destino siempre que no logre terminar la prueba; como en el caso de Cirongilio, quien descubre una inscripción que dicta: “ningún cavallero será poderoso de los que aquí llegaren acabar esta maravillosa aventura, si no procura con su esfuerzo y corazón de contra la voluntad de la guarda del castillo [...] porque si su ánimo desfallece será cruelmente atormentado en el cruel lago de fuego que por pena se da a los encantados”. Bernardo de Vargas, *Cirongilio de Tracia*, ed. Javier Roberto González, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 61.

La “cantería” exterior de la torre se habría elevado a la vista del público al final de la Jornada II por medio de un mecanismo de contrapesas, garruchas y poleas —véase núm. 19, las partidas a Francisco García y a tres sportilleros— en el lugar donde antes estuvo el castillo de Lucelinda.<sup>415</sup>

Peale alude a los “diez y ocho reales por doce garruchas que [Francisco García, latonero] dio para la comedia de *Palmerín de Oliva* que se hizo en el Jardín de los Naranjos”,<sup>416</sup> sin embargo, al no ser el propósito de la investigación, el autor no explica de qué manera se habría elevado la estructura ni dónde se encontraba antes de su elevación. Coincido con el investigador en que la Torre de los Espejos habría sustituido al castillo de Lucelinda; sin embargo, parece complicado pensar que la estructura de la torre fuera manipulada de la forma en la que lo explica Peale, pues se encuentra, en efecto, recubierta de espejos en uno de sus lados,<sup>417</sup> lo que añade peso a la estructura y aumenta el riesgo de que se quiebren antes de la escena en que Palmerín debe romper los espejos (*Palmerín*, p. 146).

Es posible que el tetraedro ubicado en la islilla del estanque se aprovechara; entonces, uno de los lados sería el castillo de Lucelinda y que al girarse se convirtiera automáticamente en la Torre de los Espejos, con esa vista se quedaría el resto de la representación, pues el castillo ya no vuelve a emplearse ni a aludirse en la comedia.

Claro que la escena se tuvo que haber adaptado para los teatros comerciales, pues en el caso del corral, se habría requerido el cartel y en el otro extremo del tablado se habría podido resolver mediante una apariencia: un decorado con espejos; de ser el caso, las

---

<sup>415</sup> George Peale, “Sobre la fecha”, *op. cit.*

<sup>416</sup> *Ibid.*

<sup>417</sup> George Peale da testimonio de que “las cuentas de Gómez Mangas traen partidas por diez espejos negros, otros siete espejos, más dos espejos del número diez y siete, siete espejos del número diez guarnecidos de peral comprados de Mateo de Quirós y Pedro de Ibarra, y ya otros cincuenta espejos comprados del mercader Miguel Sánchez, de los cuales veinticuatro estaban guarnecidos de ébano y de punta de diamante, y los veintiséis restantes guarnecidos de peral negro—setenta y seis espejos en total”, *Ibid.*

didascalias implícitas crearían la ilusión de la entrada y la salida de la torre: “¡Qué playa! / ¡Qué mar!, ¡Qué cielo!” (Palmerín, p. 143).

Una vez que Palmerín y Chapín se encuentran frente al artificio: “*Vuélvese en cuadro la torre y queda la delantera toda de espejos uno contra otros y tocan trompetas*” (Palmerín, p. 143). La torre sería una estructura en forma de tetraedro quizá elaborado con madera y unido con bisagras por tres de sus lados. Lo que indica la didascalia es la apertura de la estructura por el vértice que carece de bisagras; de esta manera, el artificio quedaría abierto y dos de los lados del tetraedro estarían viendo al público a manera de fondo del escenario y los otros dos estarían paralelos, uno frente al otro.

Este movimiento estaría indicando que los personajes han entrado a la Torre de los Espejos, pues los dos lados del fondo estarían recubiertos de este material y Palmerín va relatando lo que ha sucedido con Polinarda. Al respecto, George Peale indica que

La apasionada relación que el protagonista pronuncia mientras está dentro de la Torre de los Espejos no es solamente informativa; da textura poética a la imagen visual, vista también por el público, de la acción que está siendo representada por otros personajes —dobles, si se quiere—, cuyos movimientos son proyectados a través de los espejos puestos en ángulos precisos.<sup>418</sup>

Aunque es cierto que pudo haberse reflejado lo relatado, no quedan indicios ni documentación que avale que así se realizó el montaje; en todo caso cabe esta posibilidad reservada para el teatro portátil, pues en los teatros comerciales habría bastado con el parlamento del héroe para comunicar al público lo que el protagonista mira.

Después de la relación que hace Palmerín, “*tocan, y va a quebrar los espejos y vuélvese a la torre como de antes, y sale Selensa entre dos salvajes, y detiénele*” (Palmerín,

---

<sup>418</sup> *Ibid.*

p. 146); es entonces que la estructura articulada se cerraría para regresar a la forma de tetraedro, lo que implica que tras el sonido, los personajes han quedado expulsados de la arquitectura maravillosa.<sup>419</sup>

Más adelante, Lucelinda está sola en el tablado y ante la inminente llegada de Chapín y Palmerín: “*Súbese Lucelinda en la fuente, levantando el brazo y teniendo en la mano algún pomo*” (Palmerín, p. 149); en palabras de George Peale: “Lucelinda se pone en la taza de una fuente que se eleva, en lo que debía de ser una variante del araceli, sobre el plumaje acuático, fabricado por Juan García de Bañuelos”;<sup>420</sup> el investigador hace referencia a la construcción de “trece caños de plomo con sus burladores que dio para los encañados de las fuentes que de nuevo se hicieron junto a la Torre Bahona para la Reyna Nuestra Señora”.<sup>421</sup>

Cuando los personajes entran en escena, intercambian parlamentos y Palmerín indica en una didascalia implícita la presencia de la fuente: “allí enfrente / una fuente nos convida, / dulce, sonora y alegre” (Palmerín, p. 151); por lo que, si la hipótesis de Peale es correcta, la fuente se debió de haber colocado junto al tablado, gracias a un araceli, delante del puente que conecta la isla con el escenario, pues Palmerín y Chapín se aproximan a la fuente: “*Beben y coge Lucelinda a Palmerín*” (Palmerín, p. 151).

La galera es otro artificio que da cuenta de los recursos que tiene el palacio, pues, en efecto se construyó un artificio para la escena final,<sup>422</sup> se trató de una galera con jarcias y velas, pues las cuentas de Gómez Mangas indican que se efectuaron pagos por “por doce

---

<sup>419</sup> Tal como ocurre en la tercera parte del *Espejo de príncipes y caballeros*: “con los mayores relámpagos y truenos, se començó el cielo a escurecer, durando aquella temeros tempestad algún tanto, con cuyo fin todo el castillo desapareció” (p. 293).

<sup>420</sup> George Peale, *op. cit.*

<sup>421</sup> *Ibid.*

<sup>422</sup> Se le pagó a “Bernardo Casano, barquero, vecino de esta dicha Villa, ciento y veinte reales, que valen cuatro mil y ochenta maravedís, que los hubo de haber por hacer de mando un navío para la comedia de Palmerín de Oliva”. George Peale, “Sobre la fecha”, *op. cit.*

varas de lienzo de crea que dio para las jarcias y bandoleras de la nao que se hizo para la comedia”,<sup>423</sup> así como “dos varas de lienzo de crea que dio para las velas de la nave de la dicha comedia referida”.<sup>424</sup> Por estas razones, George Peale considera que “es evidente que la nave fue concebida como el punto álgido del espectáculo, con su tamaño, colores y efectos lumínicos”.<sup>425</sup>

En cuanto a sus dimensiones, aunque no queda registro, podemos suponer que habría sido lo suficientemente grande para que Lucelinda la navegara pues la didascalia indica: “*Trompetas, y venga una galera y en ella Lucelinda*” (Palmerín, p. 150), a juzgar por la escena, la galera debió haber surcado el estanque por delante de la islilla de la Torre de los Espejos y se debió haber colocado justo en frente del puente que se echó en la primera jornada, ahora convertido en puerto. Peale opina que se trataría de “un carro decorado que ‘flotaba’ en el estanque espejo, de poca profundidad”,<sup>426</sup> así se lograría el movimiento; una vez en puerto, la sabia debió haber pronunciado su parlamento para terminar la comedia.

