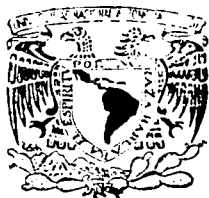
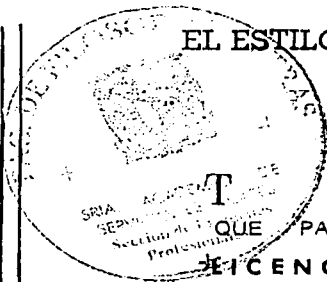


01029
6



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



EL ESTILO BARROCO EN EL ESPACIO ESCÉNICO

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
**LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**
P R E S E N T A :
MARÍA DE LA LUZ CASTILLO CUEVAS

ASESOR:

DOCTOR ARMANDO PARTIDA TAYZAN

SINODALES:

MTRO. TIBOR BAK-GELER GELER

MTRO. LECH HELLWIG-GÓRZYNSKI

LIC. NÉSTOR LÓPEZ ALDECO

PROFA. MARCELA ZORRILLA VELAZQUEZ



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D. F.

ENERO 2003

9



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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

A Dios por darme fortaleza y tenacidad.

A mi familia, Taide y Reyna, por su amor y apoyo.

A Carmen, Gaby y Silvia por su compañía y cariño.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por las oportunidades brindadas y la entereza para seguir adelante.

A mis profesores por su sencillez, calidad humana y generosidad. Especialmente al Dr. Partida, a Marcela Zorrilla, a Néstor López y al Mtro. Lech.

A la Lic. Araceli Alcázar y al Lic. Raúl Ruvalcaba por su invaluable apoyo.

A mis amigos por su cariño y compañía.

Enero 2003

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

b

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Nancy de la Cruz Castillo
Cuevas

FECHA: 17 Enero 2003

FIRMA: 

Índice

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

C

Índice	Pág.
Introducción	0

Capítulo 1

<i>El edificio teatral como espacio escénico y su relación con el gesto del actor</i>	5
1.1.1. El Corral de Comedias	6
1.1.2. El escenario como determinante de la actuación	13
1.1.3. El Teatro de Corte	16
1.1.4. Los escenógrafos	27

Capítulo 2

<i>Estructura dramática del siglo XVII</i>	30
2.1 Estructura dramática del espectáculo totalitario	31
2.2 La zarzuela	38

Capítulo 3

<i>El traje</i>	44
3.1 El vestuario: "signo visual"	45
3.2 El vestido	46
3.2.1 El factor funcional	46
3.2.2 El factor económico	46
3.2.3 El factor ideológico	47
3.3 Componentes del vestuario	47
3.4 Las formas de las prendas	48

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

d

Capítulo 4

<i>Los personajes en el siglo XVII</i>	50
4.1 Estructura de los personajes y el gesto	53
4.2 Descripción del "signo visual" en <i>La fiera, el rayo y la piedra</i>	54
4.2.1. Personajes terrenos	54
4.2.1.1 Los galanes	54
4.2.1.2 Los graciosos	62
4.2.1.3 Las damas	66
4.2.1.4 La relación entre el "signo visual" y el personaje: El disfraz, las tapadas, el travestismo	67
4.2.2 Personajes mitológicos	73
4.2.2.1. Las sirenas	73
4.2.2.2. Las Parcas	74
4.2.2.3. Personajes sujetos de acción dramática: Cupido, Anteros y Venus	75
4.2.3 Personajes y espacio escénico	81

Capítulo 5

<i>El universo escénico en la España del s. XVII a través de La fiera, el rayo y la piedra</i>	84
5.1 Las máquinas y tramoyas	85
5.2 La voz y el efecto sonoro en su relación con el espectador	94
5.3 El espacio y su relación con el espectador	100
5.4 Las formas verbales	110
Conclusión	115
Apéndice	121
Bibliografía	122

Introducción

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

f

El teatro en su espacio escénico alberga a muy diversos estilos, entendiéndose estilo como la forma, modo, o manera de hacer. Así como al conjunto de caracteres iconográficos, técnicos, compositivos y figurativos, que determinan, caracterizan y dependen del gusto de una época, de un ambiente social y cultural concreto. De tal modo se constituyen las corrientes artísticas cuyas primeras manifestaciones son la pintura, la escultura y la arquitectura.

El barroco el arte que sucede al Renacimiento y se opone a él. El arte de la Contrarreforma basado en las fuerzas inconscientes y afectivas, no racionales. El arte religioso barroco, es un arte emotivo y teatral, con un gran sentido escenográfico, que se vale sobre todo de la sugestión y del prestigio. Es el arte del lujo, de la exuberancia y la ornamentación. Arte de la saturación y la sinuosidad. Es la manifestación de movimiento, evolución y ruptura. Es contraste. El barroco es un arte que apela a las sensaciones más que a la razón, su sentido es altamente dramático. El barroco trata de traducir la sensación de lo ilimitado y de lo infinito recurriendo a un dinamismo exacerbado, a un sentido de la forma abierta y de la visión en profundidad y al cultivo de efectos dramáticos mediante movimiento de masas y fuertes contrastes de luz y sombra. Heinrich Wölfflin en su obra *Principios fundamentales de historia del arte* describe las características del barroco:

Mientras el espacio renacentista es reducible a la superficie, el espacio barroco se desarrolla en *profundidad*, de ahí su dinamismo, que obliga a la mirada a avanzar y a retroceder, temiendo siempre dejar escapar la forma; de ahí la insistencia barroca en la líneas oblicuas y curvas y en las superficies alabeadas que destruyen la cuadrícula renacentista de horizontales y verticales; de ahí los

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

retorcimientos y los movimientos impetuosos, la utilización de los efectos luminosos y la disolución de contornos en penumbra. El resultado es que la contemplación lúcida se hace imposible, todo queda sometido a la inquietud de la emoción y del deseo¹.

El barroco huye de las formas clásicas y se emociona con las formas llameantes y las visiones de la muerte, la miseria, el heroísmo y la gloria. Esto es el barroco, profundidad y dinamismo, multiplicidad de planos y dramatismo.

El teatro supone la utilización de las tres artes visuales: la pintura en los decorados, la arquitectura en los elementos escenográficos y la escultura en el actor. Y el barroco a su vez es un estilo cuyo ideal estético se centra en lo visual. Es el reflejo de la efervescencia de la vida y la fugacidad del tiempo, encuentra su símil en el teatro que es la vida misma donde el tiempo se evapora, se suspende o sigue su carrera, pues,

el estilo barroco se mueve por íntimos impulsos de espíritu y vida, complica con espontánea violencia las formas y sobre valora y recarga el elemento ornamental y aparenicial procurando actuar intensa y directamente sobre los sentidos ...estilo que representa una postura radicalmente anti-clásica pero actuando y utilizando las formas y elementos recibidos de esa tradición clásica-renacentista².

Este interés de vida genera en la escena la necesidad de la representación de la realidad vista en movimiento y con capacidad de presentar las cosas, las acciones, y las situaciones en su desarrollo cambiante. Para lograrlo el espacio escénico se transforma por medio de la iluminación, el traje, el gesto, la voz y el movimiento. El espacio escénico adquiere diferentes planos de composición valiéndose de la maquinaria teatral italiana, adquiriendo con ello volumen,

¹ ————. *Principios fundamentales de historia del arte*. 1915. APUD *Historia del arte*. Tomo 19. España: Salvat, 2000. pág. 2.

² Emilio Orozco. *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta, 1969, p. 18.

profundidad e ilusión de lo ilimitado. Los efectos sonoros y visuales proporcionan el elemento fantástico a la representación y la incorporación de la música, la danza y el canto constituyen un espectáculo total.

El estilo barroco en el espacio escénico no es exclusivo del siglo XVII si no que los recursos teatrales propios de éste periodo están presentes en la escena actual. El estilo barroco en el espacio escénico no es la aglomeración de elementos o saturación de las formas como en los retablos, no es ostentación ni exhuberancia, sino que utiliza únicamente los elementos que le son funcionales para lograr el efecto que desea. Es movimiento y ruptura. Es ilusión, sorpresa y asombro. Su ornamentación reside en el lenguaje y su sinuosidad está vinculada a la composición del espacio escénico.

Así pues el objetivo de éste trabajo es la exposición de los elementos teatrales que constituyen el estilo barroco en la escena del siglo XVII y su existencia en la escena actual. Para lo cual toma como referencia principalmente la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra* de Don Pedro Calderón de la Barca.

El primer capítulo expone las características arquitectónicas o bien estructurales del edificio teatral que surge en la España del siglo XVII. Primeramente se analiza la estructura espacial del *Corral de comedias* a partir del aspecto económico, político, social y artístico de la sociedad española de aquella época. Posteriormente se denotan las características y cualidades espaciales del *Teatro de corte* no solo desde el aspecto económico, político, social y artístico sino también desde el punto de vista de la institucionalización del teatro, donde se evidencia cada uno de los aspectos integrantes que con lleva la labor teatral.

El segundo capítulo expone las características de la estructura dramática del teatro del siglo de oro español. Describe la estructura escénica de la representación teatral como un *espectáculo totalitario*. Denota el surgimiento del origen de la *zarzuela* como género teatral, centrando, a *La fiera, el rayo y la piedra* de Don Pedro Calderón de la Barca como una de las primeras zarzuelas.

El tercer capítulo titulado el traje sustenta al vestuario como *“signo visual”* describe los diferentes factores tomados en cuenta para el discurso teatral, menciona las diferentes prendas de vestir utilizadas en la escena y los materiales textiles que se usaban en España durante el s. XVII.

El cuarto capítulo analiza y cataloga los diferentes tipos de personajes del teatro del siglo de oro español a partir de *La fiera, el rayo y la piedra*, y su relación con el espacio escénico.

El quinto capítulo estudia y analiza los elementos del universo escénico del siglo XVII: las máquinas y tramoyas, el gesto, el movimiento, el personaje y la escenografía en su relación entre sí y con el espectador.

Es así que a partir del texto dramático tratamos de establecer los elementos característicos del discurso escénico del teatro del s. XVII como constitutivos del discurso de la puesta en escena actual.

Capítulo 1

El edificio teatral como espacio escénico y su relación con el gesto del actor

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.1. El corral de comedias

Recinto conocido de las representaciones teatrales (comedias) de tema ligero, comedias de capa y espada, comedias de escasas mutaciones dentro de la escena debido esto a sus reducidos recursos económicos, Díez Borque apunta al respecto: *"en los corrales lo normal era contar con el balcón... las tablas que se convierten en multívoco lugar de acción; las puertas laterales, las ventanas, la cortina de fondo, la fachada y la palabra"*³

Así pues, el corral cuenta con pocos elementos para el juego escénico pero aun así *las comedias ahí representadas sorprenden y asombran a sus concurrentes con vuelos de ángeles y santos que subían y bajaban continuamente del cielo (segundo corredor) a la tierra (tablado)*⁴

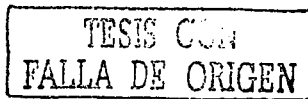
Los corrales de los que se tiene noticia son: en Valladolid *el corral de la Longaniza (1575)*, en Valencia *el corral de Olivera (1584)*, en Sevilla *el corral de don Juan de las Higueras (1578)*⁵; *el corral de la Cruz (1579)*, *el del Príncipe (1582-3)*, *corral de Valdivieso (1579)*, *el de N. Burguillos*; *el de la Pacheca*, *el del Puente*, *el de las Atarazanas*, *el de la Puerta de Santisteban*⁶. *El corral de la Montería (1626-*

³ José Ma. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope*. Ed. Antoni Bosch. España: Trillas, 1978. Pág. 190.

⁴ Andrés Amorós. *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999. Pág. 53.

⁵ John Varey, "El teatro en la época de Cervantes" en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el siglo de oro*. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 2. Madrid: Castalia, 1987. pág. 207.

⁶ Otón Arróniz. *Teatro y escenarios del siglo de oro español*. Madrid: Gredos, 1977. Pág. 55.



1679), y el corral de Toro⁷; el de Almagro(1595), el corral del Coliseo (1607-1679) y el de Alcalá (1601)⁸.

El corral de comedias surge en el patio posterior de una casa doméstica. El tablado se levanta en *el patio*. El cual era ocupado por el público que presenciaba de pie la comedia, sitio ocupado por los llamados "mosqueteros"⁹. A los laterales del patio se encontraban las *graderías o bancos* que ocupaban aposentos y desvanes dentro de los edificios o se colocaban en los balcones o corredores que circundaban el patio, tales aposentos estaban destinados a los espectadores de mayor condición económica. En lo alto frente al tablado se encontraba *la cazuela*, lugar del teatro destinado para las mujeres. Encima de la cazuela se halla el aposento destinado para el Ayuntamiento. Posteriormente surgieron *los desvanes* a los lados y *la tertulia* debajo de los techos (lugar reservado para los clérigos)¹⁰.

José Ma. Díez Borque destaca las siguientes características en el tablado del corral:

- Dos puertas laterales que originan dos caracteres, entradas simultáneas...a veces hay una puerta central cubierta por una cortina que puede correrse.
- Vestuario: ocupa los lados y el fondo del escenario, con accesos directos a él pero tapados por cortinas, puede haber una larga cortina que ocupa el fondo del escenario y que cubre el vestuario a la vez que se utiliza para dejar a la vista descorriéndola las apariencias.
- Las cortinas servían también para representar lugares corrientes: aposentos, interiores, jardín, etc. Sin cambios visibles descorriéndose y dejando ver un objeto caracterizador podía indicar cambio de lugar, desplazamientos del personaje, etc.
- Ventanas: galanteos y rondas.

⁷ John Allen "Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedia" en *La escenografía del teatro barroco*. Aurora Egido. Salamanca: UIMP, 1989.

⁸ Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española Siglo de Oro: Barroco* 3/1 1er. Suplemento. Barcelona: Crítica, 1992. Pág 147, 153, 156.

⁹ De ellos dependía el éxito o fracaso de la comedia.

¹⁰ Ver *Teatros y escenarios del siglo de oro* de Otón Arróniz, y *Cosmografía y escenografía: en el teatro español del siglo de oro* de John Varey.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- Balcón (lo alto) : con multitud de utilizaciones escénicas balcón, torre, colina, cielo. Para evitar el vacío sobre las cabezas de los espectadores frecuentes apariencias en lo alto.
- Fachada: la fachada del fondo del escenario servía para indicar muros, torres, casa de la ciudad, etc. (<<se hallaba dividida en tres niveles (vestuario, corredor primero, corredor segundo)>>¹¹)
- Trampa: a nivel de las tablas para hacer aparecer y desaparecer personajes.
- Máquinas: tramoyas para subir y bajar personas, bofetón que gira súbitamente para las metamorfosis. Máquina que permite que el personaje se mueva horizontalmente. Bastidores deslizantes .El palenque (camino de tablas que desde el suelo se eleva hasta el tablado del teatro (DRAE)) se pudo comunicar con el patio¹²

El corral de comedias como edificio arquitectónico y teatral sustenta la multiplicidad de lugares donde se desarrolla la acción de la comedia a través de su elemento codificador espacial *la fachada*, que está compuesto de tres niveles y dos planos.

Debido a la naturaleza del corral, (que se erige en el patio de una casa doméstica) se hace imposible la existencia de desahogos laterales, razón por la cual, la parte posterior del tablado (fachada) ha de funcionar también como desahogo. Anteriormente se ha mencionado ya la existencia de *dos puertas o entradas laterales en la fachada y una entrada, hueco o puerta en medio de la misma*. Tal disposición de entradas al escenario conforma lo que conocemos como *frons scene* característica del teatro barroco.

Ahora bien la fachada también cuenta con tres niveles de acción:

1º. Las tres entradas al tablado, es decir, el que se encuentra sobre las tablas y comunica al escenario con el vestuario.

¹¹ Andrés Amoros. *Op. Cit.*, Pág 51

¹² José Ma. Biez Borque. *Op. Cit.*, Pág 193-194.

2º. El primer corredor, se encuentra en lo alto, justo arriba de las tablas y tiene diversos usos. John Varey¹³ señala que el primer balcón servía igualmente de: 1) balcón o muro, 2) altura natural, 3) ventana exterior de una casa, 4) lo alto, como simbolismo natural (o sea dominio físico o moral) y 5) para descubrimientos. Ahí mismo enumera también cinco funciones de las apariencias: 1) para demostrar los resultados de la violencia, 2) para presentar cuadros simbólicos, 3) para introducir trastos escénicos, 4) para descubrir una escena interior y 5) para una extensión espacial del tablado.

3º. El segundo corredor, se encuentra arriba del primer corredor, siendo éste sitio más alto en la fachada se usa para representar las escenas de santos, aparición de nubes, etc.

La fachada brinda en su estructura un sin fin de posibilidades para la escena como ya hemos visto. José A. Gómez en su *Historia visual del escenario* menciona algunas de las combinaciones plásticas existentes:

1. *Escena de calle con rejas altas*: donde se simulan las rejas o ventanas en el primer corredor.
2. *Escena de calle con reja baja*: las rejas se encuentran al nivel del tablado.
3. *Escena de plaza*: donde la puerta del centro se simula con un arco o algo que represente una calle o plaza.
4. *Escena de muro*: la puerta del centro y el primer corredor cuentan con una escenografía o elemento que los denote como un muro.

¹³ "Valores visuales de la comedia española en época de Calderón" en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el siglo de oro*. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 2. Madrid: Castalia, 1987. Pág 227-247.