Cierto es que este efecto se habría logrado de manera menos costosa en el corral de comedias; no resulta extraño que una embarcación surcara los tablados comerciales; piénsese en *Carlos V en Francia* de Lope de Vega, obra en la que “*Vayan dos remeros sacando un barquillo al teatro y en él, el rey de Francia*” (I, 936). Sabattini documenta la manera de conseguirlo con ayuda de una tabla móvil sobre la que se encontrarían los personajes y a la que se le agregaría un perfil de barco por uno de sus lados.<sup>427</sup>

---

<sup>423</sup> *Ibid.*

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> *Ibid.*

<sup>426</sup> *Ibid.*

<sup>427</sup> Nicola Sabattini, *op. cit.*, pp. 113-115.

#### 4.1.2 ARTIFICIOS MÓVILES

Uno de los trajes más espectaculares de la puesta en escena, debió haber sido el de la serpiente Lucelinda, incluso, cuando se presenta, debió haber sido una de las escenas con más carga espectacular debido a su entrada al tablado y a la expectación que crean los personajes antes de su aparición:

nadie con gusto sacará la espada  
contra mujer que temen encantada  
y que viene con forma de serpiente,  
más fiera que el pitón y la Lerneia  
de Circe y de Medea,  
olvidando los nombres,  
pues cuando quiere ejércitos de gente,  
hace salir al mundo en forma de hombres  
las sombras del abismo. (*Palmerín*, p. 90)

Lucelinda no es un personaje del libro de caballerías, pero su caracterización está basada en la tradición caballeresca; en primer lugar, tiene la capacidad de metamorfosis, frecuente en los sabios de los libros de caballerías y, al igual que la sabia Norcas del *Platir* (1533), se transforma en serpiente para hacerle la guerra al rey.<sup>428</sup> También se le equipara con peligrosas mujeres en la tradición; además, ese carácter peligroso de Lucelinda se acentúa cuando se descubre que es capaz de controlar a los espíritus y demonios, rasgo ya frecuente en la tradición caballeresca y que se mantuvo en las tablas del siglo XVII, tal como lo hace Cervantes con Malgesí.

---

<sup>428</sup> La sabia Norcas “determinó ella con su saber de transfigurarse en brava serpiente y destruir al Rey y toda la isla”. *Platir*, María Carmen Marín Pina (ed.), Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, p. 211.

Ante esta configuración del personaje, el vestuario da cuenta de sus características, pues Lucelinda llevaba un vistoso traje que simulaba una verde serpiente alada y una cabeza de dragón, esto lo sabemos con certeza gracias a la documentación de cuentas de Juan Gómez Mangas, en que se lee:

Primeramente hizo un dragón, todo el desnudillo pintado y plateado y dorado, y se hizo para él cabeza nueva y las alas de hilo de alambre = más una cabeza grande de dragón que le entraba a una mujer en la cabeza = y puso doce varas de bocací pintado, con ojos de oro y plata para el vestido de la dicha cabeza [...] lo cual fue para la comedia que representaron los criados de la Reina Nuestra Señora el año pasado de mil y seis cientos y veinte y nueve.<sup>429</sup>

Los dos elementos del traje sirven para la escena, pues Palmerín arroja la espada y “*Luchando los dos le quita Palmerín la cabeza y queda Lucelinda descubierta*” (Palmerín, p. 106); gracias a este movimiento, Lucelinda se transforma ante los ojos del espectador de serpiente en doncella, así queda vencida y enamorada del caballero:

pero tú que me has vencido,  
no sólo mis fuerzas domas,  
pero también las del alma,  
para tu defensa cortas. (Palmerín, p. 107)

En los otros espacios de representación, quizá no fue tan vistoso el vestuario de Lucelinda, pues las didascalias implícitas dan cuenta del signo teatral: bastaría con un traje que simulara la serpiente e incluso la cabeza pudo haberse sustituido por una máscara con capucha, todo dependería de los recursos disponibles y del presupuesto con el que se contara para la puesta en escena. Lo que sí parece probable es el empleo del bocací para el traje, pues se trata de una tela de lino, muy empleada en la época, “que parece que está

---

<sup>429</sup> Data de destajos del pagador Juan Gómez Mangas del año 1629, *apud* George Peale, “Sobre la fecha”, *op. cit.*

engomado por lo tieso”,<sup>430</sup> lo que sería un material ideal para dar el efecto de una piel rugosa o áspera, tal como lo confirman las palabras de Palmerín: “tus verdes conchas” (*Palmerín*, p. 106) “de verdes y rojas / manchas te vistes” (*Palmerín*, p. 107). En todo caso, Lucelinda como serpiente confirma las cualidades heroicas de Palmerín, al vencerla; además, se erige como el principal oponente para que Palmerín y Polinarda puedan estar juntos; por otro lado, su anunciada aparición desde tres escenas antes genera expectación en el público y, finalmente, la escena en la que aparece es en la conjunta el mayor número de signos teatrales, por lo que es la más espectacular de la primera jornada.

Siguiendo con el vestuario de las bestias de la comedia, en la tercera jornada salen dos salvajes con mazas de oro, al ser los salvajes personajes recurrentes en la tradición teatral, seguramente estarían ataviados con cáñamo teñido de verde, como en *La casa de los celos* y también portarían mascarillas. Al ser seres ajenos a la esfera cortesana, resulta lógico que no porten armas cortesanas, sino mazas.<sup>431</sup> Las cuentas de Juan Mangas indican: “cuarenta y nueve reales por catorce varas de bocací verde para cubrir el madero en el que baja la sierpe y cubrir las mazas”.<sup>432</sup>

Otros de los vestuarios comunes en el teatro aurisecular y que se emplearon en esta obra son el de soldado y capitán; en la primera jornada: “*Sale un capitán y soldados con una caja*” (*Palmerín*, p. 90). Aunque no hay una indicación sobre la indumentaria, rasgo de que se trataba de un traje convencional de la época, Ignacio Arellano afirma que “las plumas indicarán el oficio de soldado”,<sup>433</sup> por lo que es posible que tanto los soldados como el capitán hayan usado sombreros con plumas; parece no haber distinción en el vestuario

---

<sup>430</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. bocací.

<sup>431</sup> Recuérdese el caso de los salvajes de *Felixmarte de Hircania*: “de una floresta que allí cerca estava, [Flosarán vió] salir quatro salvajes, los más grandes y disformes que jamás se vieron. Traían en las manos bastones gruesos y largos, de palo seco” (p. 23).

<sup>432</sup> George Peale, “Sobre la fecha”, *op. cit.*

<sup>433</sup> “El vestuario”, *op. cit.*, p. 91.

entre los personajes, pues Palmerín pregunta al grupo: “¿Quién es el capitán, nobles señores?” (Palmerín, p. 91); caso contrario a lo que ocurrirá en la tercera jornada, cuando “sale un capitán y gente” (Palmerín, p. 158); en esta ocasión, el capitán pudo haber hecho notar su rango de la misma manera en que se hacía en los autos:<sup>434</sup> con una bengala<sup>435</sup> o una banda, pues ninguno de los personajes alude a su cargo.