5. *Escena de jardín*: en el tablado se coloca una fuente y se descubren las apariencias de las tres entradas de la fachada
6. *Escena interior*: se descubre el espacio detrás de las cortinas de la fachada, como su nombre lo dice muestra un interior de una casa, introducir trastos o mostrar los resultados de la violencia.
7. *Escena de monte*: en ocasiones se contaba en escena con una estructura que representaba un monte la cual se colocaba en el centro de la fachada y por dentro contaba con una escalera por la cual subía el actor hasta el primer corredor o bien se representaba con el ascenso y descenso del personaje a la vista del público por una escalera que iba del primer corredor hasta el tablado¹⁴.
8. *Escena de nube*: se colocaba en el segundo corredor una nube y desde ahí el actor representaba al santo o figura divina.

Ahora bien la fachada del corral también cuenta con *el pescante*¹⁵, el cual va del segundo corredor hasta el tablado donde los contrapesos llegaban hasta el vestuario. También cuenta con la tramoya llamada *bofetón* que sirve para hacer aparecer y desaparecer a los personajes. Además de contar con *escotillones* y *trampas* en el tablado para hacer aparecer y desaparecer personajes infernales¹⁶.

¹⁴ Ver J. Varey, *Op. Cit.* "El teatro en la época de Cervantes". Págs. 205-216.

¹⁵ Tramoya o máquina para ascenso y descenso de personajes. Ver Otón Arróniz, *Op. Cit.* Págs. 169-170.

¹⁶ Ver J. Varey, *Cosmovisión y Escenografía: el teatro español del siglo de oro*. España: Castalia, 1987.; Otón Arróniz, *Teatros y escenarios del siglo de oro*. Madrid: Gredos, 1977. ; José A. Gómez, *Historia visual del escenario*. Madrid: La avispa, 1997.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

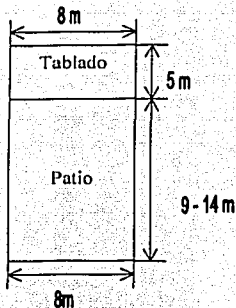
Hasta el momento hemos visto la estructura arquitectónica del corral de comedias, hemos enumerado sus elementos (tablado, fachada, primer corredor, segundo corredor, vestuario, escotillones, trampas y tramoyas) y sus aplicaciones.

Sin embargo no hay que dejar de lado las dimensiones del corral, puesto que veremos que son un factor determinante para la gestual de los actores. Para demostrar tal efecto tomaremos como referencia el Corral de Cruz y el Corral del Príncipe, pues son los únicos dos corrales de los que se tienen noticias documentadas.¹⁷

Corral		Dimensiones
<i>De la Cruz</i>	Tablado	7.56 (largo) x 4.20 m (ancho) con una elevación de suelo al tablado de 2.50 m
	Patio	7.56 x 14 m
<i>El del Príncipe</i>	Tablado	8.40 x 5.60 m
	Patio	8.40 x 8.96 m

¹⁷ Ver Otón Arróniz. *Op. Cit.* Pág. 63, 67, 75, 79.

En promedio las dimensiones del escenario o tablado de los corrales serían 8 m de largo por 5 m de ancho, con un patio de 8 m de ancho por 9-14 m de largo.



Siendo tales las dimensiones del tablado y del patio (o bien lo que ahora conocemos como *sala*) queda establecido que el escenario durante el periodo barroco es de pequeñas dimensiones, condición que justifica la poca presencia de la maquinaria teatral en éste tipo de espacios, sin embargo como ya se ha mencionado los corrales cuentan con las tramoyas y máquinas básicas (pescante, bofetón, escotillón) para realizar pequeños artificios durante la comedia.

Lope de Vega no estaba muy de acuerdo con el uso excesivo de tales recursos y a propósito de ello escribe:

Teatro.-¡Ay, ay, ay!

Forastero.-¿De qué te quejas, teatro?

Teatro.-¡ay, ay, ay!

Forastero.-¿Qué tienes, qué novedad es ésta?¿Estás enfermo? Que parece tocador ese que tienes por la frente.

Teatro.-No es sino una nube que estos días me han puesto los autores en la cabeza.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Forastero.-Pues, ¿Qué puede mover tales cosas?
Teatro.-¿Es posible que no me veas herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros de mil trampas y de mil clavos?
Forastero.-¿Quién te ha puesto en ese estado tan miserable?
Teatro.-los carpinteros, por orden de los autores
Forastero.-No tienen ellos la culpa, sino los poetas, que son para ti como los médicos y los barberos, que unos mandan y los otros sangran.
Teatro.-Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de éstas tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas o por faltar entendimiento a los oyentes; pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de los ojos¹⁸

Sin embargo, el público gustaba de los efectos creados de las tramoyas, queda asombrado ante éste nuevo mundo no cotidiano que se presenta ante sus ojos, puesto que cada elemento proporciona gran variedad en su utilización.

1.2. El escenario como determinante de la actuación

Siendo éstas las condiciones espaciales del lugar de la representación o edificio teatral, se descarta la posibilidad de una actuación de gestos exagerados, sin embargo la gestual del actor español del s. XVII se ve influenciada por el estilo de la *commedia dell'arte*. Es decir existe la grandilocuencia del gesto, la perfección del movimiento¹⁹ y la completa imitación de la conducta y actitud del personaje ha representar. Es decir, a cada personaje le corresponde cierto tipo de gesto "como

¹⁸ José Hesse. *Vida teatral en el Siglo de Oro*. Madrid: Taurus, 1965. Pág. 83.

¹⁹ Es decir la precisión o bien la fiel imitación del movimiento del personaje que se interpreta. El actor que interpretara al rey, debía copiar, duplicar, reproducir, calcar, igualar, repetir o imitar los movimientos representativos o bien distintivos de dicho personaje.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

una expresión de relaciones interpersonales, situaciones emocionales, personalidad, status y condición social²⁰:

Gesto	Personajes	Situación emocional
Abrazo	Damas	Amistad, gratitud
Besar las manos	Caballeros	Gratitud, súplica
Abrazo	Caballeros	Amistad
Echase a los pies	Caballeros	Voluntad de servicio, lealtad.
Abrazo	Caballero – Dama	Relación íntima o familiar
Besar las manos	Caballero – Dama	Atrevimiento
Dar la mano	Caballero – Dama	Petición de matrimonio

Gesto	Significado
Echase a las plantas	Voluntad de servicio
Besar los pies	Acatamiento de un poder superior
Besar las manos	

Situación argumental	Signo no verbal: gesto	Significado
<ul style="list-style-type: none"> Encuentro despedida (modalidades de salud) 	<p>Entre caballeros:</p> <ul style="list-style-type: none"> Besar las manos Dar la mano <p>Entre damas:</p> <ul style="list-style-type: none"> Abrazo <p>Entre dama y caballero:</p> <ul style="list-style-type: none"> Abrazo Dar la mano 	<p>Noble y sincera amistad</p> <p>Amistad sincera</p> <p>Intimidación o parentesco</p> <p>Atrevimiento</p>
<ul style="list-style-type: none"> Un personaje es descubierto por otro en algo dudoso Un personaje hace algo por otro (ayuda interpersonal) 	<p>Turbación del rostro (mucho más frecuente en la mujer)</p> <p>Entre caballeros:</p> <ul style="list-style-type: none"> Besar las manos Echase a los pies <p>Entre damas:</p> <ul style="list-style-type: none"> Besar las manos 	<p>Miedo, sorpresa, incertidumbre (conflicto interpersonal)</p> <p>Agradecimiento</p> <p>Agradecimiento</p>
<ul style="list-style-type: none"> Un personaje es inferior a otro en la escala social 	<p>Entre caballeros:</p> <ul style="list-style-type: none"> Besar las manos Echase a los pies Echase a las plantas <p>Entre señores / criados:</p> <ul style="list-style-type: none"> Besar la mano 	<p>Sometimiento, acatamiento (relaciones de dominancia)</p> <p>Servicio</p>

²⁰ Ver María de los Ángeles Villalba García, "La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada"> Gestas, 20, año 10, Noviembre 1995. Pág. 19-38.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cita furtiva entre amantes</i> • <i>Conflicto por cuestión de honor</i> • <i>Final de la obra (descenlace)</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Llamar a la reja</i> • <i>Sacar la espada (solo entre caballeros)</i> <p>Entre dama y caballero:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Darse la mano</i> 	<p><i>Llegada del amante</i></p> <p><i>Desafío, reto</i></p> <p><i>Compromiso matrimonial</i></p>
---	---	---

La escena barroca presenta personajes tipificados del mismo modo que lo hace la *commedia dell'arte*. Esta maestría en el manejo del lenguaje gestual, se traducirá a través de Dennis Diderot²¹ (s. XVIII), en lo que ahora llamamos *técnica de actuación formal*: el actor debe imitar a la perfección las conductas, los gestos, y la forma externa del objeto para poderlo representar, dicho en otras palabras, el actor es un espejo dispuesto a reflejar con la misma precisión, fuerza y verdad un objeto. Don Félix Lope de Vega y Carpio en su *Arte nuevo de hacer comedias* también hace referencia a la importancia en el manejo de la forma:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;

José Ma. Díez Borque señala, "al actor barroco se le exigía: la buena pronunciación, habilidad en el canto y baile y gracia en movimientos [...] el ideal de perfección en el actor consistía en conciliar *naturaleza* y *arte* en el gesto, en la palabra y en el movimiento; la meta era que la actuación pareciera <<no imitación

²¹ ————. *La paradoja del comediante*. Versión castellana Héctor M. Goro. Buenos Aires: S. XX, 1957.

TESIS CCL
FALLA DE ORIGEN

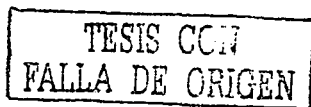
sino propiedad>>²². Y por lo visto tales premisas de actuación siguen presentes en la actualidad.

1.3 El teatro de corte

El siglo XVII es periodo en el cual el teatro se conforma como institución, es decir, en éste periodo el teatro español se profesionaliza a la par del teatro francés e inglés. Surgen las compañías de teatro conformadas ya por los actores, el autor, el director, el alguacil de obras, etc. Quienes de profesión sólo se dedican a la actividad teatral.

Esta profesionalización del teatro se encuentra íntimamente ligada al surgimiento del edificio teatral como tal. La adecuación de un espacio o lugar doméstico como *un corral*, para la representación teatral acentúa la necesidad de una reglamentación para tal efecto; tales como, que las funciones se dieran a plena luz del día para evitar que las mujeres salieran cuando ya hubiese oscurecido y así evitar disturbios. Sin embargo la edificación de un lugar único y exclusivo para las representaciones teatrales trae consigo una revolución en el hecho teatral, pues como lo veremos, permitirá mayor juego escénico en cuanto al espacio en sí mismo, brindará un efecto mayor en el sentido de ficción, así como también por

²² ————. *El teatro en el siglo XVII*. Historia de la literatura hispánica 9. España: Taurus, 1988. Pág. 51

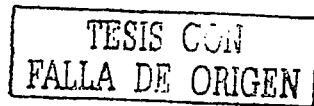


sus mismas características provocará la necesidad y la solución de efectos luminosos más allá de la gestualidad, además otorgará al hecho teatral espectacularidad y fastuosidad.

El nuevo lugar de la representación provoca la constitución de un teatro conciente como espectáculo, donde cada uno de sus participantes actúa como el engranaje de una máquina. *El director* debía proporcionar al ingeniero o escenógrafo todo el aparato escénico con las soluciones mecánicas imprescindibles para las mutaciones, *los pintores* debían ejecutar las indicaciones del director sobre telones y forillos así como los elementos corpóreos o bien utilizaría (máscaras, accesorios, trajes pintados) necesarios para la acción, etc. Es el *teatro de corte o palaciego...* aunque cabe mencionar que a pesar de todas las innovaciones que provoca mantiene mucha similitud en la disposición espacial de su estructura con el corral de comedias.

J. Brown y J. Elliott²³ en *Un palacio para el rey* mencionan que en el Alcázar del Retiro se encontraba El Salón Grande o Salón de las Comedias donde el sillón del rey se hallaba en medio en uno de los extremos, las damas de la corte se acomodaban en dos filas de bancos a los laterales del salón, detrás de ellas se colocaban los miembros menores de la aristocracia y los grandes caballeros se ubicaban de pie. Al comparar tal disposición espacial para los espectadores tanto en la corte como en el corral nos damos cuenta que es la misma para ambos:

²³ _____, *Un palacio para el rey*. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV. Revista de Occidente. 2ª. Reimpresión. España. Alianza editorial, 1988.



<i>Corral de Comedias</i>	<i>Teatro de Corte</i>
La cazuela	Platea frente al escenario. Lugar que ocupa el rey
Aposentos laterales	apuestos laterales de las damas
El patio	lugar de los grandes caballeros

En 1623 con el ascenso al trono de Felipe IV se reconstruyó permanentemente en palacio una sala especial con un teatro llamado "Salón Dorado" pero el auge del teatro cortesano empezó hacia 1640 con la inauguración del nuevo Palacio del Buen Retiro y su Coliseo. Calderón lo describe en las palabras preliminares que anteceden a la comedia de *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa*:

<<Es el Coliseo de forma aovada que es la más a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes>>A cada lado de la sala había tres filas de aposentos enrejados de arriba abajo y parecen alcobas. En frente del escenario había un gran balcón que llenaba todo el frente <<en forma de media luna>> es el aposento de sus majestades pero el rey se hizo abajo un sitial << levantado una vara del suelo>> y cercado de cancelas de brocado rojo <<por gozar el punto igual de la perspectiva>> La *frons scenae* estaba recargada de columnas y en los dos extremos limitando el escenario a los lados dos grandes estatuas de Las Famas.>>²⁴

El Coliseo contaba con diversos adelantos técnicos:

- El tablado se encontraba aislado de la sala (debido al proscenio).

"El escenario pintado y los decorados en perspectiva debían crear un poco la ilusión de entrar en un mundo distinto que al mismo tiempo resaltaba la artificialidad de ese mundo"

²⁴ Otón Arroniz. *Op. Cit.*, Pág. 214

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- Un muro frontal corre detrás del proscenio y deja una gran abertura en medio, cerrada al iniciar el espectáculo por una cortina (boca escena).
- Es un teatro completamente cubierto (siendo ésta una aportación de Cosme Lotti con su famoso teatro portátil que necesariamente debía estar totalmente cubierto para lograr la iluminación artificial).
- Dotado de un equipo inigualable en cuanto a maquinaria escénica permitiendo con esto mostrar la maestría de los escenógrafos al realizar las mutaciones a la vista del público sin que éste lo notara.

El drama de la corte como lo menciona Alexandro A. Parker²⁵ era un teatro para una élite aristocrática, las comedias palaciegas difieren del resto en lo concerniente a su escenografía, público y tema. El desarrollo del teatro de corte tuvo como objetivo la producción de espectáculos teatrales concebidos como elaborados homenajes al rey, para el cortesano el rey es el verdadero espectáculo, teniendo la obra en sí una importancia secundaria.

Sebastián Neumeister dice al respecto: "En el teatro de corte el rey es el que paga y por eso tiene el derecho de mandar, con motivo de un nacimiento de un

²⁵ _____, "El drama en la corte" en *La imaginación y el arte de Calderón*, Ensayos sobre las comedias. Madrid: Cátedra, 1991. Pág. 399-412.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

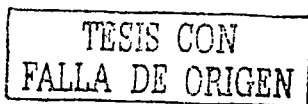
cumpleaños, de un triunfo militar o un drama y de reclamar al mismo tiempo ciertos elementos y efectos estéticos. El teatro esta al servicio del poder del rey²⁶. El rey es el centro ideológico del teatro de la corte, su presencia durante las representaciones, provoca consecuencias escenográficas, puesto que su lugar será el mismo que ocupaban los "mosqueteros" en los corrales, es decir, que estará sentado en el centro de la platea convirtiéndose así en prisionero de la perspectiva renacentista incorporada a la escena barroca por Sabbatini²⁷, en su propuesta de espacio escénico:

- 1.-Eleva el escenario a una altura de 2 m más o menos y continuar la pendiente suave hasta el fondo.
- 2.-El ancho del escenario debía ser lo suficientemente amplio permitiendo que los decorados y los comediantes se movieran libremente.
- 3.- La parte inferior del escenario estaba destinada a las máquinas para las mutaciones y a las tramoyas, así como los laterales.
- 4.-El techo debía estar hecho de material resistente para poder colgar la poleas necesarias para el funcionamiento de las máquinas
- 5.-Los bastidores inmediatos al proscenio tenían dibujados los edificios y objetos a representar paralelos al proscenio, los bastidores intermedios se representaban sucesivamente en diagonal convergiendo hacia el punto de fuga de la perspectiva.
- 6.-El telón de fondo era plano y paralelo a la pared del fondo denominada "perspectiva mediana" se colocaba en medio del escenario dejando tras sí un espacio muy grande para colocar las máquinas, era practicable, podía abrirse o enrollarse dejando ver nuevos telones.
- 7.-El telón de boca era distinto en cada representación y solo se manejaba al inicio.²⁸

²⁶ ————. "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo" en Aurora Egido. *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: UIMP, 1989. Pág 142.

²⁷ Nicolás Sabbatini natural de Pésaro, ingeniero de profesión, escenógrafo al servicio del Duque Francisco María de la Rovere, el cardenal Girolano Grimaldi y del arzobispo Honorato Visconti. Construyó el puerto de su ciudad natal, canalizó el río Foggia, transformó y equipó el teatro del Sol y se le atribuye el teatro Módena. Escribió el tratado "Prattica di fabbricar scene e machine ne' teatri".

²⁸ Es decir antes de empezar la representación el telón o cortina se hallaba cerrado y al iniciarse la función éste se abría y no volvía a cerrarse al término de la función.



Así pues el escenario es practicable, de escenografía maniobrable y cambiabile, conserva el telón de fondo y los laterales. Concentra la atención en la perspectiva a través del proscenio enmarcando la escena como a una pintura, separando al público de la escena, manteniendo el patio plano y alargado en profundidad. Los planos en el espacio teatral se rompen colocando a los lados frente al escenario los aposentos laterales unos sobre otros (en una especie de gradería o palcos) y en frente al escenario y por lo alto el balcón semicircular de los reyes. El plano bidimensional de los corrales se transforma en un cuadro tridimensional en donde la presencia del rey es determinante para la representación que ahora se halla en función de él, como queda asentado en el cuaderno de dirección creado por Villamediana-Fontana:

el actor no habla hasta que no llega a un lugar concreto de la óptica del rey-<<llegando pues con vistosa igualdad a la mitad del teatro saludó>>²⁹

Es decir, que éste efecto de ficción o bien de cuadro dentro del cuadro no solo hace esclavo al rey sino también al mismo espectáculo en sí. La atención principalmente se dirige hacia el centro de la escena que es el punto de fuga de la perspectiva, pero a mi parecer, esto es en relación al decorado solamente para adentrar al espectador en el mundo fantástico del teatro³⁰. Si recordamos las ideas de Serlio acerca de su modelo de escenario, veremos que las líneas se dirigen hacia el centro creando la atención o tensión mayor hacia éste punto del espacio.

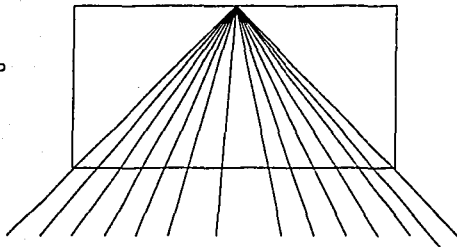
²⁹ Rafael Maestre, "La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón" en Francisco Ruiz Ramón y Cesar Oliva. *El mito en el teatro clásico español*. España: Taurus, 1988.

³⁰ Más adelante veremos en detalle la descripción de escenas del filme *Farinelli* donde podemos apreciar como el actor no empieza su interpretación hasta llegar al centro del escenario.

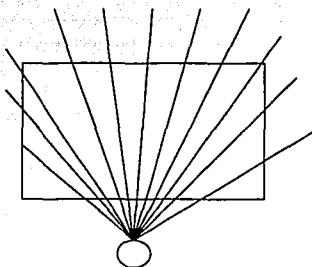
TESIS C.
FALLA DE ORIGEN

Punto de fuga

Planta de escenario

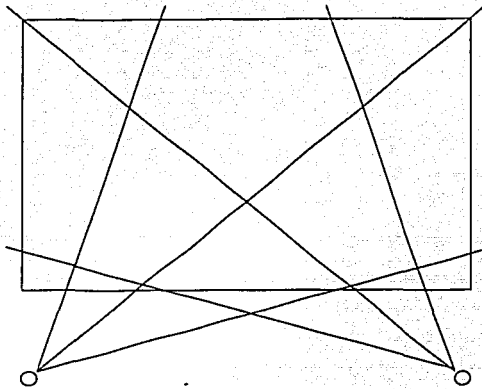


El espectador del centro de la platea por su parte observa el espacio en su totalidad, tiene una vista privilegiada:



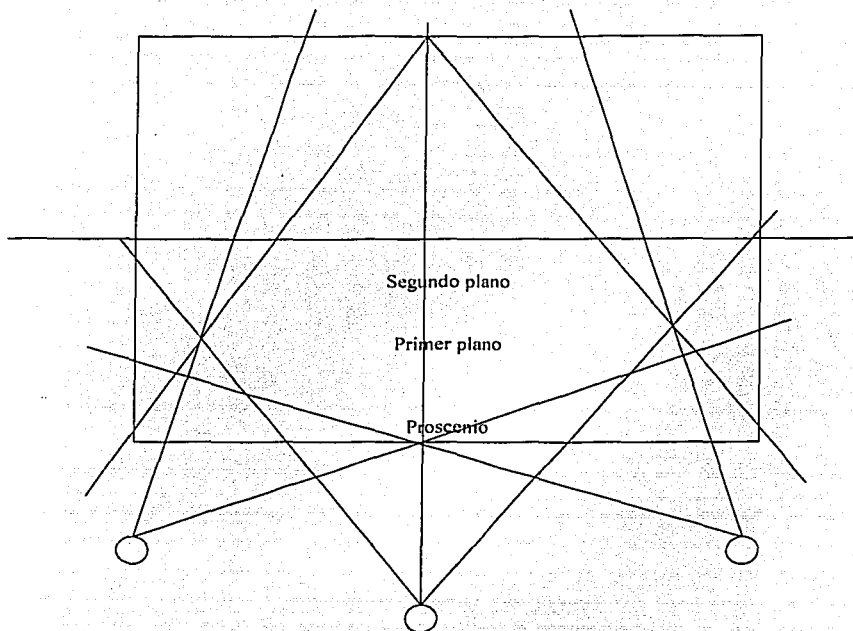
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sin embargo los espectadores de los laterales observan el espacio de manera condicionada:



Por lo tanto el área donde han de llevarse al cabo la mayoría de las acciones es la que se encuentra debajo de la línea horizontal que cruza el escenario, es decir, el área para el juego escénico es el proscenio, el centro del primer plano, y probablemente el segundo plano (para las escenas de interior o descubrimiento)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



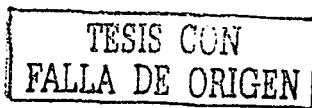
puesto que el área de arriba del escenario seguramente fue utilizada para los telones, las apariencias, el paso de máquinas y efectos; y quizá también como lugar para el acompañamiento musical.

En el teatro palaciego a diferencia del corral no cuenta con una *fachada* posterior sin embargo los telones, rampas, máquinas y apariencias realizan tal función, brindando la posibilidad en la utilización de los diferentes niveles de acción.

En éste tipo de representaciones palaciegas, por ejemplo, los personajes divinos no únicamente se mantenían en el nivel más alto del teatro —como sucedía en el corral — sino que ahora podían bajar de lo alto en carros, nubes, columpios, o bien simular vuelos perdidos de cuerdas. El monte ya no es representado por medio de escaleras, deja de ser un artefacto hueco que se movía con ruedas y que contaba en su parte interna con unas escaleras utilizadas por los actores para el descenso y ascenso³¹. En el teatro de corte el monte se convierte en un elemento presente en la escena, más cercano a la realidad como lo menciona Arróniz, más estilizado puesto que no es necesaria la real imitación de la naturaleza sino que ahora se puede representar por medio de rampas.

La puesta en escena *La púrpura de la rosa* de Pedro Calderón de la Barca del Gran Teatro de Ginebra llevada a cabo en el Palacio de las Bellas Artes en la ciudad de México durante el Festival Internacional de la Ciudad de México 2001, dice ser una representación fiel de la que fue la puesta en escena en la época de Calderón. En tal montaje se representa a *la gruta* por medio de unos paneles o puertas que se deslizan hacia los laterales para dejar ver su oscuro interior, se encuentra en un nivel alto ya que los seres que de ella brotan son expulsados a través de una rampa, es importante mencionar la ubicación de la gruta pues se hallaba en el centro – derecho del escenario y no al centro – centro, la utilización de los laterales del escenario para los descubrimientos de interiores o grutas seguramente se debió a la practicidad para su realización y porque de tal forma quedaba suficiente espacio en el escenario para los demás personajes. Y del

³¹ Ver José A. Gómez. *Op. Cit.* Pág. 49.



mismo modo sucede con el *monte* pues es representado por medio de una rampa en uno de los laterales y se pierde entre las piernas del teatro.

Uno de los grabados de *La fiera, el rayo y la piedra* que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid representa la escena final de la comedia donde aparecen descendiendo del cielo Venus, Cupido y Anteros quedando suspendidos en el aire, sin embargo, considero poco posible tal situación puesto que al final de éste tipo de obras mitológicas y palaciegas se brinda una máscara o baile en honor al rey donde todos los personajes de la comedia y los cortesanos participan como una apología real. *La púrpura de la rosa* culmina también con baile y canto donde participan todos los personajes, donde de la apariencia de cielo se descubre la rosa púrpura, es decir que primero un personaje que es divino, o bien no es mundano, desciende de la apariencia de cielo, se coloca en el tablado y participa de la apología al mismo nivel que los demás. Por lo tanto considero que ha deber ocurrido de la misma forma en *La fiera, el rayo y la piedra*.

En conclusión al ser utilizado el proscenio, primero y segundo plano como área para la actuación, al igual que en el corral de comedias, se puede deducir un gesto mesurado pero específico y claro para cada actitud del personaje.

Por desgracia no se cuenta con información acerca de las dimensiones del Coliseo del Buen Retiro o del Salón de las Comedias, pero obviamente debió superar las dimensiones de los corrales, quizás haya tenido las dimensiones de los teatros franceses en París como Le Petit Borbón, L'Hotel Borgogne o Le Palais Royal los cuales eran unos metros más grandes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.4. Los escenógrafos

Por otro lado no hay que olvidar la importancia de los ingenieros italianos en la escena española —Cosme Lotti, Fontana, y Baccio del Bianco— cuya llegada a la corte es determinante en el curso de la manifestación teatral.

- Fontana

Ingeniero mayor y superintendente de las fortificaciones del reino de Nápoles llega a la corte española en 1622. Es famoso por su teatro portátil de madera y lienzo, creado para las fiestas de Aranjuez midiendo 32.2 x 21.84 m, a diez pies arriba se sujetaba el toldo que cubría toda la sala, el tablado se hallaba limitado por dos estatuas, en la fachada del teatro y al fondo dos puertas daban al vestuario. Sobre el tablado una máquina gigantesca cubierta que simulaba una montaña que se abría y cerraba <<con ser máquina tan grande la movía un solo hombre con mucha facilidad>> este artefacto incorpora a la tramoya el concepto de "escenografía" apoyada ahora también en la iluminación artificial creando pues, la representación de la realidad metamorfoseada por los sortilegios de la luz artificial y de la perspectiva.

- Cosme Lotti

Ingeniero florentino que arriba a la corte en 1626, contratado por Felipe IV, introduce elementos italianos a la escena española innovándola con:

- Telón de boca

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- Arco de proscenio
- Techo cubriendo totalmente el teatro.

Se le recuerda por imitar sobre el tablado el movimiento del mar y el brillo de luz sobre las olas, tal invención le vale el sobrenombre de "El Hechicero". Destacaba también en la creación de autómatas, escenotécnia, y fuegos artificiales.

- Baccio del Blanco

Hace su entrada al teatro de corte hacia 1651, especializado en escenotécnia explota todos sus recursos en 1653 en *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo* logra cambios de escenario con rapidez y brillantez deslumbrantes y sorprendentes efectos aéreos.

Las posibilidades ofrecidas por la avanzada maquinaria del Coliseo del Retiro aunadas al ingenio de los escenógrafos Italianos transforma la escena dotándola de atractivos elementos como:

- Los planos inclinados
- Las sorpresas y contrastes de luz (cambios de decorados)
- La luminotecnica (iluminación artificial o efectos luminosos)
- El movimiento de los personajes

Estos elementos obedecían no solo las necesidades de la escena sino también a la necesidad del rey de institucionalizar la fiesta como símbolo del poderío de la estructura social española, pues como es bien sabido el teatro ha sido desde su

inicio uno de los medios de comunicación masiva más importante y por ende un medio para manipular a la sociedad como es el caso del teatro del siglo de oro español.

Capítulo 2
Estructura dramática del siglo XVII

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.1. Estructura dramática del espectáculo totalitario

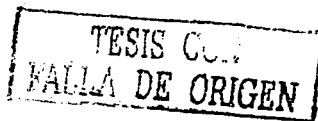
La estructura del drama español, según Alexander A. Parker, en su artículo *Una interpretación del teatro español del siglo de oro XVII*³², se rige por cinco principios :

- 1) La primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes.
- 2) La primacía del tema sobre la acción, con la consecuente inaplicabilidad de la verosimilitud realista.
- 3) La unidad dramática en el tema y no en la acción.
- 4) La subordinación del tema a un propósito moral a través del principio de la justicia poética (que no está ejemplificado solamente por la muerte del malhechor).
- 5) La elucidación del propósito moral por medio de la causalidad dramática.

El drama español se apoya en la suposición de que lo principal es la trama y no los personajes, los dramaturgos deben presentar una acción llena de incidentes así que sólo ofrece un esbozo del personaje dejando lo demás a cuenta del espectador. El dramaturgo ofrece una acción plena, que está integrada y que constituye un conjunto significativo. Sin embargo, José Ma. Marín afirma:

"el teatro barroco no respetó las unidades de tiempo y lugar, porque quiso imitar la vida, reflejar la realidad [...] la obra se inspiraba en sucesos más o menos históricos debía narrar el desarrollo de los

³² en *Historia crítica de la literatura española*. Barroco. III. Barcelona: Crítica, 1983. Pág. 259.



hechos tal y como ocurrieron, lo cual exigía casi siempre un tiempo dilatado desde que se originaban hasta que se resolvían y espacios cambiantes, a veces distanciados entre un acto y otro"³³

En cuanto a la unidad de acción el teatro barroco permitía en la comedia la participación de dos asuntos siempre y cuando se integraran en una sola acción general, lo importante era que no fuera episódica. Ambos argumentos se especifican, si consideramos en *La fiera, el rayo y la piedra* la trama principal con Cupido [acción plena] acompañada por tres asuntos integrados a la acción principal (Céfiro – Anajarte; Pigmalión – Estatua; Ifis – Irifile) que le proporcionan el carácter de conjunto, que en sí mismo es significativo y verosímil. Además de caracterizarse por ser una anécdota intrincada o bien una acción llena de incidentes.

"La acción es una expresión lógica del tema, y el dramaturgo emplea todos los recursos de la escena —indumentaria, tramoyas, movimiento y agrupaciones de los personajes en el tablado, gestos y ademanes, colores y ritmos de actuación— para subrayar el tema; y las metáforas y símbolos forman un tejido complejo y variado que también desarrolla las mismas ideas en forma poética"³⁴

La trama es una situación inventada, es una metáfora, el tema de la obra es la verdad humana expresada metafóricamente a través de la ficción escénica. El dramaturgo en la comedia cortesana *La fiera, el rayo y la piedra* al utilizar la fábula de Pigmalión para ensalzar el tema del amor correspondido, a través de personajes mitológicos como Cupido, emplea una metáfora para

³³ ————. *La revolución teatral del barroco*. Colección Biblioteca Básica. España: Anaya, 1990. Pág. 43.

³⁴ John E. Varey. "La escenificación de la comedia" en Francisco Rico. *Historia crítica de la literatura española*, Siglos de oro: Barroco 3/1 1er. Suplemento. Barcelona: Crítica, 1992. Pág. 146.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

representar una verdad humana, como a su vez lo hace, al simbolizar por medio de Venus al monarca que imparte justicia.

La justicia fue un valor muy importante para la sociedad barroca, que se vio reflejado en el ámbito teatral, a través de la *justicia poética*, principio literario durante el siglo XVII español donde se consideró que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio. El castigo más severo es la condenación al infierno, el que le sigue es la muerte, luego diversos grados de frustración: ruina de los proyectos y esperanzas del personaje, la no realización de un matrimonio, etc. En *La fiera, el rayo y la piedra* la justicia poética se ve realizada en Anajarte que al final de la comedia se convierte en piedra por sus malas acciones y la estatua por su virtud tiene la gracia de convertirse en mujer:

La estatua.- Pues id diciendo los dos,
si queréis agradecer,
tu el favor y tu el castigo,
lo que dice el aire.

.....
Anteros.- (Dentro)

Que quien no sabe querer,
sea mármol, no mujer.

Cupido.- (Dentro)

Que quien en amar se emplea,
mujer y no mármol, sea.

Además de las características antes mencionadas, el teatro barroco, cuenta con un selecto repertorio de temas a tratar en las comedias; los temas³⁵ principales del teatro del siglo de oro español son:

³⁵ Everett W. Hesse. *La comedia y sus intérpretes*. Madrid: Castalia, 1973. Págs. 145-155.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1. El amor
2. La fe
3. El honor
4. La monarquía
5. La realidad y la apariencia

Durante el barroco surge un nuevo final para las obras dramáticas, ya no es un final feliz o un final trágico sino que ahora el final se caracteriza por llegar a ser un desenlace feliz precedido por una serie de desgracias. Originando así el género dramático conocido como "tragicomedia".

Teresa Ferrer destaca las características de este tipo de comedia cortesana³⁶, que con Calderón alcanzaría su punto culminante en la creación de la zarzuela antigua:

- La inorganicidad de la trama
- La falta de acción y la tendencia al estatismo.
- La utilización del cuadro como principio estructural
- El espesor verbal
- La importancia de la música y el canto
- La gran cantidad de personajes que aparecen en cada obra.
- La gran cantidad de acotaciones referidas a escenografía, gestualidad o movimiento escénico y la escasez de las que se refieren al vestuario.

³⁶ Fernando Doménech. "Conferencia Feliciano Enriquez de Guzmán: Una Clasicista barroca" en Mercedes de los Ríos Peña. *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*. Colección Cuadernos Escénicos No. 5. Festival de Almagro: Consejería de cultura, 1998. Pag. 119-120.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Teresa Ferrer afirma:

Todas estas características definen un tipo de obra donde priman los valores espectaculares, líricos o musicales sobre los propiamente dramáticos, es decir, donde el espectador disfruta de los bellos versos, de la escenografía grandiosa o llena de sorpresas ingeniosas, de la música y de los ricos vestidos pero no se interesa por una acción que conoce de sobra y cuyo interés es siempre mínimo³⁷

En resumen el modelo de acción dramática de las obras teatrales durante el siglo XVII se caracteriza por contener los siguientes elementos:

1. Unidad de acción (un asunto principal que puede ser acompañado por dos asuntos secundarios).
2. No guarda unidad de tiempo y lugar .
3. Acción intrincada (peripecias).
4. Sucesos trágicos y cómicos.
5. Desenlace feliz salpicado de desgracias.