Palmerín es uno de los personajes que más cambios de vestuario realiza en la comedia; al inicio está ataviado como labrador. Este traje es uno de los convencionales, pues más allá de que no haya indicaciones explícitas en la comedia, Vicenta Esquerdo documenta: “un vestido de labrador, calzón y sayo y polainas de gorgorán cabellado, con guarnición de plata”;<sup>436</sup> y aunque no es el traje empleado para esta representación, sí brinda un panorama de los componentes del vestuario del personaje. Por su parte, Mercedes Agulló y Cobo encuentra en un inventario “un vestido de labrador, de frisa blanca”,<sup>437</sup> lo que nos indica no sólo la codificación de las prendas, sino que los colores y las telas pueden ser variados; pues el gorgorán es un tipo de seda que “se caracterizaba por su trama de ‘cordoncillo’ [...] una seda torcida de una forma específica para presentar un tacto áspero”<sup>438</sup>, esta textura, unida al color “cabellado” o castaño brindaría un efecto de rusticidad, mientras que la frisa es un tipo de lana “a modo de bayeta, pero más corpulenta”;<sup>439</sup> es decir, una tela gruesa, con cuerpo.

Posteriormente, Palmerín estaría ataviado “con espada vieja, y sombrero con pluma” (Palmerín, p. 91), para solicitar un puesto en la milicia; los personajes cuestionan

---

<sup>434</sup> *Ibid.*

<sup>435</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, se trata de una “vara delgada, insignia Militar propia de los Capitanes, que al un extremo tenía un casquillo de plata, y se doblaba con facilidad” s. v. vengala.

<sup>436</sup> Vicenta Esquerdo, “Indumentaria”, *op. cit.*, p. 534.

<sup>437</sup> Mercedes Agulló y Cobo, “‘Cornejos’ y ‘Peris’”, *op. cit.*, p. 192.

<sup>438</sup> Antonio Valiente Romero y Manuel Castillo Matos, “Impacto tecnológico”, *op. cit.*, p. 454.

<sup>439</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. frisa.

su apariencia a lo que el héroe responde: “no siempre un cortesano alfeñicado, / metido en guantes de ámbar y coletos, / calza manoplas y se viste petos.” (*Palmerín*, p. 91) “ser soldado me cuesta la soldada / de un año que he servido, / pues por ella, sombrero y la plumilla / di, liberal, a un mozo de la villa / seis ducados de plata” (*Palmerín*, p. 92); por lo que el héroe se identifica como un soldado pobre.

En otra escena, “*Sale Fabio labrador, Palmerín y Chapín, galanes*” (*Palmerín*, p. 101); el vestuario de galán también se encuentra codificado; quizá se trataría del uso de jubón y ropilla; en el caso de *Palmerín* no muy ricamente elaborado, como lo confirman las palabras de Fabio: “cortés nobleza tenéis, / aunque no lo diga el traje” (*Palmerín*, p. 101).

Polinarda también porta distintos trajes, acorde con su cambio de identidad; al inicio de la obra también es una labradora. Mercedes Agulló y Cobo documenta algunas prendas de este traje: “un pellizo y sayuelo de labradora” y más adelante “tres jubones de labradoras”;<sup>440</sup> por lo que, lo que se esperaría para identificar al personaje sería un jubón y una saya, acorde con lo que encuentra Vicenta Esquerdo: “un sayuelo de labradora con su delantal de lama de plata azul, guarnecido con pasamanos de oro”,<sup>441</sup> aunque quizá el traje de Polinarda no habría sido tan vistoso, para fines de contraste en la siguiente escena en que se muestra acorde con su nueva situación real; pues el traje que encuentra Esquerdo es de lama: un tipo de seda con un entramado de plata, aunado al tipo de tela, los toques de color darían un vistoso valor cromático en escena y esto se podría traducir en un traje no sólo vistoso, sino lujoso, para el espectador.

Una vez que le ha sido revelado a Polinarda que en realidad ella es una princesa, naturalmente cambia de traje y “*sale Polinarda en hábito real*” (*Palmerín*, p. 123); de esta

---

<sup>440</sup> Mercedes Agulló y Cobo, “‘Cornejos’ y ‘Peris’”, *op. cit.*, p. 193.

<sup>441</sup> Vicenta Esquerdo, “Indumentaria”, *op. cit.* p. 531.

forma se indica al espectador que la escena se desarrolla ahora en la corte del emperador y que Polinarda ha asumido su nueva identidad.

#### 4.1.3 EFECTOS SENSORIALES

En esta comedia sólo se requieren efectos visuales y sonoros. Tres son los efectos visuales que destacan: la iluminación general, el fanal de la galera y el fuego que sale del dragón que monta Chapín; por lo que debido a los efectos, la representación debió efectuarse al anochecer. George Peale afirma que “en la sombra del crepúsculo vespertino, las llamas que salían de la boca del dragón y los artilugios reflejados en los espejos se habrían visto con facilidad, pero el entorno tendría que haber sido más oscuro para que fuese eficaz el juego entre los colores de la nave y la iluminación de los faroles y del fanal dorado”.<sup>442</sup>

El efecto visual que más debió haber destacado sin duda fue el lumínico, según Juan Gómez Mangas:

A Juan López, a cuyo cargo están los faroles de vridio [sic, vidrio] que esta Villa tiene para las luminarias que se ponen en la panadería [i.e., la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor] = Cuarenta y tres reales, que valen mil cuatrocientos y sesenta y dos maravedís, que los hubo de haber = Los veinte y siete reales por los faroles que puso el día de la comedia que se representó a su Majestad de Palmerín de Oliva en el Jardín de los Naranjos en el Alcázar de esta dicha Villa, que fue a veinte y siete de julio del dicho año de seiscientos y veinte y nueve, y el daño y vidro que se quebraron.<sup>443</sup>

La iluminación artificial está ampliamente documentada en las representaciones de la época. Además del alumbrado ambiental, la galera contaba también con un efecto de iluminación, pues se le agrega un fanal al frente; sabemos que llevaba iluminación artificial

---

<sup>442</sup> *Ibid.*

<sup>443</sup> *Ibid.*

porque en las cuentas de Juan Gómez Mangas se explicita que se le pagó “un real a un esportillero por traer unos aros y aceite para la candileja de la linterna de la galera”;<sup>444</sup> pero además Ginés Carbonel “doró un fanal para la tramoya”,<sup>445</sup> de esta manera se agregaría al efecto lumínico el de ostentación y lujo.

Finalmente, está la escena en la que “*Baja Chapín de lo alto con trompetas, caballero en un dragón que vaya echando fuego*” (Palmerín, p. 132), para conseguir el efecto, se haría como lo documenta Alfonso Rodríguez de G. Ceballos, con ayuda de un bote de latón que contendría pez y resina pulverizados,<sup>446</sup> el bote se colocaría detrás del decorado del hocico de la bestia y se encendería el contenido de la lata justo antes de que la tramoya se pusiera en movimiento; de esta manera se conseguiría el efecto de las llamaradas, con la misma técnica que se emplearía en *La casa de los celos*.