El género "tragicomedia" se define por contener los elementos arriba expuestos, dicha estructura dramática se cree que pudiera haber sido el germen de origen de lo que hoy se conoce como "zarzuela antigua".

La fiera, el rayo y la piedra como zarzuela antigua, debió contar de acompañamiento musical a lo largo de la representación, pero como efecto de sonido debió contar con un *leit-motif* para anunciar la entrada al tablado de Venus, Anteros y Cupido, puesto que son personajes que representan el universo divino y son ellos quienes mueven la acción.

³⁷ Op. Cit. Pág. 120.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Debió haber existido una pieza corta como intermedio entre jornadas, más no se tiene noticia de cual pudo haber sido. Sin embargo

"La comedia, dividida en tres actos, no soportaba espacios vacíos entre ellos, pero quizás esta división se justifica para poder introducir los otros componentes de la representación [...] En estos intermedios se intercalaban entremeses y también jácaras, mojigangas, bailes y sainetes. Pero solía haber un patrón rígido en cuanto al orden en que debían aparecer: entre la jornada primera y segunda se intercalaba un entremés, entre la segunda y tercera un baile, terminando con el sainete"³⁸

José Subirá³⁹ menciona: Las representaciones teatrales durante el s. XVII tienen una gran importancia musical. Las representaciones se verificaban con luz diurna durante el verano y en invierno; empezaban a las tres de la tarde en invierno y en verano a las cuatro y su duración no rebasaba dos horas y media. Lo que pone en duda la inscripción inicial de *La fiera, el rayo y la piedra*

<<representábase con luces para dar la vista que pedían las perspectivas [...] el ejecutor de las apariencias el Vaggio, italiano. Duraba siete horas. El primer día la vieron en público los Reyes. El segundo los Consejos. El tercero, la villa de Madrid. Y después se representó al pueblo otros treinta y siete días, con el mayor concurso que se ha visto >>⁴⁰

³⁸ José Ma. Díez Borque "Géneros menores y comedia: El hecho teatral como espectáculo de conjunto" en Francisco Rico. *Historia crítica de la literatura española III. Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Crítica, 1983. Pag. 256.

³⁹ ————. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945. 212 p.

⁴⁰ Pedro Calderón de la Barca. *Obras completas. Dramas. Tomo I*. Madrid. Aguilar. 1951. Pág. 1592

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tal duración era prácticamente imposible debido a las condiciones para las representaciones. Pero según el texto y diversas noticias que se tienen de su representación, la comedia contaba con siete mutaciones:

1. monte
2. bosque
3. gruta
4. fragua
5. jardín
6. palacio y
7. cielo

Además de una máscara al final.

La estructura de la representación durante el siglo XVII, según, José Subirá era la siguiente:

Al descorrerse la cortina se comenzaba el espectáculo llevando el orden siguiente:

1º. *Una Loa*: especie de introducción que puede ser recitada o cantada y es acompañada musicalmente, donde se dirigía un saludo de presentación si era nueva, o explicaba el asunto de la comedia o bien refería cualquier sucedido.

2º. Se hacía *el primer acto* de la comedia.

3º. *Entremés* jocoso de carácter popular, donde solían introducirse coplas o música instrumental.

4º. *Segundo acto* de la comedia.

5º. Se entonaba una *jácara*, cuyo asunto versaba sobre las aventuras de algún matón.

6º. *Tercer acto* de la comedia.

7º. *Un fin de fiesta burlesco*, una máscara o bien un sainete.

Este había sido el orden establecido para las comedias hasta la segunda decena del siglo XVII, donde desaparece la loa tomando su lugar la jácara, luego de la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

primera jornada se impuso el baile era entonces una especie de entremés cantado y danzado al son del arpa, guitarras y vihuelas. Entre la segunda y tercera jornada se encuentra el entremés jocosu. Muchas comedias solían durar dos o tres tardes y las más aplaudidas alcanzaban a lo sumo una semana de vida.

2.2. La zarzuela

Ya, el teatro de Lope de Vega y Carpio dio entrada constante al elemento musical, en forma de canciones populares, piezas instrumentales sean para la danza o para situaciones escénicas. Lope fue el primer libretista de ópera en España, La Selva sin Amor (de Lope), se piensa como la primera comedia con acompañamiento musical además de contar de un gran aparato teatral. Y solo fue superado en el siglo XVII por Pedro Calderón de la Barca, quien concibió el teatro como una especie de ópera, va desde los autos sacramentales, sus dramas religiosos y trágicos, pasando por las comedias de capa y espada y las filosóficas, hasta las jácaras entremesadas y las zarzuelas cortesanas.

Pedro Calderón de la Barca escribió los libretos de dos óperas, estrenadas respectivamente en 1659 y 1660. La primera, La púrpura de la rosa, obra en un acta y en ella como en la siguiente actuaron las dos compañías de los corrales madrileños. Por el libreto de ésta obra se sabe que los personajes cantaban en <<estilo recitativo>> había piezas a solo, a dúo, a cuatro y a coro, estaba acompañada por una orquesta, sonaban trompetas y cajas, no faltaron los bailes, contaba con una tramoya que permitió contemplar apariciones, ocultaciones y



vuelos, se desconoce el texto musical y su autor, mas el arpista y compositor sin duda sería don Juan Hidalgo.

El 5 de diciembre de 1660 se puso en el Coliseo del Buen Retiro la ópera Celos aun del aire matan, tenía tres actos y era una "fiesta grande cantada", particularmente todos los papeles masculinos eran confinados a mujeres, diez mujeres integraban el coro de ninfas y seis hombres conformaban otro coro.

Las fiestas palaciegas daban singular importancia a las representaciones teatrales, como La selva sin amor en el Palacio del Buen Retiro, La gloria de Niquea en Aranjuez, en 1635 El mayor encanto amor, en 1636 Los tres mayores prodigios, o bien en 1648 El jardín de Falerina. Pero el origen de la zarzuela⁴¹ surge de las circunstancias en que ha de representarse. A las puertas de Madrid había un lugar denominado << la zarzuela >> por la abundancia de zarzas. Allí se alzó un palacete para que el infante don Fernando y su séquito pudieran pasar la noche al regresar de la cacería. En 1634 este se va a Flandes y el Rey Felipe IV habita el lugar con el mismo fin. Cuando el mal tiempo impedía cazar, allá acudían para distraer al monarca los cómicos de Madrid y presentaban funciones más breves que las comedias de tres actos, enfatizando la participación del canto y la música instrumental; en poco tiempo tales acontecimientos fueron conocidos como "fiestas de la zarzuela". Al principio se oían ahí canciones sueltas, concertantes y coros. Cuando se encontró un equilibrio entre la importancia musical y el texto y se estructuró en dos actos surgió un nuevo género dramático al que la botánica prestó su nombre.

⁴¹ Género musical posterior a la ópera nacida en la península Ibérica, fomentada por gente de alta alcurnia, sólo se preocupó de adquirir una forma específica, donde se acusan peculiarísimos rasgos fisonómicos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La más antigua producción conocida que lleva el nombre de <<zarzuela>> data de 1657 El golfo de las sirenas de Pedro Calderón de la Barca, sus personajes son seres mitológicos, singularmente solo tiene un acto. En el mismo año Calderón escribió El laurel de Apolo otra zarzuela en dos actos, la cual se estrenó al año siguiente en el Buen Retiro.

Otra cualidad de la zarzuela además de su división en dos actos, es la referente a los asuntos que trata. Ya que esta destinada a regocijos reales presenta personajes encopetados y los hace actuar como autores de hechos insignes, trágicos o luctuosos. La zarzuela resultaba así un espectáculo costosísimo y de índole aristocrática.

Los dramaturgos barrocos crean diversos tipos de comedias, que van desde la comedia de final feliz, de capa y espada o enredo, comedia de cuerpo, de fábrica, de figurón, comedia de invención, de ruido, de santos, filosófica, histórica, dramática o tragicomedia, hasta la comedia mitológica o comedia cortesana.

"La comedia cortesana privilegiaba los aspectos espectaculares y mecánicos de las representaciones, en las que lucían más los ingenieros que los poetas, el vestuario más que la mímica."⁴² Este tipo de obras dramáticas destacan su discurso escénico con las siguientes características:

- Lenguaje estilizado
- Decorado verbal o acción verbal (acto ilocutivo)
- Pretende visualizar lo mágico y sobrenatural (apariencias)
- Uso de máquinas

⁴² Eugenio Asensio "Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)" Op. Cit. Pág. 233.

- Música y efectos sonoros
- Danza y canto
- Riqueza en el vestuario
- Espectacularidad
- Fastuosidad

Tal aparato escénico, hace de ésta una condición que sea escrita para representarse en palacio, sea presenciada sólo por una *elite* y además sea subsidiada por la corte, trayendo en consecuencia, el origen de un nuevo género dramático musical: *la zarzuela*. La comedia cortesana a pesar de no estar compuesta específicamente por dos actos si contiene los demás elementos de la estructura dramática de lo que hoy conocemos como zarzuela:

- Partes cantadas y recitadas
- Danza y música
- Personajes de alcurnia
- Espectacularidad
- Fastuosidad

La comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra* es catalogada como comedia cortesana por su gran aparato escénico y por el tema que trata, pero además puede ser considerada como zarzuela antigua puesto que su estructura dramática

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

corresponde a la de éste género dramático musical que se desarrollará posteriormente durante el siglo XVIII también en España.

La zarzuela en España⁴³

1622	Representación de la obra de Villamediana <u>La gloria de Niquea</u> , música atribuida por unos a Palomares y por otros a Juan Blas o a Alvaro.
1626	Estreno de <u>La selva sin amor</u> , de Lope de Vega y Carpio. No se conoce la música ni por quien fue escrita. La tramoya fue montada por el célebre Cosme Lotti.
1652	Representación de <u>La fiera, el rayo y la piedra</u> de Pedro Calderón de la Barca y tramoya de Baccio del Bianco
1658	Estreno de <u>El laurel de Apolo</u> , de Pedro Calderón de la Barca, llamada << representación musical >>
1659	Estreno de <u>La púrpura de la rosa</u> , zarzuela de Pedro Calderón de la Barca.
1703	Llega a Madrid la primera compañía de ópera italiana.

⁴³ José Subirá. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945.212p.

Capítulo 3

El traje

3.1. El vestuario: "signo visual"

La literatura dramática del siglo de oro español se caracteriza entre otras cosas por contener las descripciones de los trajes o vestuarios dentro del mismo diálogo o parlamento de los personajes. El texto dramático proporciona, a través de los *aspectos fisiológicos, sociológicos y psicológicos de los personajes*⁴⁴, los datos necesarios para identificar el tipo de traje que portan los personajes.

El vestuario dentro del lenguaje teatral del siglo de oro español cumple la función de formar arquetipos e ilustrar sus rasgos específicos. Es decir *el traje* indica si el personaje viene de viaje, si es natural del lugar, si es extranjero, si es rico o pobre, en fin proporciona al espectador una síntesis del carácter del personaje. Además *el traje* funciona como signo visual utilizado por el dramaturgo-director para hacer la acción dramática más clara para el espectador, el más vivo ejemplo de esto es la utilización del *disfraz, las tapadas, y el embozo*.

El *traje* indica la ideología, la sociología y la psicología del personaje, indica el rol que éste desempeña dentro del texto dramático: el galán, la dama, el rey, el gracioso, etc., pero también ha de ser funcional.

Los personajes en *La fiera, el rayo y la piedra* transitan dentro de dos universos uno terrenal y otro divino. Coexiste la mitología y la realidad dentro de un mismo espacio, siendo *el traje* uno de los signos visuales para identificar cada uno de los universos planteados en la obra dramática.

⁴⁴ Everett W. Hesse. "Las tres dimensiones de un personaje" en *La comedia y sus intérpretes*. Madrid: Castalia, 1973. Pág. 34.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.2. El vestido

El vestuario que utilizaban las actrices y actores en la escena se adecuaba a la forma cotidiana del vestir de la sociedad del siglo de oro. Los factores del vestido son tres⁴⁵:

3.2.1. El factor funcional, el cual cumple tres aspectos:

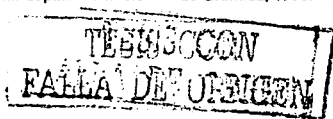
- Proteger del clima,
- Embellecer a la persona
- Indicativo de la posición económica y social.

Como el teatro pretende a través del vestuario embellecer, se vale para ello de dos elementos: los materiales y formas. La función del traje en la escena es arquetípica, pues no sólo denota el status social del personaje sino que también lo presenta desde las expectativas del espectador. El vestido funciona como signo ante el espectador para transmitirle diversas situaciones de manera más clara.

3.2.2. El factor Económico

Existen diversas noticias sobre los costos de los vestuarios teatrales, en unos se encuentran lotes con una magnífica calidad en los materiales de las prendas y en algunos otros son lotes más pobres. Mas esto no indica el poder económico de la

⁴⁵ Resumen de datos tomados de Carmen Argente del Castillo Ocaña. "De la realidad a la ficción: el vestido en la escena" en Juan A. Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez. *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro. Ficción teatral y realidad histórica*. España: Universidad de Granada, 1998. Págs. 161 – 184



compañía de teatro, ni cuales son las razones o factores para que sus vestuarios sean ricos o pobres.

3.2.3. El factor Ideológico

Durante el siglo de oro español el vestido se hallaba condicionado a las Leyes suntuarias, a la ideología patriarcal, en fin, pero la escena no se veía afectada por tales cuestiones. El teatro se hallaba desligado de la rígida normativa del momento.

3.3. Componentes del vestuario

Existen tres elementos que componen el vestido, son:

1. El tejido,
2. La forma de la pieza, y
3. Los adornos que lo enriquecen.

Los tejidos que se usaban eran los mismos que se utilizaban desde la edad media, se ve un incremento en el uso del algodón y en los cómicos el uso de la seda. Se tiene noticia de tejidos como la lana (paño), la fibra más apreciada y costosa era la seda (tafetán, raso, tornasol, damasco, burato), tejidos de lino y algodón (lienzo, naval, holanda).

Los tejidos utilizados en la escena en la indumentaria femenina fueron las telas de lana como la bayeta, el perpetúan y la jerga. Los tejidos de seda como el tafetán,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

el raso, el damasco y el terciopelo, el gorgorán, el espolón, primavera, el brocado y los tejidos con filamento metálico como el velillo y el lama.

3.4. Las formas de las prendas

El vestuario que usaban las mujeres en la vida cotidiana como el que usaban las actrices en la escena se clasificaba por estratos integrados por los siguientes elementos:

- *La ropa interior* (la que se hallaba en contacto directo con la piel): la camisa, las calzas, las faldas, y el corpiño o cuerpo
- *Las prendas de "vestir a cuerpo"* (ropa ligera y cómoda): la saya, la cota, el sayo vaquero, el jubón, el sayuelo, y la vasquiña.
- *Los trajes de encima* (para abrigarse): se caracterizan por ser holgados, no se ceñían a la cintura y tampoco tenían costuras de unión entre el cuerpo y la falda. Entre estos vestuarios se encuentra el monjil y la ropa o ropilla.
- *Los sobretodo y mantos*: manto, mantilla y capillo.
- *Los accesorios* como tocados y adornos para el cabello: usados para los trajes de danza o trajes a la morisca, y el delantal accesorio elemental para el estado de villana.

El vestuario de las actrices en la escena reproducía el vestir femenino del momento, adecuado a la función que cada uno realizaba así como sus condicionantes socioeconómicos. El vestido en la escena tiene como finalidad la

construcción de los arquetipos, para tal acción tenía que conjugar los rasgos definitorios del personaje que debía ilustrar y al mismo tiempo había que cumplir las expectativas de los espectadores.

El teatro considera al vestido como un recurso más para provocar la admiración del espectador, por tal razón la utilización de tejidos muy ricos. En ellos el color, los dibujos, la brillantez de los tejidos, los efectos metálicos o tornasolados, eran instrumentos hábilmente utilizados para conseguir atraer la atención del público.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capitulo 4
Los personajes en el siglo XVII

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En la comedia barroca los personajes están subordinados al protagonista, que es quien dirige la acción. Los personajes deben contrastar unos con otros: nobles y campesinos, jóvenes y viejos, buenos y malos, ricos y pobres, etc. En *La fiera, el rayo y la piedra* los contrastes en los personajes son:

- El mundo de las sombras (Las Parcas) vs el mundo divino (Venus, Anteros y Cupido).
- Los galanes (Pigmaleón, Ifis, Céforo) vs los graciosos (Lebrón, Pasquín, Brunel).
- Lo agreste (Irifile) vs lo culto (Anajarte).
- El amor absoluto (Cupido) vs el amor correspondido (Anteros).
- Los viejos (Anteo) vs los jóvenes.

El protagonista es el personaje principal, él es quien se encarga de mover la acción. El protagonista sabe exactamente lo que quiere, debe desear fervientemente algo, tanto que destruirá o será destruido en su afán de alcanzarlo. Debe ser agresivo, inflexible e inhumano. En la comedia *La fiera, el rayo y la piedra* Cupido es el protagonista, es él quien desde el principio mueve la acción. Su nacimiento provoca los eclipses, los temblores y la tormenta, él es la causa de que el mundo se encuentre en desorden. El sabe exactamente lo que quiere: *Venganza sobre aquellos de quienes ha recibido humillaciones.*

Y para conseguir su meta hará lo que esté en sus manos. Es inhumano como una fiera, es agresivo como un rayo y es inflexible como una piedra.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El protagonista ha de tener alguien que se le oponga, a quien se llama *antagonista*. El es tan fuerte, inflexible e inhumano como el protagonista. Anteros es quien se opone a los deseos de Cupido, por lo tanto, es su antagonista como el Comendador lo es en Fuenteovejuna.

Los demás personajes en las comedias estarán en función del protagonista y del antagonista pero sin inclinarse hacia ninguno de los dos, sino que los personajes secundarios se convierten en la red donde se han de mover lo personajes principales.

Everett Hesse en su libro *La comedia y sus intérpretes* comenta las tres dimensiones de un personaje: La fisiología, la sociología y la psicología.

a) La fisiología se refiere al aspecto externo del personaje, es decir, a su aspecto físico: gordo, flaco, alto, bajo, joven, viejo, etc. Así como también puede especificar el vestido o traje o si utiliza alguna herramienta u objeto: bastón, corona, capa, etc.

b) La sociología como es bien sabido es el estudio de la sociedad. Por lo tanto el aspecto sociológico del personaje se estará refiriendo a la clase social a la que pertenece, el oficio que realiza, la religión que profesa, la educación, la nacionalidad, el puesto que ocupa dentro de la comunidad, etc.

- c) La psicología se refiere al aspecto interno del personaje. Proporciona la información necesaria sobre las ambiciones del actante, las metas, las obsesiones, las frustraciones, los sentimientos, las habilidades, las cualidades, etc. En otras palabras, contiene los rasgos de carácter del personaje, que son expresados por medio del lenguaje hablado y del lenguaje gestual.

4.1. Estructura de personajes

La fiera, el rayo y la piedra ideológicamente de estructura trimembre inunda la escena con tríadas de personajes:

Pigmalión	Cupido	Laquesis	Estatua	Brunel
Céfiro	Anteros	Cloto	Irifile	Pasquín
Ifis	Venus	Atropos	Anajarte	Lebrón

(Además de coros de damas, villanos, ciclopes y sirenas.)

Particularmente Anteo no forma parte de ningún trío sino que aparece como personaje individual, él es quien descubre parte de la pre-historia en la comedia, aspecto que más adelante se expondrá de forma más amplia. Hasta éste momento es importante señalar que dicho personaje a diferencia de todos los

demás que participan en la comedia es el único que no complementa a otros, dicho esto en el sentido trimembre de los otros personajes. Además él es (uno) el que representa el mundo de los viejos ante los otros (doce) personajes jóvenes.

4.2. Descripción del signo visual en *La fiera, el rayo y la piedra* según el texto dramático

4.2.1 Personajes terrenales

4.2.1.1 *Los galanes*

El primer personaje del que tenemos noticias es Céfitro cuya voz dice:

La enmarañada, oscura sombra fría,
con pálidos enojos,
nos le hurtó de delante de los ojos.

En tal parlamento se indica el lugar donde se encuentra Céfitro y Lebrón. / *La enmarañada, oscura sombra fría* / entendiendo este verso como una imagen metafórica para referirse al monte, al utilizar Céfitro un lenguaje menos elevado para el espectador queda más claro en donde se encuentra:

Ya que vuelve a aclarar la hermosa lumbre,
el llano penetrad, *dejad la cumbre.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Efectivamente nos aclara el lugar donde están dichos personajes, el dramaturgo en un principio utiliza una imagen para hacer referencia al monte, posteriormente utiliza diferentes palabras para significar el mismo objeto monte-cumbre-risco-peñasco, etc.

El personaje Céfiro mediante estos dos parlamentos expresa una parte de su aspecto sociológico, pues tiene la característica o capacidad de comunicarse a través de un lenguaje culto o elevado así como también en uno más cotidiano. De tal modo es un personaje socialmente con cierto grado de educación. No es un villano cualquiera, ni es un criado pues en contraste a él está Lebrón (su criado o gracioso) con una forma de expresión más cotidiana y familiar.

Lebrón.- ¿Qué se nos hizo el día?

La misma idea Céfiro la expresa mediante una metáfora estilizada de una imagen mientras que Lebrón utiliza una forma gramatical más simple. Así encontramos la palabra o uso del lenguaje como medio para distinguir el rango social de un personaje.

Una vez que se ha establecido el monte como el lugar en donde se encuentra Céfiro, podemos afirmar que porta un traje propio para tierra, es decir, su medio de transporte puede ser a pie, un caballo, o un coche.

Al estar Ifis, Pigmaleón y Céfiro con Irifile expresando la razón por la cual están ahí y esperando de ella respuestas se descubre otro dato del traje de Céfiro:

En la caza perdido...

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este parlamento indica la actividad realizada por Céfito antes de llegar al monte donde ahora se encuentra. La línea señala que Céfito estaba de cacería, esta actividad requiere de ciertos instrumentos para su realización como pueden ser lanzas, flechas, ballestas, etc, y además es posible la utilización de un traje propio para llevar a cabo dicha actividad. Las conductas y las actividades que dice o hace un personaje denotan también su rango social. Siendo así, Céfito puede ser un cortesano (rey, príncipe, duque, etc) ya que por su uso del lenguaje se ha descartado que sea un villano.

El aspecto sociológico de un personaje está dado en el texto dramático por su uso del lenguaje, por las actividades o conductas que realiza y también por el tono o acento en su voz.

Céfito.-Extranjeros (que las señas
de traje y voz lo publican,
y el venir por mar y tierra
derrotados lo aseguran),
yo, aunque de ver me estremezca
estos montes (que una cosa
es noticia, otra es experiencia),
Céfito soy de Trinacria
Príncipe; y ya que la fuerza
del destino me ha empeñado,
.....

Sin embargo es la función del *traje* la de enfatizar, apuntar y sintetizar tales aspectos del personaje para mostrar un carácter o rol.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Hasta éste parlamento Céfito revela su origen: es Príncipe de Trinacria. Al ser su rango social tan alto su traje ha de ser lo suficientemente rico en materiales adornos, y brocados, para representar tal tipo de personaje.

La representación de *La fiera, el rayo y la piedra* se llevó a cabo en 1652, el monarca de aquella época fue Felipe IV cuyo periodo de gobierno comprende de 1605-1665. De acuerdo con la pintura ecuestre realizada por Velázquez al rey Felipe IV, aunque no se especifica si el personaje lleva el traje de gala o de caza. Tal vez sea posible que Céfito pudiera estar vestido en la comedia de manera similar, es decir, llevando un sombrero de ala ancha con plumas, calzas o botas, jubón, calzón, etc., aunque el traje debió ser menos ostentoso pero si ornamental.

Al descubrirse Céfito como un *príncipe* también se descubre la actitud psicológica del personaje, en el teatro del siglo de oro español, los personajes de origen noble generalmente representan la imagen de la virtud y el honor. Una muestra de su virtud queda expresada en la escena en que Anteros pide clemencia a su verdugo Cupido y salen Céfito, Ifis y Pígameón en defensa de Anteros. Defendiendo Céfito al desvalido, denota la virtud propia de su rango social.

El aspecto sociológico y psicológico del personaje indica el papel que juega dentro de la obra. Así el rol de Céfito dentro de la comedia - siendo un príncipe y por ende virtuoso - es el de *galán*, que es un joven bello y virtuoso alrededor del cual se desarrolla el enredo. El aspecto fisiológico del personaje no encuentra referencias en el texto dramático, pero, mediante el rol que juega el personaje dentro de la obra queda explicado el aspecto físico de Céfito. Dentro del lenguaje de signos del teatro barroco queda establecido que *el galán* de la comedia es

bello, joven, galante, etc. Este aspecto ha de ser cumplido por el actor, pues, físicamente ha de llenar *el tipo de galán*, es decir, ha de estar en **casting**.

En conclusión el traje de Céfiro debe unir y exaltar estos tres aspectos del carácter del personaje. Ha de ser un traje propio de un príncipe, un traje de caza y además de galán.

Otro galán en la comedia es Pigmaleón. Personaje tomado por Pedro Calderón de la Barca de la fábula del mismo nombre⁴⁶. Pigmaleón en ésta comedia como en la fábula se enamora de una estatua. Tal personaje es una de las tres líneas dramáticas de la obra.

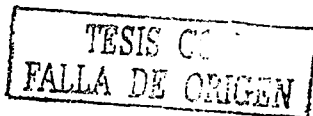
A diferencia que Céfiro, Pigmaleón es extranjero:

Pues oíd, señor, atento.
Lidia es mi patria, mi nombre
es Pigmaleón...

Pigmaleón también ha recorrido un largo camino desde su patria hasta Trinacria (lugar donde se desarrolla la acción). Su traje y voz han de reflejar tal situación, o por lo menos queda establecido por el autor mediante el decorado verbal en voz de Céfiro (p. 1596). Por otro lado se devela el status social de Pigmaleón así como también se establecen las habilidades y maestría que tiene en su arte, a través de Céfiro:

.....
¿Sois vos aquel a quien dieron
la pintura y la escultura
tanta opinión, que es proverbio
decir que partís

⁴⁶ Pedro Calderón de la Barca, *Op. Cit.* Pág. 1593.



con Júpiter el imperio
de dar vida y dar alma
así al metal como al lienzo?

Pigmaleón socialmente pertenece a un gremio a un oficio, a diferencia de Céforo no es un noble más, es un artista (escultor y pintor) al cual se le puede comparar con Dios pues dota de vida las cosas inanimadas.

Durante esta época del siglo XVII en España, era costumbre que los artistas recibieran favores de un cortesano o bien del mismo rey al cual llamaban *mecenas*.

Pigmaleón.-.....
en busca de *Ifis* (a quien
sin conocerle, te tengo
por Mecenas en Espiro),
a Trínacria llegué...
.....

La función del *mecenas* era darle apoyo económico al artista para sus creaciones, la función de esta persona sería el equivalente en la actualidad a lo que llamamos *patrocinador*. De tal modo el texto dramático brinda otra parte del carácter de Pigmaleón, descubre sus virtudes y obligaciones de acuerdo a su condición social. Exalta la nobleza y lealtad de Pigmaleón hacia su mecenas (*Ifis*) y al mismo tiempo hacia quien juró amistad (*Céforo*): Esto queda expresado en la escena en que *Céforo* desenvaina su espada en contra de *Ifis* por haber éste último pretendido a *Anajarte* y donde Pigmaleón de ambos lados se encuentra (ver p.1612-1613).

Siendo el teatro un reflejo de la vida, plasma los usos y costumbres de cada época. *La fiera, el rayo y la piedra* por medio de Pigmaleón esta haciendo

referencia a la realidad social que se vivía en aquella época, donde artistas como el propio Calderón de la Barca y Velázquez estaban al servicio del rey o dicho de otro modo tenían al rey como *mecenas*.

De este modo se establece el aspecto sociológico de Pigmalión, no pertenece al pueblo, no es de origen noble sin embargo puede suponerse su relación con los cortesanos debido a la maestría en su arte u oficio.

Pigmalión al desempeñar el rol de *galán* (aspecto psicológico) -dentro de la comedia- se le confieren virtudes como el honor, la lealtad, la honra (por mencionar algunas) aunadas a sus habilidades plásticas y artísticas. Tales virtudes quedan expresadas cuando Pigmalión sale en defensa de Anteros, jurando amistad y alianza con Céfito e Ifis, defendiendo su honor de Anteo, al mostrar lealtad a su mecenas y amando sinceramente la belleza de una estatua.

Los datos respecto a su aspecto físico son nulos dentro del texto dramático, infiriendo en el rol de galán que desempeña el actor ha de cubrir físicamente las características requeridas para representar ese *tipo* de personaje.

En cuanto al traje que porta Pigmalión tampoco el texto dramático proporciona mucha información. Sin embargo Pigmalión llega a Trinacria por tierra:

Ya que otra vez se restituye el día,
cercana población la suerte mía
solicite, *vagando este desierto*.

Entiéndase éste último verso como la imagen de una costa, puerto o llano. Más adelante explica Pigmalión como llegó hasta ahí:

.....a quien
perdió la confusa niebla
de las dos noches de un día
entre la inculta maleza
de esos peñascos.....

Luego al defender de Anteros a Cupido puede inferirse que porta una espada y que en dicho suceso la desenvaina (p.1598). La espada como parte del vestuario de Pigmaleón, Céfiro e Ifis así como de sus respectivos criados se constata en la escena en la que Céfiro reta a Ifis sacando ambos su acero para luego hacerlo también Pigmaleón en defensa de Ifis y a la vez de Céfiro y los criados hacen lo mismo (p. 1612) que sus amos. Un dato más brindado por el dramaturgo en el texto dramático se haya en la escena del jardín del Alcázar de Anajarte, donde Pigmaleón pretende permanecer para contemplar a su amada, para tal efecto propone un trato al jardinero: por su estancia le trueca una sortija (p. 1616).

En resumen los datos proporcionados por el texto dramático para el traje de Pigmaleón son: porta una espada, lleva consigo una sortija y además viaja por tierra. Es decir, seguramente va vestido para el camino a la usanza de la época y para informarnos que proviene de otra región portará una capa y un sombrero para distinguir que viene de viaje.

Ifis por su parte es el otro galán de la comedia, hace su aparición en la escena en un esquife en medio de la tormenta (p.1594). En voz de Pigmaleón descubrimos que Ifis es un personaje de una clase social alta ya que es su mecenas (p.1608). También porta una espada como parte de su atuendo (p.1612), durante ésta escena del duelo Ifis se descubre como Príncipe de Espiro, ya antes a través de Céfiro se había externado que Ifis es extranjero (p. 1596). Además en la escena del

jardín del alcázar de Anajarte, previo a la entrada de Pigmaleón, Ifis hace un trato con el jardinero, donde se descubre que porta una cadena.

El traje de Ifis es de príncipe, usa un traje para viajar por mar o bien porta los accesorios que evidencian su forma de transportación. Siendo el teatro del s. XVII visual, la entrada de Ifis al escenario en un esquite esclarece su proveniencia y no es necesario un traje específico para las travesías por mar; porta una cadena, y una espada según los datos del texto dramático. Ahora bien Ifis al igual que Céfiro es príncipe, uno viaja por tierra y el otro por mar, el traje que visten estos personajes ha de ser igualmente ostentoso y ornamentado para reforzar visualmente el rango social al que pertenecen, sin embargo debe el traje contar con claras diferencias, pues cada uno proviene de regiones diferentes (Espiro y Trinacria) uno es extranjero y el otro es natural del lugar. Ambos portan espadas, pero cada espada lleva grabado el emblema de la casa real a la que pertenece, no pueden ser iguales.

Por su parte Pigmaleón también es extranjero, además es un artista. El traje lo ha de distinguir en su oficio y como extranjero, su status social es inferior al de los otros dos galanes aunque él también sea un galán.

Céfiro, Pigmaleón e Ifis conforman una de las triadas de personajes en *La fiera, el rayo y la piedra*, tales personajes desempeñan el rol de galanes dentro de la comedia es decir alrededor de ellos tendrá lugar la acción dramática.

4.2.1.2. Los graciosos

Como contrapunto al galán o la dama, el gracioso aparece en la escena barroca. Les sirven como interlocutores para dar a conocer al espectador sus sentimientos

y planes, se caracterizan por su gran sentido del humor, llenan la escena de chistes y donaires además de contar con un sentido práctico de la vida, es decir que son la antítesis de su amo pero están dotados de nobleza y lealtad por aquellos.

En *La fiera, el rayo y la piedra* los graciosos son Lebrón, Pasquín y Brunel, su discurso es menos culto y elaborado que el de sus amos sin embargo esto no resta ingenio a sus comentarios, pues traducen lo poético en algo más cotidiano:

Lebrón.-¿A dónde que nos hallamos,
dijo esa señora bestia?
Brunel.-¿No lo oyes? A los umbrales de la Parcas.
Lebrón.-¿No son esas
unas beatas, que hilando
siempre, nunca echaron tela,
y con ser tan hacendosas,
jamás hacen buena hacienda?
Pasquín.- Las mismas.

El lenguaje utilizado por Lebrón, Pasquín y Brunel en éste fragmento denota su manera de ver de la vida.

El texto dramático nuevamente no brinda datos sobre el vestuario de los graciosos, sin embargo, por el status social de su amo podemos deducir su atuendo. En el caso de Pasquín y Brunel que son criados de Céfiro e Ifis respectivamente, han de llevar un traje mucho más sencillo que el sus amos pero que contenga elementos similares con el de éstos puesto que provienen de diferente lugar (Trinacria y Espiro).

En el teatro del siglo XVII es común los enredos amorosos, como común es que el amo y su criado sufran el mismo mal de amores o bien la misma suerte en el amor. El galán se enamora de la dama, el criado a su vez de la criada del ama

pero la realización del amor (boda) de los criados depende de la realización del amor de los amos, es decir es una *relación simbiótica la del amo (a) con su criado (a)*. Esta característica del siglo XVII se ve representada en escena a través de Lebrón:

Lo infiero
de que esa inquietud que tienes,
es como otra que yo tengo.
Desde aquel infausto día
(¡quién le borrara del tiempo!)
que en la fragua de Vulcano
nos vimos todos revueltos,
también tengo yo mi poco
de no sé qué, que le siento
no sé dónde, y no sé cuándo
le he de aplicar el remedio.

Lebrón al igual que Pigmaleón fue tocado por las flechas de Cupido y como él sufre de sus efectos. El amor provoca en Lebrón un cambio en su personalidad y su conducta como también lo ha hecho en su amo.