En cuanto a los efectos sonoros, son seis los recursos que enriquecen la espectacularidad de esta comedia: las cajas, las trompetas, los disparos, los clarines, el ruido y los cantos; de los cuales los instrumentos musicales son los más frecuentes. Las trompetas se emplean a lo largo de la comedia para indicar cambios de escena y generalmente preludian el empleo de la tramoya; en la primera jornada: “*Trompetas. Echada una puente del castillo al teatro, bajan tres caballeros*” (Palmerín, p. 104); lo mismo ocurre cuando “*Baja Chapín de lo alto con trompetas, caballero en un dragón que vaya echando fuego*” (Palmerín, p. 132), en la escena del naufragio: “*Tocan trompetas y suena dentro ruido como que se pierde la nave*” (Palmerín, p. 135), ya en la Isla de los Celos: “*Vuélvese en cuadro la torre y queda la delantera toda de espejos uno contra otros*”

---

<sup>444</sup> *Ibid.*

<sup>445</sup> *Ibid.*

<sup>446</sup> Alfonso Rodríguez Ceballos, “Escenografía y tramoya”, *op. cit.*, p. 59.

y *tocan trompetas*” (Palmerín, p. 143) y en la escena final: “*Trompetas, y venga una galera y en ella Lucelinda*” (Palmerín, p. 154).

En lo concerniente a los instrumentos musicales, hay algunas escenas cuya didascalia explícita sólo anuncia “*tocan*”: “*sale Lucelinda, Serafina criada y tocan*” (Palmerín, p. 129), “*tocan, y va a quebrar los espejos y vuélvese a la torre como de antes, y sale Selensa entre dos salvajes, y detiénele*” (Palmerín, p. 146) y “*toquen dentro y yéndose cada uno por su parte, sale Lucelinda*” (Palmerín, p. 147); estas didascalias no brindan suficiente información para establecer con certeza qué instrumento se requeriría para la representación; son las cuentas de Juan Gómez Mangas las que podrían orientarnos al respecto, en las que se asienta: “a Luis Pondeque, trompeta de su Magestad, vecino de esta dicha villa= tereinta reales, que valen mil y veinte maravedís, que los hubo de haber por los clarines, que fueron dos, para la comedia que se representó a su Magestad en el Jardín de los Naranjos de esta dicha Villa, que fue Palmerín de Oliva”.<sup>447</sup>

Al ser los clarines un tipo de trompeta aguda, cabe la posibilidad de que no se guarde una distinción, sino que tanto en las indicaciones de “*trompeta*” como en las de “*tocan*” se haya recurrido al mismo instrumento; de cualquier manera, las escenas en las que “*tocan*” se equiparan a las de “*trompetas*”, pues también establecen cambios de escena y en el caso de la Torre de los Espejos, acompaña el funcionamiento de la tramoya.

También destacan los ruidos en tres escenas, en las que gracias a este efecto sonoro se crea el espacio extensivo: la primera se da en la segunda jornada, en que Palmerín y Chapín naufragan “*suena dentro ruido como que se pierde la nave*” (Palmerín, p. 135), esto se refuerza con las voces que indican: “¡iza!, ¡amaina!, ¡alarga escota!”, “¡A tierra, que nos perdemos!” (Palmerín, p. 135), inmediatamente después “*Salen Palmerín y Chapín muy*

---

<sup>447</sup> George Peale, “Sobre la fecha”, *op. cit.*

*mojados*” (Palmerín, p. 135), que los personajes salgan a escena “muy mojados” proporciona un efecto de verosimilitud; es decir, refuerza la escena que no se escenifica, pero que sí ocurre en el desarrollo de la representación. Posteriormente, los ruidos sirven para preparar la entrada de Florendos y anticipa el gran número de soldados que lo acompañan: “*Ruido dentro*” (Palmerín, p. 120) y Chapín pregunta “pero, ¿qué ruido es ese?”, “Gente será que camina”, dice Palmerín y una vez que “*Sale el rey y soldados*”, el gracioso exclama “Más son de treinta mil” (Palmerín, p. 120).

Ya en la tercera jornada, este efecto sonoro indica que fuera de escena, los salvajes esperan a Palmerín para la lucha: “*Ruido*” y Selenisa afirma: “ya te espera la batalla” (Palmerín, p. 147); luego, los ruidos indican que la batalla se está llevando a cabo fuera del escenario, pues tras escucharse “*Ruido dentro de cajas y trompetas*”, Lucelinda relata:

Mas... ya suenan los arneses,  
y la dudosa batalla  
comienza, ya lo acometen  
intrépidos los salvajes  
con las mazas relucientes.  
Ya esgrime el valiente acero,  
ya los acobarda y vence,  
ya los rinde, y despojos  
a la reina los ofrece” (Palmerín, p. 149)

Asimismo destaca el empleo de disparos en una sola escena: “*disparan dentro y sale Emperador*” (Palmerín, p. 124) en este caso estaría marcando la jerarquía del Emperador, padre de Polinarda.

Contrario a lo que ocurre en otras representaciones cortesanas, el empleo de cantos se especializa en una sola escena: es el final de la segunda jornada, Palmerín y Chapín han naufragado, Clenarda da información sobre la tierra a la que han llegado y lo hace cantando

(Palmerín, p. 138), acorde con la convención teatral, podemos suponer que los cantos de Clenarda son acompañados por música.

Haciendo un balance sobre la espectacularidad de la comedia, hay una progresión en el empleo de recursos espectaculares, pues conforme va avanzando la obra, se van agrupando. También resulta relevante que las escenas en las que la maravilla o la magia están presentes, son aquellas en las que se conjuntan los recursos espectaculares: la entrada de Lucelinda por primera vez, la escena en la que Chapín informa a la sabia sobre el destino de Palmerín, La torre de los Espejos y la escena final en la que la maga surca las aguas en la galera; todas estas escenas cuentan con empleo de tramoya y efectos tanto visuales como sonoros.

Otra de las tendencias de la comedia es que el vuelo de los personajes se reserva para los contextos mágicos, pues sólo dos personajes descienden: Lucelinda, transformada en serpiente y Chapín, cuando los demonios que ha conjurado la sabia lo obligan a revelar información sobre el protagonista; y en general, el empleo de la tramoya, en esta obra, se especializa en los contextos mágicos, como los recién enunciados y la escena final; o en los contextos maravillosos, como la Torre de los Espejos.

También importa destacar que aunque solo son tres los efectos visuales que se emplean en la comedia, sin duda debieron haber aportado una gran espectacularidad a la puesta en escena, al tratarse de una representación nocturna. En cuanto a los efectos sonoros, suelen emplearse de manera convencional: para las entradas de personajes y para el empleo de la tramoya; de manera más particular, las trompetas se vinculan en esta comedia a los contextos mágicos y maravillosos; en cambio, los ruidos sirven para la creación de los espacios extensivos en los que frecuentemente se refuerza la creación de este espacio con las didascalias implícitas.

Cabe considerar que aunque hay una pluralidad de espacios de representación, existe también una continuidad en el empleo de los recursos; lo que variaría de un espacio a otro sería el efecto espectacular logrado a partir de la sofisticación de algunos artificios, pues hay recursos que se mantienen independientemente del espacio y cuyo efecto sería bastante similar tanto en el corral, en el teatro portátil como en el coliseo; por ejemplo los efectos sonoros: el clarín se emplearía indistintamente en cualquier espacio y cumpliría las mismas funciones dramáticas, como anunciar entradas de los personajes; lo mismo ocurriría con los cantos de Clenarda y la música que los acompañaría.

Sin embargo, el efecto espectacular sí variaría en lo que se refiere al empleo de algunos otros artificios; por ejemplo, si bien la galera sería el centro efectista del escenario portátil, no ocurriría así en el corral de comedias, pues el artificio no resultaría tan elaborado, basta con que aparezca en el tablado para que se genere la ilusión de que la maga va navegando. Lo mismo ocurre cuando baja el puente del castillo de Lucelinda; en el palacio, esta escena resultaría mucho más espectacular debido al empleo de distintos signos teatrales como el foso del castillo (el estanque) y el mismo castillo, mientras que en otros espacios de representación sería suficiente con el parlamento de Palmerín para la creación del espacio dramático.

De igual manera pasaría con los efectos visuales, pues aunque se empleara el mismo recurso, como el fuego de la boca del dragón en el que vuela Chapín, en la representación palaciega, necesariamente suscitaría un efecto de sorpresa mucho mayor, considerando que la escenificación se efectuaría en la noche. De igual manera ocurriría con los espejos, pues en el palacio se contaría con la particularidad de la luz artificial.

Finalmente, se hace necesario tratar de explicar el éxito de esta comedia y su posterior escenificación en distintos espacios como el corral y el Coliseo del Buen Retiro se

debe quizá a dos factores clave: a que sí hay una línea argumental definida; es decir, no se trata de una obra elaborada a partir de cuadros autónomos y, sobre todo, aunque las cuentas de Juan Mangas indican que se trató de una suntuosa representación, las didascalias implícitas indican que los requerimientos espectaculares se pueden adaptar fácilmente a los distintos espacios de representación; y precisamente en esa adaptación es en lo que radica la riqueza de esta comedia, pues el sistema didascálico permite esta movilidad que resultó fructífera para los autores de comedia. Además, en el estreno de la obra, en 1629, se siguen las pautas asentadas por Fontana y que se convirtieron en tendencia para este tipo de escenificaciones: las palaciegas en el contexto de la fiesta cortesana, que radican en el empleo del jardín y el estanque como elementos escénicos y la sofisticación de los recursos gracias al presupuesto de la corona.

## CONCLUSIONES

El modelo de análisis expuesto hasta aquí, a partir de la mecánica teatral de las comedias caballerescas áureas y de sus características escénicas, es útil para tener una mayor comprensión del género a partir de la representación.

El modelo consiste en estudiar las comedias a partir de los recursos espectaculares, separándolos por sus características escénicas; es así que se conformaron tres categorías: artificios fijos (estáticos y dinámicos), artificios móviles (vestuario y utilería) y efectos sensoriales. Los recursos que exige cada comedia son rastreados gracias al sistema didascálico; de esta manera, se consigue esclarecer el efecto causado por los recursos escénicos, el movimiento de los personajes, el empleo de la maquinaria, el uso de recursos sensoriales; porque esa información acerca al lector a la recepción del fenómeno teatral áureo y permite esclarecer aspectos como: jerarquía de los personajes, caracterización de los personajes a partir de la espectacularidad, especialización de efectos o tramoyas en escenas con determinados contextos y, en términos generales, permite también establecer los requerimientos espectaculares de la comedia caballerisca como género áureo; es decir, esclarece cuáles son los requerimientos de montaje que exige la comedia caballerisca y que la distingue del resto de las comedias de la época.

Tomando en cuenta la escasa documentación que conservamos, la aplicación del modelo propuesto reconstruye indirectamente la puesta en escena; porque la información contenida en el texto espectacular da cuenta de la virtual representación de las obras y nos acerca a la recepción coetánea, que sería imposible de entender cabalmente sin el aspecto espectacular de las obras.

No se debe soslayar que el teatro del siglo XVII era un producto comercial, por lo que, en términos de montaje, evoluciona gracias a distintos factores: como la diversificación de escenarios, la llegada a España de los escenógrafos italianos y con ellos el empleo de nuevas tramoyas y técnicas para la puesta en escena; es así que tenemos una multiplicidad de comedias caballerescas con distinta concepción espectacular, pero muchas de ellas fueron adaptadas a distintos espacios de representación con diferentes recursos. Indudablemente, contar con testimonios como los inventarios y los libros de cuentas arroja claridad sobre un montaje en específico o, al menos, sobre los recursos materiales coetáneos; sin embargo, lo común al estudiar la comedia áurea es carecer de estos testimonios, es por eso que el modelo de análisis propuesto resulta útil para entender los recursos espectaculares que exige el género en conjunto.

Se requieren estudios como el presente que nos permitan reconstruir los recursos espectaculares a partir del testimonio escrito de las comedias; pues el texto teatral contiene el aspecto de representación de las obras. Pensando en la realidad teatral del siglo XVII, el director de la compañía tenía un texto proporcionado por el dramaturgo, quien va a controlar el montaje con una serie de indicaciones explícitas. La presente investigación ha tratado de mostrar las posibles ejecuciones de estas indicaciones explícitas e implícitas (el sistema didascálico, contenido en el texto espectacular), que se reflejarían en un montaje que atraería al público por su espectacularidad en escena. Esto podría dar pistas sobre el éxito que tuvieron las comedias caballerescas como género, pues se seleccionaron cuatro tipos distintos de comedia caballerisca para mostrar las formas en las que se configura y los mecanismos teatrales a los que recurre.

Tanto *La casa de los celos*, *Palmerín de Oliva* y *La gloria de Niquea* son comedias, divididas en tres jornadas, que fueron publicadas durante el siglo XVII; pero *La gloria de*

*Niquea* posee la estructura de escenificar cuadros autónomos, llamada “invención”, es así que pude comprobar también que el modelo de análisis propuesto resulta útil para testimonios como relaciones que describen la escenificación, como en el caso de *La gloria de Niquea*, ya que se atiende al texto espectacular.

En términos generales, el análisis muestra cómo se escenifican los elementos propios de la materia caballerescas para hacer verosímil la puesta en escena, de acuerdo con las convenciones teatrales de su época; por ejemplo: una de las constantes de la narrativa caballerescas es el empleo de la magia o la maravilla, como en los vehículos prodigiosos, generalmente puestos a disposición del héroe por los sabios; sobre las tablas, los recursos frecuentes para los vuelos de los personajes son la canal en el corral de comedias o el empleo de poleas y maromas en los otros espacios; para la aparición o desaparición de los personajes, la comedia se sirve de recursos como el uso de escotillones, del bofetón o de artificios creados para las representaciones con puertas delantera y trasera para la entrada y salida del personaje; las apariciones de padrones o construcciones mágicas en la narrativa se llevan a escena gracias a las apariencias que, bajo un contexto mágico, muchas veces se convierte en efectista gracias al fuego o los recursos sonoros.

En la narrativa caballerescas existen personajes frecuentes, como los salvajes o los gigantes que también son rescatados por la comedia caballerescas y cuya caracterización se finca en el vestuario teatral ya convencional para la época. Los gigantes se llevan a las tablas con el vestuario de las fiestas del corpus: los cabezudos; mientras que los salvajes echan mano de la tradición de las representaciones cortesanas del siglo XVI: vestidos con cáñamo, generalmente verde y a veces se da el uso de mascarillas. Otros personajes frecuentes en narrativa son los sabios, que generalmente tienen el poder de la transfiguración; sobre el tablado también puede resolverse mediante el vestuario, pues un

cambio de indumentaria o el despojarse de una parte del traje da la ilusión de la transfiguración. Importa destacar que la magia no siempre adquiere un papel estructurante en la comedia, eso sólo ocurre en el caso de *La gloria de Niquea*; en cambio, lo sobrenatural tiene un papel episódico en *Palmerín* y *La casa de los celos*.

También existen comedias que no aprovechan los encantamientos como *Auristela* y *Lisidante*, cuya escenificación no exige tramoya; por lo que otra de las posibilidades que brinda la comedia caballerescas es que se trate de una obra de enredo con ambiente caballeresco y empleará los mecanismos del enredo para estructurar los acontecimientos: el equívoco, la confusión de identidad de los personajes y el disfraz.

Entonces, no todo en la comedia caballerescas se reduce a maquinaria y efectos, pues en ocasiones se recurre a otros mecanismos dramáticos para generar el efecto espectacular; por ejemplo, el disfraz, pues un personaje puede fácilmente cambiar de hábito para generar el enredo en las tablas, aspecto ya presente en la narrativa caballerescas; o se puede recurrir a un tipo de personaje caballeresco como la doncella guerrera, personaje exitoso en la narrativa del siglo XVI; incluso los suntuosos trajes de las damas, cuyas descripciones han llenado páginas y páginas de la narrativa, se emplean como mecanismo efectista.