Clori.- Y, en efecto,
¿usted está enamorado?
Lebrón.- Pienso que sí, a lo que pienso
Laura.-¿ En qué lo ve?
Lebrón.- en que ando más
limpio, en que hablo más discreto
que solía y en que traigo
una hipocondría acá dentro
en traje de cosicosa,
que la siento y no la siento.

En este fragmento el autor nos proporciona información acerca de la antigua personalidad de Lebrón, describiéndolo como un ser sucio o desaliñado y parlanchín o quizá hasta metiche, tales cualidades en su persona hemos de hallarlas tanto visualmente (mediante el traje) como gestualmente (con su actitud)

al hacer su presentación en la escena y mantenerlas hasta que se ve afectado por las flechas de cupido. Hecho que provoca en él un cambio o bien la adquisición de nuevos hábitos de conducta, Lebrón, se vuelve más limpio en su aspecto y más mesurado en su hablar.

De lo anterior se deduce la íntima relación existente entre la forma de hablar, el aspecto visual o traje y la ideología o personalidad del personaje. Es decir un traje descompuesto o mal hecho que dote al personaje de un aspecto desagradable, desaliñado o poco armónico influirá directamente en su forma de expresarse y por lo tanto denotará una visión particular de ver el mundo o una ideología de acuerdo al rango social del personaje y viceversa. En otras palabras, en el teatro barroco el traje y el discurso denotan y determinan el rango social e ideología del personaje. (Otro ejemplo de la importancia o lo determinante que es el traje en la escena barroca lo veremos más adelante con Irifile.)

El criado en el teatro barroco va a ser un reflejo del amo, es decir, lo que le ocurra al amo también le ocurrirá al criado: enamoramiento, deshonra, agravio, etc. El criado siempre aparece en escena al lado de su amo para vivir sus mismas aventuras demostrando su lealtad y nobleza hacia éste. Los criados Lebrón, Pasquín y Brunel también se enfrentan en duelo cuando sus amos Ifis, Céfiro y Pigmaleón lo hacen (p.1612), denotando así otra característica de la escena barroca *la escena de espejo*, por un lado del tablado los galanes desenvainan y por el otro los criados también lo hacen, y ambos tríos luchan entre sí distinguiendo su clase social. Un galán nunca se enfrenta a un criado y viceversa sino que solo existen enfrentamientos verbales y físicos ante un igual, ésta es una característica de la dramaturgia barroca *la jerarquización de las clases sociales*

sociales dentro de la escena como una forma de exaltación a la estratificación social española de aquella época.

4.2.1.3. Las damas

Anajarte, Irifile y la Estatua conforman la triada de damas en la comedia como complemento a los galanes: *fiera, rayo y piedra*.

Anajarte personaje femenino de *La fiera, el rayo y la piedra*, es el instrumento con el cual Cupido ha de servirse para llevar a cabo su venganza contra aquellos que de él se han vengado. Este signo es creado por el dramaturgo a través del lenguaje hablado. Mientras en el tablado se inicia la sugerencia del signo mediante los versos, fuera de él se define el signo a través de los versos.

Cupido.-
siendo primera experiencia
de mi poder...
(Dentro) Las damas.-¡Anajarte!

En la mente del espectador se crea el signo referencial:

Anajarte ↔ Venganza → Cupido

Tal signo connota un rasgo de carácter masculino –*la venganza*– a este personaje femenino. Durante el siglo XVII corresponde al varón defender la honra y el honor de la familia, puesto que a la mujer le correspondía guardar el honor y la honra.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Por ello que la mujer estuviera confinada al interior de la casa y el hombre aparece como un ser dinámico habitante de las calles. El teatro del siglo de oro español refleja en el tablado éstas normas morales de la vida cotidiana, sin embargo, siendo el teatro un lenguaje de signos, crea códigos y signos propios que luego se llevarán a la vida cotidiana.

4.2.1.4. La relación entre el signo visual y el personaje:

El disfraz, las tapadas, el travestismo

El teatro no puede dejar de lado las normas morales pero si puede crear una moralidad nueva dentro del tablado. De ahí que el teatro barroco se caracterice por tener como recursos estilísticos visuales:

- el disfraz
- las tapadas

El disfraz era utilizado como medio para realizar algo que el personaje deseará. La dama se disfrazaba de hombre frecuentemente para vengar su honra, el disfraz se abandonaba al alcanzar su meta: el matrimonio. También "el disfraz de hombre en la mujer se debe al deseo de realizar gloriosas hazañas militares, mostrando virtudes masculinas y dignas de admiración. El hombre disfrazado de mujer, por el contrario, quiere seducir y deshorrar a una mujer o evitar su deber militar"⁴⁷

⁴⁷ Christoph Strosetzki "La mujer en Calderón y el principio barroco de engaño y desengaño" en José A. Martínez Berbel. *Op. Cit.*, Pág. 117.

Ambos recursos visual y escénicamente representan el engaño, la deshonestidad, y el fingimiento. Sin embargo, el teatro barroco, personifica con *la mujer*, el engaño y a la falta de honestidad. Aunque tanto los personajes femeninos como masculinos hacen uso de éstos recursos según la situación en que se encuentren dentro de la obra dramática, lo mismo vemos hombres disfrazados de mujer que mujeres disfrazadas de hombre. Existen dos tipos de mujeres disfrazadas de hombre, su móvil puede ser el deseo de restablecer su honor perdido o bien realizar actos heroicos⁴⁸:

- la amazona, bandolera o guerrera
- la mujer-paje

Calderón de la Barca por su parte diferencia dos tipos de mujeres:

- la víctima
- la autora de los hechos

creando una relación simbiótica entre ambos tipos de personaje, para que una exista es necesario que la otra también lo haga. En *La fiera, el rayo y la piedra* encontramos estos dos tipos de mujeres:

- Irifile → víctima
- Anajarte → autora de los hechos

⁴⁸ *Ibidem* pág 117.

Donde la mujer-víctima es de carácter femenino y la mujer- autora de los hechos es de carácter masculino. El autor apoya visualmente tales caracteres a través del traje:

Anajarte aparece en el tablado *vestida de cazadora con venablo* acompañada por un escuadrón de damas con arcos y flechas y varios instrumentos en las manos (p. 1599). Al portar Anajarte tal traje externa su carácter bélico y masculino, en contraste con los trajes que portan sus acompañantes: unas como cazadoras, otras tal vez de damas. Tal carácter visual se ve reforzado a la vez al conferirle a Anajarte la cualidad y calidad de *rayo*: engaña, seduce y se mofa del amor.

Anajarte (a la estatua).-

.....
Pero si al correspondido
amor sigues, yo veré
si de un mármol lo apacible
desagravia lo cruel
de otro mármol: en tu pecho
admite tu un amor fiel,
mientras yo otro fiel amor
altiva desprecio, a quién
después de haberme servido
muerte le he de dar,.....

El traje refleja el carácter del personaje apoyado por las acciones que realiza y de las palabras que expresa el mismo. El aspecto interno del personaje - su carácter e ideología - se verá expresado durante el teatro barroco mediante el traje o atuendo del personaje, puesto que el vestuario es un signo visual muy utilizado durante éste periodo debido a las condiciones del espacio escénico. En los edificios teatrales, varios de los espectadores ocupaban localidades desde donde no se escuchaba pero se veía a los actores en el tablado o bien no podían ver a

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

aquellos pero sí podían escucharlos: "La que está junto a la puerta de la Cazuela oye a los representantes (actores) pero no los ve. La que está en el banco último los ve y no los oye"⁴⁹. Motivo por el cual el dramaturgo debe recurrir tanto a la palabra (a través del texto dramático) como a los signos visuales (el vestuario), para que el espectador pueda seguir la línea de acción dramática. El traje en el teatro barroco contiene en sí mismo el carácter del personaje que lo porta, los signos visuales son de suma importancia para el espectador pues en ellos se apoya el decorado verbal, es decir, lo espectacular de la comedia reside en el vestuario y el decorado verbal y en el caso de la comedia cortesana también por la magia y maquinismo del espacio escénico.

Si el traje define al personaje arquetípicamente entonces Anajarte al ser la mujer autora de los hechos, la amazona, la mujer disfrazada de varón, no puede llevar cambios de vestuario ya que al despojarse el personaje del disfraz es porque ha alcanzado la realización de su meta y Anajarte no la consigue sino hasta el término de la comedia cuando recibe un castigo por sus acciones (la justicia poética). Por otra parte Anajarte haya relación en su origen fatídico con Semíramis⁵⁰, pues ambas nacen de madre muerta, ambas son víctimas de la injusta tiranía que las hace a la vez victimarias.

En contraste con ella se encuentra Irifile, la cual se presenta en el tablado vestida de pieles y con el cabello suelto, es decir su traje representa su origen rústico y silvestre reforzando su carácter de *fiera*. Irifile simboliza la mujer víctima y al mismo tiempo a la *fiera* (silvestre y rústica). Sin embargo Irifile al encontrarse en el

⁴⁹ Otón Arroniz. *Op. Cit.* Pág. 90.

⁵⁰ Pedro Calderón de la Barca. *La hija del aire*. 1ª. Parte. México: Rei México, 1990. pág. 100.

TESIS C...
FALLA DE ORIGEN

Alcázar de Anajarte muda de traje, hecho que provoca en ella un cambio en su forma de expresión oral y gestual se vuelve más refinada y menos rústica por el solo hecho (visual) de cambiar de traje (p. 1614), es decir, en el teatro de siglo de oro español "el hábito si hace al monje". Este cambio tan radical en la conducta de Irifile se entiende al descubrirse hacia el final de la comedia su origen de noble cuna (p.1635), pues resulta ser ella la heredera al trono de Trinacria y no Anajarte, cumpliendo así con otro requisito de la comedia barroca un final feliz y un matrimonio.

Por último el traje de la estatua no queda especificado o mencionado dentro del texto dramático, sin embargo la estatua como arquetipo del amor correspondido y puro probablemente cuente con un traje blanco, rosa o algún tono claro pues el mármol era el material que Pigmaleón daba vida y alma con su arte.

- El travestismo

En el teatro barroco como es sabido los personajes femeninos eran representados por mujeres, es decir, en las compañías de teatro españolas si cuentan con actrices o cómicas a diferencia de las compañías inglesas donde solo existen actores o cómicos quienes representan a personajes femeninos.

El travestismo en la escena española debemos entenderlo como una manifestación visual de la situación del personaje o bien de su ideología, como ha quedado expresado a través de Anajarte e Irifile. También hemos mencionado las causas por las cuales el personaje se disfraza: vengar su honra, realizar hazañas militares, engañar, fingir, etc. Es decir, el autor utiliza el disfraz como un signo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

visual para externar las intenciones del personaje travestido, Yan Kott dice: "el travestido sirve a la intriga y se convierte en un medio de la misma; desde el primer momento aparece el embrollo y gracias al disfraz, la acción sufre continuos cambios"⁵¹ pero a la vez es un recurso dramático para la progresión de la acción o hacer que ésta se mueva, podría *el travestismo* ser un símil a lo que Aristóteles llama *peripezia*.

Ahora bien, Anteo único personaje viejo de *La fiera, el rayo y la piedra* quien hace su aparición en el tablado vestido de la misma forma que Irifile de pieles y él de larga barba (p.1604). La aparición de Anteo en la escena descubre su pasado como traidor a Céfiro :

.....
.....que a pesar
de traje, cabello y barba,
de mi mayor enemigo
me acuerda la semejanza.
Anteo.- (Aparte)
Céfiro es éste. ¡Ay, de mi,
si a disfrazarme no bastan
la edad y el traje!

Nuevamente la importancia del traje del personaje se denota en éstos versos, pues no hay que olvidar el habitual uso del travestismo en los personajes para no ser reconocidos o cambiar de identidad.

Hasta el momento éstos han sido los personajes del plano real incorporados por el dramaturgo al universo terrenal de la obra dramática, a los cuales llamaremos "personajes terrenales". Mas el autor también pone en escena a otros personajes.

⁵¹ Yan Kott "Los travestidos en la obra de Shakespeare" en Roland Barthes, Henri Lefebvre y Lucien Goldman. *Literatura y sociedad*. Barcelona: Mtnz. Roca, 1969. Pág. 192.

4.2.2. Los personajes mitológicos

4.2.2.1. Las Sirenas

Las sirenas según la mitología son seres marinos mitad mujer mitad pez o ave, quienes atraen a los navegantes procurándoles la muerte. Tales personajes aparecen en la comedia *La fiera, el rayo y la piedra* como signo visual reforzando el ambiente de caos hasta el momento planteado por el dramaturgo, ya que hacen su aparición en escena luego de haber dejado escuchar los truenos y relámpagos, y los primeros versos de Céfiro, Ifis y Pigmaleón así como después de la presentación de Irifile, donde las sirenas se convierten en mensajeras del oráculo:

La hija de la espuma
madre es del fuego
brame el mar, gima el aire
de envidia y celos.

el parlamento resume el argumento de la obra dramática: / *la hija de la espuma* / se refiere al mito del nacimiento de Afrodita, diosa del amor, la fertilidad y la belleza que en esta comedia la veremos representada como Venus la versión romana de la diosa griega. Ahora bien, / *madre es del fuego* /, madre es del amor, interpretando fuego como el amor que abraza y ciega a la razón e interpretando el verso desde la mitología romana como Venus madre de Cupido; / *brame el mar, gima el aire* /, / *de envidia y celos* / entendiéndose éstos últimos versos como los estragos que causa la llegada de Cupido a la tierra. La presencia de las sirenas en la escena es breve —pues luego de haber pronunciado éstas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

palabras desaparecen del tablado—, sin embargo en la mente del espectador es perdurable. La presencia de estos seres o monstruos marinos es ligada siempre a la desgracia⁵², de tal modo su presencia en la escena simboliza la imagen de la catástrofe que va a suceder. Es decir, se convierten en el signo supratextual o visual de la desgracia que acomete en el drama. El autor al presentar en el tablado dichos seres prepara al espectador visualmente para entrar en la ficción teatral, apoya con esta imagen el relato escénico del espacio teatral, establece los universos donde se llevará a cabo la acción dramática:

Irifile → plano terreno

Sirenas → plano mitológico o divino

4.2.2.2. Las Parcas

Las Parcas, divinidades romanas del destino, aparecen dentro de la comedia *La fiera, el rayo y la piedra* representando al inframundo. Se descubren en el interior de la gruta (p.1597), esta es una convención teatral muy utilizada durante el siglo XVII pues *la gruta* o *risco* es un elemento muy importante en el escenario barroco puesto que tanto las comedias de corral como las comedias cortesanas contaban con ella en el tablado⁵³. Los dibujos de Baccio del Bianco, conservados en el manuscrito de *Andrómeda y Perseo* indican claramente que se podía colocar una cueva tras los juegos de bastidores que componían la maquinaria escénica, los cuales podían ser cambiados a la vista del público, en los teatros del Coliseo del

⁵² Como podemos ver en *La Odisea* de Homero. Rapsodia XII.

⁵³ Otón Aroniz. *Op. Cit.* Pag. 239-242.

Buen Retiro y el Salón Dorado del Alcázar⁵⁴. Y cuando la gruta descubría su interior generalmente mostraba seres del inframundo, infernales, etc., como se ve en la fiesta en Aranjuez, donde todo el tablado se encontraba ocupado por una "máquina [...] que simulaba una montaña [...] la montaña se abría y se cerraba"⁵⁵ es decir que éste elemento, es un *signo visual* del espacio escénico barroco, donde el espectador sabía que cuando la gruta mostrara su interior hallarían en él a este tipo de personajes. Las Parcas intervienen en *La fiera, el rayo y la piedra* cumpliendo la función de oráculo al que consultan Céfito, Ifis y Pigmaleón. El dramaturgo las representa en el tablado de la forma clásica en que se representan en el foro:

La primera con una rueca (Cloto), cuyo hilo va a dar a la tercera (Laquesis), que la devana, dejando en medio a la segunda (Atropos), con unas tijeras en la mano.

La presencia de éstas deidades en la escena es una reminiscencia a la tradición renacentista como lo es también la figura del gracioso.

4.2.2.3. Personajes sujetos de acción dramática.

Por su parte también estarán representados en escena *Cupido y Anteros*. El primero es la representación latina de Eros – dios griego del amor – simboliza la apetencia sexual, instinto natural e innatural. Al cual se le representa como un niño alado y armado con arcos y flechas con los ojos vendados, como lo plasma

⁵⁴ John Varey. *Op. Cit.* Pág. 256.

⁵⁵ Otón Arroniz. *Op. Cit.* Pág. 199-200.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Velázquez en "La Venus del espejo"⁶⁶. El texto dramático de *La fiera, el rayo y la piedra* no proporciona datos sobre el vestuario de Cupido, aunque existen algunos grabados sobre la representación de dicha comedia⁶⁷ no es posible afirmar que el atuendo clásico del diosesillo sea el mismo que llevó puesto durante la representación, lo más probable es que el personaje haya vestido a la usanza del s. XVII portando, eso sí, un arco y flechas, como elementos visuales para distinguir al personaje. Por otro lado los tres aspectos del personaje: fisiológico, sociológico y psicológico si están contenidos dentro del texto dramático.

Cupido.-...
que aunque me veis en *tan tierna*
edad, fiera, piedra y rayo
soy tan desde mi primera
cuna, que nunca mayor
he de ser, por mas que crezca.

.....
Pigmaleón.-*Los niños* lo que oyen dicen,
o venga bien o no venga.

.....
Lebrón.- Quitad de ahí, que *es un rapaz*
que apenas sabe a la escuela,
y es, oliendo a las mantillas,
muy bello para ser fiera,
muy tibio para ser rayo,
muy blando para ser piedra.