Es en ese sentido que la comedia caballerescas también aprovecha la construcción de los imaginarios culturales; es decir, hay una prenotoriedad de elementos presentes en la tradición que se llevan a las tablas y, dado que el público identifica esos referentes, se genera un horizonte de expectativas en el receptor que le permite identificar el tipo de historia y el montaje que va a consumir. Por su parte, el dramaturgo aprovecha estrategias que generen en el espectador la identificación de los referentes; por ejemplo, Montalbán rescata el personaje de Palmerín en el título de su comedia y, aunque modifique y agregue episodios que no están en el libro de caballerías, el espectador identifica que verá una

historia que ya ha probado su éxito desde hace más de un siglo; Cervantes recurre a la utilería para caracterizar a Argalia, personaje vinculado a la tradición caballeresca desde el siglo XV, y lo identifica mediante el signo escénico de la dorada lanza que porta.

En tanto producto comercial y aprovechando los imaginarios culturales, la comedia caballeresca frecuentemente recurre a personajes o episodios de la narrativa caballeresca del siglo XVI. Los dramaturgos seleccionan los materiales que ya han probado su recepción exitosa; es decir, aquellas historias que han tenido éxito tanto editorial y cultural que la gente ya identifica, como *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia, Libro del conde Partinuplés*; los fundacionales del género de los libros de caballerías: *Amadís de Gaula, Palmerín de Olivia*; los que recurren a la inclusión de nuevos elementos narrativos y encantamientos: *Amadís de Grecia, Florisel de Niquea*; y aquellos que se conforman por las estrategias narrativas que ya probaron ser exitosas: *Espejo de príncipes y caballeros*. Entonces, se dejan de lado los libros de caballerías con una pretensión realista: aquellos que sustituyen los encantamientos y la magia por los milagros y que suelen tener una marcada intención didáctica.

Por otro lado, se seleccionan episodios que en la narrativa son efectistas y se resuelven en las tablas mediante los recursos técnicos; pues también es una tendencia que la comedia caballeresca prefiere la abundancia de elementos miméticos (aquellos episodios que sí se representa) a las escenas diegéticas (que se elaboran a partir de los parlamentos de los personajes o mediante la creación de espacios extensivos); es decir, no sólo selecciona o elabora encantamientos o lances bélicos que algún personaje relata, sino que los muestra en escena.

El presente estudio permite entender no sólo la comedia caballeresca, sino también los escenarios del Siglo de Oro, en tanto que las comedias no describen los escenarios, sino

que, mediante el texto espectacular, indican qué se debe ejecutar en escena (las entradas y salidas de los personajes, las desapariciones abruptas, las elevaciones o descensos); por lo que es necesario comprender el espacio de representación para poder comprender sus posibilidades de montaje.

Es en ese sentido que cada espacio de representación proporciona distintas posibilidades técnicas que inciden en el montaje de las obras y esas posibilidades condicionan también la génesis de las comedias. Es así que la multiplicidad de la comedia caballeresca no sólo se da a nivel argumental (desde el texto dramático), sino también se configura a partir del texto espectacular. Pues, las obras concebidas para el corral reflejan que los artificios sirven para solucionar el planteamiento del texto dramático: vuelos de personajes, apariciones y desapariciones, por ejemplo. Mientras que aquellas obras concebidas para teatro portátil tienen la particularidad de emplear los recursos técnicos para resignificar la acción en escena: iluminación, apariencias, movimientos de los personajes; en tanto que el texto espectacular es lo principal en estas obras y deja en segundo plano el texto dramático, acorde con la recepción nobiliaria, casi siempre elaboradas por encargo y en el contexto de la fiesta cortesana. Y las comedias concebidas para el coliseo tienen la característica de que la espectacularidad descansa en las mutaciones, por lo que el texto dramático recurre a mecanismos de composición propios de la comedia de capa y espada y los artificios sirven para enriquecer la espectacularidad: los efectos sonoros y el vestuario.

Es gracias al análisis, aplicando este modelo, que se pueden observar estas particularidades dentro del género de comedia caballeresca; es decir, las variaciones en cuanto a los requerimientos escénicos guardan una estrecha relación con el espacio de representación para el cual fue concebida la comedia, pues las comedias creadas para teatros portátiles en jardines optarán por la producción de artificios para la escenificación y

en varias ocasiones emplearán el jardín como elemento escénico; en cambio las obras concebidas para el corral de comedias preferirán la maquinaria convencional como la nube o el bofetón. Los efectos sensoriales y los vestuarios siempre se mostrarán de acuerdo con las convenciones dramáticas de su tiempo y cada montaje desplegará recursos escénicos a partir de presupuestos o se adaptará a los recursos disponibles.

A partir de los resultados del análisis se desprende la viabilidad de trasladar el modelo propuesto a otros tipos de comedias, como la mitológica, la hagiográfica, y la de capa y espada, por ejemplo; esto permitiría caracterizar los géneros de comedia áurea a partir de su espectacularidad, y no únicamente a partir del texto dramático, pues los recursos espectaculares disponibles para el montaje, también revelan la concepción del dramaturgo y las expectativas del público de diverso tipo. Empleando este modelo de análisis también pueden estudiarse obras de otra clase con la finalidad de ver las posibilidades espectaculares de cada pieza teatral, incluso podría aplicarse para obras posteriores a la comedia áurea: como el teatro neoclásico, el drama romántico, el drama rural o el teatro político; este tipo de estudios permitiría observar el cambio de las convenciones teatrales y la constitución de estos géneros desde su espectacularidad. Volver a las obras y reevaluar sus modelos de constitución nos ilumina. Nos va abriendo un telón.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, “*Cornejos y Peris* en el Madrid de los Siglos de Oro (alquiladores de trajes para representaciones teatrales)”, en Andrés Peláez Martín, *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de Cultura, 1992, pp. 181-200.
- ALCÁZAR, José, *Ortografía castellana*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento al Barroco*, Madrid: Gredos, 1972, pp. 328-340.
- ALLEN, John J., “Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias” en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, pp. 13-24.
- ALONSO MATEOS, Abel, “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”, *Per Abbat: Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 2, 2007, pp. 7-46.
- AMADEI-PULICE, María Alicia, *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1990.
- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1995.
- ARANA, Rocío, “Estudio literario”, en Pedro Calderón de la Barca, *Auristela y Lisidante*, ed. Rocío Arana, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 13-143.
- Arderique*, ed. Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- ARELLANO, Ignacio, *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- , “El teatro cortesano en el reinado de Felipe III”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 55-73.
- , “El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, pp. 85-108.
- , “Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro”, en José Juan Berbel Rodríguez (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 15-35.
- , “Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia Española*, 77: 272, 1997, pp. 417-444.
- ARRÓNIZ, Othon, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1978.
- ARTEAGA, Félix de, *La Gridonia o el cielo de amor vengado*, en *Obras posthymas, divinas, y hvmnas*, Madrid: en la Imprenta de María Fernández, a costa de Tomas de Alfay, 1650, ff. 121r-189r.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Londres: Tamesis, 1970.
- BARAHONA, Francisco, *Flor de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- BASURTO, Fernando, *Florindo*, ed. Alberto del Río Noguera, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