El aspecto físico de Cupido queda establecido en estos fragmentos, indican su corta edad refiriéndose a él como rapaz o niño. De tal condición podemos deducir la presencia de un actor muy joven quizás un adolescente o niño en la compañía de teatro para representar dicho personaje, ya que como he mencionado el actor

⁶⁶ El cual se encuentra en la Galería Nacional de Londres.

⁶⁷ Los cuales se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid, según datos de Angel Valbuena Prat.

barroco debe cumplir arquetípicamente con las características físicas del personaje que representa.

Mediante la acción dramática el espectador descubre que Cupido es un dios, pues es hijo de Venus igual que Anteros.

Irifile.-.....
de que ha de nacer al mundo
una deidad tan opuesta
a todos, tan desigual, tan sañuda, tan violenta,
.....

Cupido es el amor absoluto o ingrato amor, por tanto es caprichoso, ciego y pasional:

Cupido.-.....
...a las manos de Cupido,
amor absoluto muera
el correspondido amor.

Los rasgos de carácter conferidos a Cupido (fiera, rayo y piedra) son los aspectos que guían su conducta, son los motivos que lo hacen accionar, es decir, son las cualidades que lo determinan. Cupido definido como el amor absoluto, es ciego y por ende irracional, es decir, es movido por la pasión. La relación que guarda con Anteros es incierta ya que el texto dramático no proporciona mucha información al respecto, pero sí deja claro la envidia o recelo de Cupido hacia Anteros.

Cupido.-.....
y pues de su casa ya
arrojé a Anteros, que era

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

el amor correspondido,
que hasta hoy vivió, desde hoy sea
Cupido el ingrato amor,
el que solo triunfe y venza,
para que sepan no solo
estos tres que me desprecian,
pero cuantos no me admiran
por la deidad más suprema,
que soy fiera, piedra y rayo,
.....

El apasionamiento es lo que mueve sus acciones, pero mantiene una actitud sumisa e inquebrantable ante Venus, la figura que representa a Dios y simboliza la justicia suprema; la figura, que es sinónimo en la escena, del Monarca y su institución.

Cupido.- Madre, no digo hermosa,
en alas de mi fuego
a tus umbrales llevo,
donde la luz reposa,
a que me vengues de una rigurosa
fiera, en quien puse toda mi esperanza.
¡Venganza, Venus, de un favor!

De éste modo nos presenta el autor a Cupido y antepone a él a Anteros, quien en el texto dramático representa al amor correspondido respetuoso de los sentimientos. El único dato del vestuario de Anteros es un venablo. El cual le fue dado por Diana (p.1607). Otro dato acerca de su traje lo encontramos en voz de Anajarte:

Aunque en traje de deidad
del cielo te veo venir,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

no te he de creer.

Sin embargo no se describe ni se especifica el atuendo en éste parlamento. Pero es evidente que Anteros ha de utilizar en su traje del siglo XVII algún accesorio para distinguirse como deidad, talvez una corona, laureles, sombrero, túnica, en fin, algo que le deje claro al espectador su calidad de personaje divino, ya que como se ha venido mencionando además del vestuario verbal, para el espectador del siglo XVII, es necesario tipificar al personaje a través del traje.

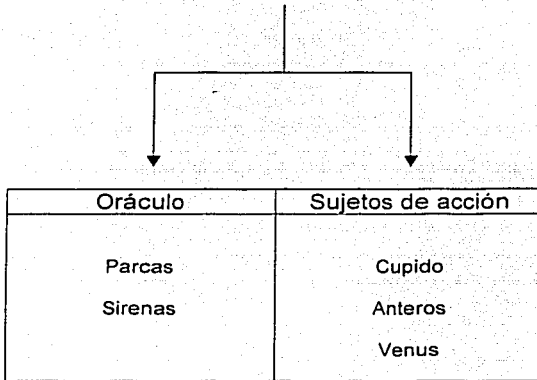
En resumen el autor presenta en *La fiera, el rayo y la piedra* un universo compuesto por dos tipos de personajes:

- Mitológicos
- Terrenos

Donde a su vez los personajes mitológicos se dividen en dos grupos, el primero los que cumplen la función de oráculo: *Las Parcas y Las Sirenas* y el segundo los que podríamos llamar sujetos de acción dramática: *Cupido, Anteros y Venus* (ya que ellos son la línea de acción por la cual se mueven los otros personajes).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Personajes Mitológicos



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.2.3 Personajes y espacio escénico

De tal modo el autor distingue tres tipos de personajes:

- a) Personajes terrenos
- b) Personajes oráculo-mitológicos
- c) Personajes sujetos de acción-mitológicos

Al hacer el autor dicha distinción de personajes dentro de la obra dramática brinda al espectador a través del *lenguaje hablado* los datos necesarios para identificar a cada personaje dentro del grupo al que pertenece, así como también por medio del vestuario le indica el rol, la ideología, el carácter, el rango social y el grupo al que pertenece el personaje. Pero a la vez mediante el espacio escénico, el autor define el tipo de personaje, es decir, mediante el plano, el nivel y el lugar escénico que ocupe el personaje será el grupo al que éste pertenece.

Anteriormente se han mencionado tres espacios escénicos: el monte, el llano y el puerto. En donde el llano ocupa el primer plano en el tablado, el monte el segundo plano y el puerto el tercer plano.

Ahora bien los niveles en el teatro barroco son tres: 1º. *el alto* que representa el cielo o lo divino, 2º. *el medio* que representa la tierra o lo mundano y 3º. *el bajo* que representa el inframundo o infierno⁵⁸. Para representar el primer nivel se utilizaba en los corrales los corredores de la fachada o el balcón o bien a través de

⁵⁸ Ver "Cosmovisión y niveles de acción" y "Calderón y sus trogloditas" en J. Varey. *Op. Cit.* Págs. 23-36, 249-261.

las tramoyas, los pescantes o las apariencias, para el segundo nivel se representa en el piso del tablado o bien las apariencias que descubren un interior, y por último el tercer nivel se representa por medio de los personajes que aparecen o desaparecen por los escotillones, el interior de la gruta, etc.

Dicho lo anterior se establece que en *La fiera, el rayo y la piedra* los tres grupos de personajes ocupan un nivel y un plano determinado según su condición.

Los personajes terrenos ocupan el primer plano y el nivel medio ya que es el lugar escénico para el aspecto mundano. *Los personajes sujetos de acción-mitológicos* se hayan en el nivel alto o divino y pueden ocupar el segundo o tercer plano para que tanto los espectadores como los actores en escena puedan ver la acción que realizan aquellos. Y por último *los personajes oráculo-mitológicos* ocupan el tercer plano (con las sirenas y peces atravesando el tablado de un lado a otro) y el segundo plano descubriendo el interior del monte (mostrando a las Parcas) representando con ellos el tercer nivel escénico.

Personajes sujeto de acción-mitológicos	Personajes terrenos	Personajes oráculo-mitológicos
<i>Segundo o tercer plano</i>	<i>Primer plano</i>	<i>Segundo y tercer plano</i>
<i>Nivel alto</i>	<i>Nivel medio</i>	<i>Nivel "bajo"</i>

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tal utilización de los diferentes niveles y planos escénicos denota la necesidad del hombre del siglo XVII de no dejar espacios vacíos, expresa ese gusto por la sinuosidad de las formas y la ruptura del espacio así como la influencia italiana por el volumen y la profundidad con el uso de la perspectiva.

Capítulo 5

El universo escénico en la España del siglo XVII

5.1. Las máquinas y tramoyas en La fiera, el rayo y la piedra

En la 1ª jornada el dramaturgo evoca una ambientación tenebrosa, desde la primera acotación, sitúa al espectador en un espacio y tiempo determinado. Provocando en él, al mismo tiempo la expectación de lo que ante sus ojos se presentará, puesto que es el primer índice de una situación caótica, en donde esperamos que algo pase.

Oscurécese el teatro y mientras se dicen los primeros versos, se descubre la perspectiva de mar, con truenos y relámpagos.

En el teatro del siglo de oro era común la utilización de efectos sonoros y de iluminación⁵⁹. Para simular una tormenta "el viento se imitaba haciendo agitar unas pequeñas planchas de madera de nogal, flexibles, sujetas a un bramante, que un hombre hacía girar a gran velocidad sugiriendo los bramidos de la tempestad". Una máquina similar, fue la utilizada en la puesta en escena, *El Don Juan de Moliere*, dirigida por Luis de Tavira en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes (CNA); en el ciclo dedicado a Don Juan durante el año 1999. Para lograr el efecto sonoro del trueno durante la representación " el trueno se simulaba con el deslizamiento de bolas de piedra o hierro, de treinta libras de peso, haciéndolas correr no simplemente sobre el entarimado del escenario [...] sino a lo largo de un canal de madera en pendiente escalonada, con peldaños

⁵⁹ La atmósfera era evocada no por luces y lámparas sino más bien por el gesto del actor así como también por el texto mismo a través de la palabras.

dispuestos a distancias que iban disminuyendo cada una más entre sí. Con ello se producía con bastante más fidelidad el retumbar discontinuo del trueno.”⁶⁰

El espacio escénico se torna tripartita: Puerto, Monte y Llano son los tres planos en que rompe el escenario Calderoniano. El escenario se presenta sinuoso, los planos horizontal y vertical se yuxtaponen. *En el teatro portátil de Fontana, en Aranjuez el tablado se encontraba ocupado por una máquina [...] era una gigantesca cubierta, que simulaba una montaña, con una vereda montante por la que se llegaba a la cima [...] la montaña se abría y se cerraba*⁶¹. El monte en el escenario calderoniano será un elemento escenográfico indispensable no solo para el teatro cortesano *donde puede recrearse el color, la sombra y la cercanía* sino que también lo será para las comedias de corral, tales como *El Alcalde de sí mismo, El purgatorio de San Patricio, El príncipe constante, La virgen del Sagrario, El mágico prodigioso, La exaltación de la Cruz, [...] etc.*⁶² sobre todo aquel que puede abrirse y descubrir su interior (gruta). Durante la descripción, el texto dramático denota la presencia en escena de oleaje, puesto que el mar se haya en perspectiva. Para tal efecto se requería de una máquina o tramoya que dejaba boquiabiertos a los espectadores. Ya Sabatini en su tratado *Prattica di fabricar scene e machine ne teatri* dedica unos capítulos donde describe tres maneras diferentes, para representar un mar de forma totalmente verosímil: uno se titula “De cómo hacer que el mar de golpe se inche, se agite, se mude y cambie de color”; otro “De cómo hacer aparecer navíos y galeras que recorran el mar,

⁶⁰ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. “Escenografía y tramoya en el teatro español del s. XVII” en Aurora Egido. *Op. Cit.* Pág. 57.

⁶¹ Othón Arróniz. *Op. Cit.* Pág. 197-98.

⁶² *Op. Cit.* P. 240

avancen, viren, anclen, rodeados de delfines y monstruos marinos, que echen agua por sus bocas⁶³. La utilización de tramoyas que realizaban tal efecto se haya en piezas como La selva sin amor, La Vedova, La nave de América Vespucio en la Pellegrina, y en El Juicio de París⁶⁴.

En *La fiera, el rayo y la piedra*, las mutaciones adquieren sentido ante el ojo del espectador siendo acompañadas por la voz de Irifile. La escena marítima se llena con peces, bajeles, y sirenas que pasan a través del tablado. En las comedias mitológicas la aparición de sirenas y tritones era común. Pues mediante la utilización del periaktoi, se permitía el tránsito de peces, pequeños barcos, etc. Para Calderón..." la máquina con sus mutaciones, apariciones y desapariciones determina la estructura escénica. No son las entradas y salidas o las partidas y llegadas de los personajes los que crean las escenas, son las tramoyas."⁶⁵

Después de ésta gran escena marítima, viene la entrada de Ifis, Céfiro y Pigmaleón al tablado, como si fueran expulsados de un mundo al que no pertenecen. Y dicen en la escena:

Descúbrese el esqui⁶⁶ y va pasando con Ifis, Brunel y otros.

Ifis.- ¡Oh!, fuese tumba el derrotado leño,
en que al despecho mío, de aqueste seno frío
queréis vencer la guerra
Brunel.- Ya que el mar se serena, a tierra.
(Dentro) Todos.- A tierra
Céfiro.- (Id) Ya que vuelve a aclarar la hermosa lumbre
el llano penetrad, dejad la cumbre,
empieza a aclarar
(Id) Pigmaleón.- Ya que otra vez se reconstituye el día,

⁶³ Alfonso Rodríguez G. De Ceballos. Op. Cit. Pág. 58.

⁶⁴ Rafael Maestre. Op. Cit. Pág. 59

⁶⁵ Op. Cit. P. 69

⁶⁶ Barco pequeño que se lleva en el navío para saltar a tierra y para otros usos.

cercana población la suerte mía
solicite, vagando este desierto.

Las voces que hasta ahora solo se han escuchado desde dentro del foro, toman forma corpórea con la entrada del esquiife, pues marca un cambio en el escenario al acompañarse por el arribo de los náufragos a tierra. Este cambio ha de verse reflejado también en la iluminación en escena, aunque ésta, tal vez no cambie físicamente, pero la función del lenguaje verbal, nuevamente, es de suma importancia, se indica que se acercan al celaje que a lo lejos divisaron, esto deberá tener su reflejo visualmente y además mediante el gesto del personaje. El efecto de celaje⁶⁷ en el cielo y el efecto de empezar a clarear se logra mediante una tramoya. "Para hacer que una nube en el horizonte se fuese agrandando paulatinamente, se dividiese en tres partes para volver a recomponerse después. Con ella se podía hacer nacer la aurora o que, después de una tormenta, apareciera en el cielo el arco iris"⁶⁸.

¿De cuándo acá, de aqueste escollo⁶⁹ ha sido
de humano pie pisado,
y de quilla⁷⁰ aquel piélagos⁷¹ surcado?
sí ya no es que por mar y tierra quiera
sitiarme quien pensado que soy fiera,
otra vez me ha seguido.
¡Oh!, ¡no hubiera salido
a buscar día tan gran portento,
anciano padre mio, tu sustento!
Céfiro.-(Dentro) De aquel peñasco de los incultos
[mayos
de la saña nos libren de los rayos.

⁶⁷ Aspecto que presenta el cielo cuando hay nubes tenues y de varios matices. (Diccionario enciclopédico Salvat.

⁶⁸ Alfonso Rodríguez G. De Ceballos. *Op. Cit.* Pág. 57.

⁶⁹ Entiéndase como un peñasco que esta a flor de agua o que no se descubre bien.

⁷⁰ Pieza de madera o fierro, que va de popa a proa por la parte inferior del barco y en que se asienta toda su armazón.

⁷¹ Parte del mar que dista mucho de la tierra

Pigmaleón.- (Dentro) De aquella gruta lóbregos los
[senos
la amenaza reparen de los truenos.
Ifis.- (Dentro) De aquel celaje⁷² al corto abrigo
breve
la luz de los relámpagos nos lleve.

Irífle se haya ahora en la necesidad de huir antes de ser descubierta por Pigmaleón, Céfiro e Ifis que no tienen mella ante el espanto de su aspecto, pues antes de dejarla ir deberá responder a sus preguntas. Céfiro, Ifis y Pigmaleón al entrarse al escenario lo hacen por diferentes lados, denotando con ello la existencia de las tres entradas al escenario características del teatro barroco.

Ahora bien, es el tiempo en que se descubre o se abre la gruta:

Céfiro.- Pues desquiciemos la puerta
de este risco, que mordaza
es de su boca funesta.
Ifis.- Melancólico bostezo
ya del centro de la tierra
es la pavorosa gruta
Pigmaleón.- Y ya en sus lejos se dejan
terminar a poca luz
las tres deidades severas.

"Descubrir la gruta" era una mutación frecuente en el teatro del siglo de oro, algunos ejemplos de ésta los encontramos en obras como: Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea, jornada II, esc. 26 (abrir una montaña); abrir una cueva en Apolo y Clímene, jornada I; o abrir un peñasco en El monstruo de los jardines, jornada II, esc. 21; o bajar ese peñasco para cerrar la boca de la cueva en Los

⁷² Aspecto que presenta el cielo cuando hay nubes tenues y de varios matices. (Diccionario enciclopédico Salvat.)

amantes del cielo, jornada III, esc. 21; o mover el peñasco en forma circular en Apolo y Climene, jornada II.⁷³

Los personajes sujetos de acción dramática como son Venus, Cupido y Anteros al pertenecer a su vez a la categoría de personajes divinos han de ocupar el nivel más alto dentro del tablado, es decir, los veremos aparecer o desaparecer por lo alto del teatro: Anteros *Vuela rápidamente* aunque no es indicado en el texto, la aparición en escena de Venus y Cupido así como la aparición *por lo alto* de Anteros y la última mutación de cielo con Anteros, Cupido y Venus sería probablemente mediante una máquina en forma de nube, como en la representación de Perseo y Andrómeda escenificada por Baccio del Bianco o en la escenificación de la fábula de Circe, representada en 1655 en el Buen Retiro o bien utilizando el "pescante" o máquina para ascenso o descenso de las glorias [...] *la nube, carro u objeto que atravesaba por lo alto la escena [...] se deslizaba por unos ralles situados a la altura que se desease, ralles que se apoyaban en las paredes laterales o en andamios de madera contruidos al efecto [...] permitían el deslizamiento de objetos pesados como las carrozas celestes ocupadas por una o varias personas*⁷⁴. Una máquina de éstas se usó en La casa de los celos de Cervantes⁷⁵.