- BERMEJO GREGORIO, Jordi, “La expresión caballeresca en las fiestas reales barrocas españolas”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, 2015, pp. 29-43.
- BERNÍS, Carmen, “El traje de la duquesa cazadora tal como lo vio don Quijote” en José Montero Reguera (comp.), *Antología de la crítica sobre el Quijote en el siglo XX*, Instituto Cervantes, 2019.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco Libros, 1997.
- , “Teatro y semiología”, *Arbor*, 177, 2004, pp. 497-508.
- BOIARDO, Matteo Maria, *El Orlando enamorado*, ed. Helena Aguila Ruzola, Tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013.
- CABALLERO SÁNCHEZ, Miguel Ángel, “El Corpus Christi de El Puerto de Santa María en el siglo XVII”, *Revista de Historia de El Puerto*, 49, 2012, pp. 9-33.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Auristela y Lisidante*, ed. Rocío Arana, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- CALVETE DE LA ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicísimo viaje del muy alto y poderoso príncipe don Felipe*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1930.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel: Reichenberger, 1995.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*, Medina del Campo: Juan Godínez de Millis, 1602.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Madrid: Antonio de Sancha, 1617.
- CASTRO, Guillén de, *Los mal casados de Valencia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Cátedra, 2001.
- CAZÉS GRYJ, Dann, *Funciones dramáticas de elementos de decorado en comedias hagiográficas del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, México: El Colegio de México, 2012.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. Francisco Rico, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.
- , *El casamiento engañoso*, en *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avallé Arce, Madrid: Castalia, 2001, pp. 219-238.
- , *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, en *Comedias*, ed. Florencio Sevilla, Madrid: Castalia, 2001, t. II, pp. 211-344.
- , *La destrucción de Numancia*, en *Entremeses. La destrucción de Numancia*, ed. Eugenio Asensio, Madrid: Castalia, 2001.
- , “Prólogo al lector” en *Comedias*, ed. Florencio Sevilla, Madrid: Castalia, 2001, t. I, pp. 51-56.
- CHARBONNEAU-LASSAY, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona: Sophia Perennis, 1997.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, *La gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*, Aranjuez: Riada, 1991.
- CLAUDIANO, Claudio, “El ave fénix”, en ed. y trad. Miguel Castillo Bejarano, *Poemas II*, Madrid: Gredos, 1993, pp. 278-281.
- Comedia de la Gloria de Niquea, y descripción de Aranivez*, Zaragoza: Juan de Lanaja, 1629.
- CORNEJO, Francisco J., “Un Siglo de Oro titiritero: los títeres en el corral de comedias”, en Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez (eds.),

- XXVII-XXVIII *Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012, pp. 11-36.
- CORBERA, Esteban, *Febo el Troyano*, ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611. Disponible en línea:  
<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>
- CUESTA TORRE, Luz Divina, “Las ínsolas del Zifar y el Amadís, y otras islas de hadas y gigantes” en Julián Acebrón Ruíz (ed.), *Fechos antiguos que los caballeros en armas pasaron (estudios sobre la ficción caballeresca)*, Lleida: Universitat de Lleida, 2001, pp. 11-39.
- CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético*, Barcelona: Linkgua, 2010.
- DAVIES, Gareth, “La fiesta de Aranjuez: 1622”, *Gramma y Cal: Revista Insular de Filología*, 1, 1995, pp. 51-72.
- DEMATTÈ, Claudia, “El teatro caballeresco del siglo XVII. Hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales”, en Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de Julio de 2001*, Newark: Juan de la Cuesta, 2004, pp. 181-186.
- , *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro caballeresco spagnolo del sec. XVII*, Trento: Università di Trento, 2005.
- , “Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria por los libros de caballerías”, en Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (eds.), *Los segundones: importancia y relieve de su presencia en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 61-73.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid: Don Joaquín Ibarra, 1726-1739. Disponible en línea:  
<http://web.frl.es/DA.html>
- DIEGO BARRADO, Lourdes, “La representación del ave fénix como imagen de la *Renovatio* de la Roma altomedieval”, *Anales de Historia del Arte*, 2010, pp. 171-185.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Bosch, 1978.
- , *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús, “Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74, 1999, pp. 163-174.
- ESQUERDO, Vicenta, “Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, pp. 447-544.
- FERNÁNDEZ, Jerónimo, *Belianís de Grecia*, ed. Lilia Ferrario de Orduna, Kassel: Reichenberg, 1997.
- , *Belianís de Grecia tercera y cuarta parte*, ed. Laura Gallego García, Tesis doctoral, Valencia: Universidad de Valencia, 2013.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988.
- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia: Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993.

- , “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, pp. 63-84.
- FIADINO, Graciela, “Calderón y el Palacio del Buen Retiro”, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15, 2003, pp. 261-276.
- FLORES ASENCIO, María Asunción, “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano”, *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, pp. 171-195.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GARCÍA GARCÍA, José Bernardo, “El alquiler de hatos de comedia y danzas en Madrid a principios del siglo XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 10, 1989, pp. 43-64.
- GRANJA, Agustín de la, “El actor y la elocuencia de lo espectacular”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres: Támesis, 1989, pp. 99-120.
- , “Teatro de corral y pirotecnia”, en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 197-218.
- GREER, Margaret Rich, “Introducción al teatro cortesano de Calderón”, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid: Istmo, 2000, t. I, pp. 513-575.
- GREER, Margaret Rich y John VAREY, *El teatro palaciego en Madrid, 1586-1707. Estudio y documentos*, Londres: Támesis, 1997.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Las bizarrías de Belisa: texto dramático y texto espectacular”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena II: actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 17-20 de marzo de 1993*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 143-153.
- , “El proyecto teatral de las comedias de Cervantes”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse. Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro celebrado en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez del 6 al 9 de marzo de 1996*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 79-85.
- , “El disfraz en las comedias cervantinas” en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 583-589.
- , “Introducción”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México: El Colegio de México, 2000, pp. 9-15.
- , “El manejo del espacio teatral en las comedias cervantinas”, en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de Octubre de 2000*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001, t. II, pp. 947-964.
- , “Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia: Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de*

- Cervantistas, Academia de España en Roma, 27-29 septiembre 2001*, Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 155-163.
- , “El concepto de motivo: Unidad mínima en el romancero y otros textos tradicionales” en Lillian von der Walde (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México–Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 353-384.
- , “Espacio y dramaturgia cervantina” en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2004, t. I, pp. 897-904.
- , “El vestuario teatral de las comedias cervantinas”, en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse: Presses Universitaires Du Miral–Embajada de España en Francia, 2006, pp. 395-404.
- , “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (eds.), *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*, Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, pp. 61-75.
- , “Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 19-36.
- , “La casa de los celos y selvas de Ardenia y la propuesta cervantina de la multiplicidad espacial” en Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 963-976.
- GONZÁLEZ SOLÍS, Esther, “Vestirse y desvestirse. El traje de las gentes del común en el teatro y en la vida cotidiana en el Siglo de Oro”, en Félix Iñesta Mena (ed.), *El arte en tiempos de cambio y crisis: y otros estudios sobre Extremadura*, Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2010, pp. 115-142.
- HERMENEGILDO, Alfredo, “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”, en Luis T. González del Valle y Julio Baena (ed.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 121-131.
- , *Teatro de palabras. Didascalías en la escena española del siglo XVI*, Lleida: Universitat de Lleida, 2001.
- HERNÁNDEZ MIÑAO, Juan de Dios, *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la contrarreforma*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor D. Felipe IV*, en *Obras poéticas*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid: Gráficas Ultra, 1947, pp. 3-41.
- LOBATO, María Luisa, “Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: Una muestra en cuatro comedias de Calderón”, *Teatro de Palabras*, 3, 2009, pp. 241-255.
- LÓPEZ DE SANTA CATALINA, Pedro, *Espejo de caballerías*, ed. Raúl Sánchez Espinoza, Tesis doctoral, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2017.

- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Filosofía antigua poética*, ed. Pedro Muñoz Peña, Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez-Libreros de la Universidad y del Instituto, 1894.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y Emilio José SALES DASÍ, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Laberinto, 2008.
- LUJÁN DE SAYAVEDRA, Mateo, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, ed. Enrique Suárez Figaredo. Barcelona: Penguin Random House, 2004. Disponible en línea:  
[http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/suarez\\_figaredo\\_guzman\\_apocriфо.pdf](http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/suarez_figaredo_guzman_apocriфо.pdf)
- MACEIRAS LAFUENTE, Andrea, “Disposiciones para la catalogación de empresas de caballeros españoles entre los siglos XV-XVII a través de bases de datos”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, pp. 267-277.
- MAESTRE, Rafael, “El actor calderoniano en el escenario palaciego”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español: (Madrid 17-10 de mayo de 1988)*, Londres: Tamesis, 1989, pp. 177-194.
- MARÍN PINA, María Carmen, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.
- MARTÍNEZ, Marcos, *Espejo de príncipes y caballeros (tercera parte)*, ed. Axayácatl Campos García Rojas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2012.
- MIÑANA, Rogelio, “Los márgenes del poder, el poder de los márgenes: El marco narrativo en *La gloria de Niquea de Villamediana*”, *Bulletin of the Comediantes*, 52, 1, 2000, pp. 55-81.
- MOLINA, Tirso de, *El condenado por desconfiado*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra, 1974.
- , *El vergonzoso en palacio*, ed. Francisco Ayala, Madrid: Castalia, 2001.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona: Crítica, 1996.
- MORÁN TAURINA, Miguel, “Gastamos un millón en quince días. La fiesta cortesana”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco. Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional del 16 de junio al 15 de agosto de 2000*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio-Biblioteca Nacional, 2000, pp. 112-122.
- NASIF, Mónica, “Reflexiones acerca de una singular concepción del ‘hacer’ mágico en los libros de caballerías castellanos: *Palmerín de Olivia y Primaleón*”, en Lilia Ferrario de Orduna (ed.), *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*, Kassel: Reichenberg, 2006, pp. 189-193.
- NERI, Stefano, “Algunos apuntes sobre los ‘padrones’ en los libros de caballerías” en Claudia Demattè (ed.), *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, Trento: Università di Trento, 2010, pp. 115-134.
- OEHRLEIN, Josef, “El actor en el Siglo de Oro”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español: (Madrid 17-10 de mayo de 1988)*, Londres: Tamesis, 1989, pp. 17-34.
- ORTEGA, Melchor de, *Felixmarte de Hircania*, ed. María del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid: Librería de León Pablo Villaverde, 1871.

- Palmerín de Olivia*, ed. Guiseppe di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Primaleón*, ed. María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- PEALE, George, “Sobre la fecha y la escenografía de *Palmerín de Oliva*, del Doctor Juan Pérez de Montalbán”, *Criticón*, 123, 2015, pp. 167-191. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/criticon/1571>
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 75-101.
- PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Palmerín de Oliva*, ed. Claudia Demattè, Viareggio: Mauro Baroni, 2006.
- Platir*, ed. María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- PROFETI, Maria Grazia, “Introduzione. Il paradigma e lo scarto”, en *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, Milán: Franco Angeli-Università di Verona, 1990.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Juan Rufo. Jurado de Córdoba*, Madrid: Reus, 1912.
- RAMÍREZ GARCÍA, Gonzalo, “Deporte espectáculo en España durante el Siglo de Oro”, *Cultura, Ciencia y Deporte*, 7, 2007, pp. 7-12.
- RÍO, Alberto del, “Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tempos de Juan del Encina”, en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999, pp. 147-161.
- RODRÍGUEZ DE G. CEBALLOS, Alfonso, “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII” en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, pp. 33-60.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando y Adrián SÁEZ, “Introducción” en Pedro Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*, eds. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián Sáez, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 11-71.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 2001.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, Madrid: Imprenta Real, 1603.
- RUANO DE LA HAZA, José María, “Actuación y escenarios en la época de Calderón”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco. Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional del 16 de junio al 15 de agosto de 2000*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio-Biblioteca Nacional, 2000, pp. 137-156.
- , “El espectáculo teatral en el siglo XVII”, en Andrés Amorós y José María Díez Borque (eds.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia, 1999, pp. 41-59.
- , “El vestuario en el teatro de corral”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, pp. 43-62.
- , “Escenografía calderoniana”, *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 12, 2, 1996, pp. 301-336.

- , “Escenografía tirsiana”, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento, extraordinario*, 5, 1999, pp. 57-60.
- , “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en teatros comerciales del siglo XVII”, *Criticón*, 42, 1988, pp. 81-102.
- , “La escenografía en el teatro cortesano”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 137-168.
- , *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, José María y John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, 1994.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La manganilla de Melilla*, ed. Nieves Rodríguez Valle, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2014.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- SABBATTINI, Nicola, *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*, Ravenna: Pietro de Paoli e Batista Giovanelli, 1638.
- SABIK, Kasimierz, “Texto y puesta en escena de las comedias de Cervantes y su relación con el *Quijote* (*La casa de los celos, Los baños de Argel, La gran sultana y El rufián dichoso*)”, en Alicia Parodi, Julia D' Onofrio y Juan Diego Vila (eds.), *El Quijote en Buenos Aires: Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 893-900.
- SANZ AYÁN, Carmen, “El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 1629-1639.
- SHERGOLD, Norman y John VAREY, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1982.
- SILVA, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, eds. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , *Florisel de Niquea (partes I y II)*, ed. Linda Pellegrino, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2015.
- STEIN, Louise, “La música en la comedia cortesana caballeresca, y el poder del canto” en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico Almagro*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 99-120.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, ed. María Isabel Bascuñana López, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- TOBAR, María Luisa, “Lo maravilloso en Calderón: mitología magia y hagiografía”, en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (eds.), *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*, Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, pp. 591-596.
- TORDERA, Antonio, “El circuito de apariencias y afectos del actor barroco”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español: (Madrid 17-10 de mayo de 1988)*, Londres: Tamesis, 1989, p. 136.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Propalladia*, Sevilla: Andrés Burgos, 1545.

- TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro: del texto a puesta en escena*, México: Paso de Gato, 2012.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Francisco Torres Monreal (trad.), Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, “Calderón y los escenógrafos italianos”, en Héctor Urzáiz Tortajada, Javier Huerta Calvo y Emilio Javier PERAL VEGA (eds.), *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000)*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 29-44.
- VALIENTE ROMERO, Antonio y Manuel CASTILLO MATOS, “Impacto tecnológico de las ordenanzas de la junta general de comercio (1684) en la producción de tejidos simples de seda: el caso de Écija”, *Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y las Técnicas*, 34, 74, 2011, pp. 443-468.
- , “Impacto tecnológico de las ordenanzas de la Junta General de Comercio (1684) en la producción de tejidos simples de seda: el caso de Écija (II)”, *Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y las Técnicas*, 35, 75, 2012, pp. 189-210.
- VALIENTE TIMÓN, Santiago, “La fiesta del ‘Corpus Christi’ en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna”, *Ab initio*, 3, 2011, pp. 45-57.
- VAREY, J. E. y Charles Davis, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, Londres: Tamesis, 1992.
- VARGAS, Bernardo de, *Cirongilio de Tracia*, ed. Javier Roberto González, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- VEGA, Lope de, *Carlos V en Francia*, ed. Luc Capique Schneider, Tesis doctoral, Pamplona: Universidad de Navarra, 2014.
- , *El caballero de Sacramento*, en *Decima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid: por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-del-sacramento--0>
- , *La creación del mundo, y primer culpa del hombre*, Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, entre 1725-1800. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-creacion-del-mundo-y-primer-culpa-del-hombre-3/>