Actualmente contamos con diversos materiales visuales donde podemos apreciar la utilización de la maquinaria teatral del siglo XVII así como su disposición espacial. A continuación presentamos la descripción de algunas de las escenas de

⁷³ Otón Arroniz. *Op. Cit.* Pág. 243

⁷⁴ Alfonso Rodríguez de Cevallos. *Op. Cit.* Págs. 56 –57.

⁷⁵ Otón Arroniz. *Op. Cit.* Pág. 170.

el filme "Farinelli"⁷⁶, donde podemos apreciar la reconstrucción de las representaciones teatrales en Europa durante el siglo XVIII (en éste caso La ópera). Son escenas de algunas de las presentaciones del cantante en teatros europeos, denotando aspectos como la disposición espacial escénica, el trazo y movimiento escénico, el vestuario, la utilería, así como la utilización de las máquinas, tramoyas, apariencias y bastidores:

- a) Presentación del cantante Farinelli interpretando a un personaje de la ópera, en un teatro a la italiana (el escenario se halla separado de la sala, cuenta con un arco de proscenio, una fosa para los músicos, telón de boca, es techado por lo que requiere de iluminación artificial): vemos en pantalla un decorado de nubes de cuyo centro emerge una luz que simula el sol o bien su resplandor. Se puede apreciar que tal decorado podría ser un telón de fondo pintado en perspectiva. Luego se escucha una voz cantando desde dentro. Por la izquierda y por lo alto de la escena aparecen sobre nubes dos pegasos jalando un carro donde va en pie el personaje cantando llevando las riendas de los pegasos. El personaje porta sobre su cabeza un gran tocado de plumas de colores y luce un traje a la usanza de la época. Tal personaje permanece tan sólo de pie de frente al público y sin moverse durante su estancia en el carro, únicamente canta y hace ligeros movimientos con la mano que tiene libre. Dicho carro jalado por pegasos sobre nubes, como ya se mencionó, aparece por la izquierda y en lo alto de

⁷⁶ Película que muestra el periodo de vida, de dicho personaje, que va desde 1722 hasta 1740 con la presencia de éste en la corte de Felipe V de España.

la escena. Y mientras el personaje canta, va descendiendo (el carro) lentamente hasta llegar al *centro-centro* (relativamente) del escenario, donde el personaje baja de él para dirigirse a *primer plano* del escenario. El carro va pendiente o colgado por dos cuerdas que lo sostienen las cuales están a la vista del espectador y permanece en el escenario durante toda la escena hasta que se cierra el telón. Obviamente se trata de un *pescante* de donde desciende un personaje divino. Anteros, Venus y Cupido seguramente hacen su entrada a escena de ésta misma forma.

- b) Presentación del cantante Farinelli en Londres en el Teatro de la Nobleza. En pantalla, la boca escena del teatro. Se abre el telón (de guillotina) y mientras el personaje entra por derecha-abajo hasta colocarse en centro-abajo del escenario, lugar que ocupará durante toda la escena mientras canta, porta un traje negro de época y un gran tocado en la cabeza. Se ve al fondo del escenario un telón en perspectiva de cielo con nubes. En segundo plano se halla el mar con movimiento de olas, se aprecia claramente la *máquina para hacer el movimiento de las olas de mar* utilizada durante el s. XVII. En segundo plano, también, pero poco más adelante del mar se distingue la proa de un barco, tal bastidor o apariencia se halla en el área del escenario llamada derecha-centro. En primer plano, es decir abajo-izquierda, encontramos un bastidor que simula un edificio. La disposición espacial de ésta escena tiene una gran similitud o relación con la escena marítima en *La fiera, el rayo y la piedra* descrita ya con anterioridad.

- c) Presentación del cantante Farinelli en Londres en el Teatro de la Nobleza, interpretando un ópera de Haendel. En tercer plano se ve un decorado de bosque o más bien un paisaje con cielo, plantas, árboles. En segundo plano, un bastidor con un arco al centro y en sus lados columnas, el cual simula jaulas que contienen en su interior aves como cisnes o patos los cuales mueven las alas. El personaje empieza su interpretación de espaldas al público en el tercer plano, es decir tras el arco del bastidor del segundo plano, durante su interpretación atraviesa el arco avanzando hacia el público hasta llegar al primer plano. Usa diferentes tocados así como elementos de vestuario como una capa para distinguir al personaje que interpreta. Durante ésta presentación apreciamos la escenotecnia, muy utilizada en el s. XVII, con los animales que hacen movimientos de sus alas y con un androide que luego aparece en la escena frente al decorado de paisaje, es un pavo real, el cual eleva la cola y lentamente la despliega en forma de abanico.

En éste filme podemos notar la utilización de maquillaje durante la representación teatral, tanto por el aspecto visual del propio personaje cuando interpreta a otro en la escena, como por las referencias verbales al respecto entre los personajes, así como porque al inicio de la cinta vemos como Farinelli se maquilla con una especie de crema o ungüento blanco que se unta sobre el rostro. Ahora bien a éste respecto no se ha encontrado noticia dentro del teatro del siglo de oro español, sin embargo considero su muy posible utilización en la escena barroca.

En dicho filme apreciamos algunas de las formas de utilización de las tramoyas del siglo XVII, al mismo tiempo hemos podido comprobar la relación que existía entre el trazo y el espacio escénico. Encontramos como premisa para el actor, el área del *centro-centro* del escenario para su interpretación, denotándola como el área fuerte de actuación, como anteriormente ya se había mencionado con el cuaderno de dirección de Villamediana-Fontana.

5.2. La voz y el efecto sonoro en su relación con el personaje

Los efectos de sonido ayudan al espectador a entrar en la realidad de la ficción que se plantea en la escena, puesto que, en el teatro *se ve lo que se oye y se oye lo que se ve*. He aquí la importancia del lenguaje gestual y la mímica, herramientas del actor para la creación de imágenes, los cuales debían ser altamente elocuentes para hacer más claras las ideas e imágenes del lenguaje verbal tan estructurado. El lenguaje verbal rico en metáforas, figuras, ideas, y colores; se vale de la voz mediante la modulación, el volumen, los matices, las inflexiones y las pausas, para crear el ambiente que el texto dramático plantea transformando el edificio teatral en el espacio escénico donde ocurre la acción. Así pues, el espectador no necesita ver materialmente en la escena al personaje, sino que, puede saber lo que a éste le sucede a través de la atmósfera que le rodea, los sonidos que le acompañan, la luz que lo baña y, también por el tono y volumen de la voz; el espectador se hace partícipe en la obra cuando se activa su imaginación. El dramaturgo es quien se encarga de acomodar todas las

herramientas de manera ordenada y codificada, pues, es el espectador quien decodificará el mensaje. El dramaturgo-autor crea el relato escénico mediante signos que le hacen llegar al espectador el mensaje de manera precisa, es decir que, a través de esa serie de signos el autor hace que el espectador reciba exactamente el mensaje que él (autor) le envía. En el siguiente parlamento, *la voz* es el elemento más importante, su función es hacer ver, *al espectador*, lo que no se ve:

(Dentro)

Pasquín.- ¿Qué se nos hizo el día?

(Id) Céfiro.- La enmarañada oscura sombra fría,
con pálidos enojos,
nos le hurtó de delante de los ojos.

A otra parte Lebrón (dentro)

¿Qué se nos hizo el día?

Pigmaleón.- (id) En un instante,
no solo nos le quitan de delante
entupecidas nieblas,
pero el confuso horror de las tinieblas
nos le hace a cada paso
sincopa del oriente y del ocaso.

A otra parte Brunel (dentro)

¿Qué se nos hizo de la hermosa lumbre
el esplendor?

Ifis.- (id) Aquella excelsa cumbre
le tramontó, porque antes que llegara
hoy al mar, en la tierra se apagara
Los dos primeros.- Al monte
Los segundos.- Al llano
Los terceros.- Al puerto

Ver lo que no se ve... "un eclipse" es el evento que en este fragmento se describe, primera señal de lo que aquí sucederá, pues antiguamente un eclipse era considerado un hecho que traía consigo la catástrofe, causaba miedo en aquellos que lo vivían, pero cuando terminaba, nuevamente se restauraba el orden. *La voz*

motiva al espectador a entrar en la convención de la realidad- ficción llevada a cabo en el tablado. Ahora no sólo escucha lo que ve, sino que ve lo que escucha, pues al mismo tiempo, se nos descubren tres lugares escénicos donde sucederá la acción: monte, llano, puerto. Los elementos escenográficos simbolizan un ambiente marítimo y agreste, atormentado y caótico, metáfora del universo representado en la escena, donde armoniza el aspecto rústico y salvaje del primer personaje que aparece ante el público:

Sale Irífile, vestida de pieles, suelto el cabello.

Irífile.-Tres asombros en un asombro advierto,
dejo aparte el horror del terremoto,
en cuya lid la cólera del Noto,
de tierra y mar, con dos violentas sumas,
los riscos postra, eleva las espumas,
y voy a las tres voces,
que tres veces distantes, tres veloces,
llegaron a mí oído.

Lo grosero del ambiente y lo rudo de su aspecto contrastan con lo letrado en su habla. El atuendo de Irífile deberá ser rústico, hecho de pieles que le cubran quizás todo el cuerpo y además llevará el cabello suelto, despeinado. Dotando con esto al personaje de un aspecto salvaje sumado a su actitud huraña.

Más adelante quedará establecido para el espectador la función de oráculo que a ella se le confiere. Estos aspectos denotan la elaborada construcción de personajes por parte del dramaturgo; el autor dibuja del personaje el aspecto fisiológico, sociológico y psicológico. Dibuja porque deja gran parte de la vida del personaje a la imaginación del espectador, pero le deja claro a éste ¿Cómo es físicamente?, ¿Quién es? y ¿Qué quiere?.

Por otro lado, durante la escena se realiza otro proceso semiótico: Irifile realiza un acto ilocutivo⁷⁷ al acompañar con sus palabras la acción que realiza. Otro ejemplo de acto ilocutivo es el que realiza el rey Lear "Desheredando a Cordelia" en el acto I, escena 1 de *El Rey Lear* de Shakespeare⁷⁸, dicho acto se explica cuando el rey ha dividido su reino en tres partes, que heredará en vida a sus tres hijas, para alejarse de los cuidados del gobierno y tener una muerte en paz, el rey Lear había declarado mayor su generosidad con la hija que más amor le profesara pero al no recibir zalamerías por parte de Cordelia (hija menor) decide desheredarla, efectuando tal sentencia comete el acto ilocutivo. Otro ejemplo de acto ilocutivo acto III en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega⁷⁹, el Comendador es amenazado, perseguido y muerto por el pueblo a la vez que se escuchan las voces y vemos cómo lo hacen.

Irifile realiza actos ilocutivos para ella misma, así como, ilustra con su voz las acciones efectuadas por los personajes que aún no han entrado a la escena, es decir, una de sus funciones escénicas es ilustrar o acompañar la acción mientras ésta se lleva a cabo. Otra función de Irifile es descubrirle al espectador el lugar donde se desarrolla la acción. Va describiendo el paisaje, compuesto por una parte, de un peñasco, monte o risco.

Hasta el momento el autor nos ha presentado un mundo integrado por tres elementos⁸⁰ en cada uno de sus componentes:

⁷⁷ Acto realizado al decir y a la vez al hacer algo.

⁷⁸ William Shakespeare. *Obras I. Clásicos Sauri*. Bilbao: Moretón, 1980. 442p.

⁷⁹ Félix Lope de Vega y Carpio. *El mejor alcalde, el rey. Fuenteovejuna*. Colección Austral, México: Espasa-Calpe, 1983. 144 p.

⁸⁰ Dámaso Alonso y Carlos Bousoño en "La correlación en la estructura del teatro calderoniano" en *Seis Salas en la expresión literaria española (Prosa-poesía-teatro)*. Madrid: Gredos, 1951. Págs. 115-186

- tres espacios o lugares escénicos: el monte, el llano, el puerto;
- tres destinos: Céfiro, Pigmaleón, Ifis;
- tres eventos naturales: el eclipse, el terremoto, el temblor; y
- tres entradas o salidas del escenario.

Irífle ha sido el medio por el cual el dramaturgo ha dado a conocer el asunto del que tratará la comedia, el lugar donde sucede ésta, la situación inicial, así como la disposición de la composición escénica, tal función era realizada por la loa, pero se desconoce si esta comedia contaba con una loa inicial o si el dramaturgo la introduce como parte inicial en el primer acto de la comedia. Irífle, prosigue con su discurso describiendo las características del lugar en el que se hayan los personajes. Lugar que se estima azotado por la mano de los dioses (un indicio más de que el orden se encuentra transgredido). A la par de su voz las mutaciones se realizan ante los ojos de los espectadores descubriendo tres nuevos lugares antes ocultos:

Dígalo ahí de Anajarte
el alcázar, donde presa
 la tiene Argante su tío,

La fraqua allí de Vulcano
 lo diga, en cuya violenta
 forja de Estérope y Bronte
 es martillada tarea
 la fundición de los rayos.

 de pardo escollo lo diga
lóbrega gruta funesta,
 rudo templo consagrado
 en mal fabricada cueva
 a la deidad de las Parcas,

La disposición escénica, sería la siguiente de acuerdo al orden de las escenas y tomando en cuenta el modelo de acción dramática de la obra:

- la gruta (en primer plano.)
- la fragua (distinguiendo el lugar auditivamente más que visualmente), y
- el alcázar (al fondo tal vez en perspectiva)

La comedia cortesana llega a su final, generalmente, con una escena en palacio o bien en un jardín palaciego que se extiende hacia la corte en un baile o máscara, por tal razón, *el alcázar* es el último lugar escénico y por ello quedará señalado mediante una perspectiva al fondo del tablado.

Una vez que Irifile le ha dado al espectador los datos necesarios sobre el lugar, tiempo y espacio de la comedia, ha terminado por el momento su función y debe salir de escena. Céfiro, Ifis, y Pigmaleón deben tener un cambio en su gestualidad, que sea capaz de envolver, distraer y atrapar la atención de los que los escuchan (los espectadores) para que Irifile pueda aprovechar escapar de ellos.

El cambio del lugar donde se desarrolla la siguiente escena queda entendido por la salida y entrada de los personajes al tablado por diferentes lados, mas la indicación "*cúbrese el mar descúbrese el bosque*" designa el fondo del tablado como el lugar que ha de ocupar el mar, siendo el bosque representado en un plano anterior a éste con las apariencias o bien con un telar en perspectiva.

La relación entre el espacio y los personajes, la correspondencia con el gesto y las voces, provocarán que el espectador perciba visual y auditivamente la espesura de la maleza y lo intrincado del camino del lugar donde se hallan los personajes. Provocando con ello la participación del público en la realidad-ficción que el dramaturgo ha llevado a la escena con la ayuda de los intérpretes y las tramoyas. Por otro lado cabe señalar la similitud de movimientos escénicos entre las tres

parejas que se acompañan por sus voces, (recurso muy utilizado en esta época, como se ha visto anteriormente, mediante el cual también se realizaba la mutación de la escena).

Los efectos de sonido también forman parte del lenguaje escénico propio del siglo XVII, como ya se ha mencionado con anterioridad, en *La fiera, el rayo y la piedra*: los efectos sonoros conforman un aspecto medular. Ahora, mediante el sonido de los martillos, los personajes y el público ubican la cercanía de la fragua de Vulcano donde trabajan los cíclopes; mas no se especifica si es o no visible al espectador. Lebrón por su parte hace burla de los cantos y encantos de la selva, poniendo de manifiesto su rústica manera de expresión explicada con anterioridad :

Lebrón.- Que haya
andantes que andén por selvas
encantadas, malo es, vaya;
pero peor por selvas es
encantadas y cantadas.

.....

La fiera, el rayo y la piedra como zarzuela antigua, debió contar de acompañamiento musical a lo largo de la representación.

5.3. El espacio escénico en su relación con el espectador

El recurso del teatro dentro del teatro para complicar el nudo de la acción, será sustituido en la estética barroca con la introducción como recurso escénico de la pintura en la pintura o cuadro dentro del cuadro⁸¹. Como lo hiciera Velázquez en

⁸¹ Emilio Orozco Díaz. *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta, 1969. 244p.

1656 y 1657 en "Las meninas" y "Las hilanderas" respectivamente; o bien en 1676 el pintor Vermeer en su obra "El taller del pintor" o "Vermeer en su estudio", y posteriormente se viera este recurso durante el siglo XVIII en "Solicitantes de votos en las elecciones" de William Hogarth, así como también durante el siglo XIX en "El estudio del pintor" de Courbet y en "El drama" de Honoré Daumier. Durante el siglo XX es Salvador Dalí quien hace uso de éste recurso en "Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas por seis verdaderos espejos" hacia 1972-73.

Mediante el uso de éste recurso el arte en el siglo XVII y en este caso la escena calderoniana adquiere la tridimensionalidad que requiere la realidad de una obra de arte, manteniendo la distancia entre el hecho ficticio (u obra de arte) y el espectador *real* que la observa, sin dejar de lado la opinión del autor que la crea. Así pues, en el espacio escénico se han establecido tres niveles de percepción:

- 1) *el público como espectador de la realidad de la escena (el público ve a Céfitro, Pigmalión e Ifis en el bosque).*
- 2) *los personajes como espectadores de otra realidad en escena (se abre ante ellos el universo del inframundo con Las Parcas).*
- 3) *Los símbolos como espectadores del espacio escénico.*

Tenemos entonces una acción, pues involucra un signo, un objeto y un intérprete. Lo que está en la escena no pretende ser sino que "es" resultando esto un proceso de percepción. Umberto Eco sugiere "el signo teatral es una ficción no porque sea la simulación frente a la verdad o porque comunique cosas

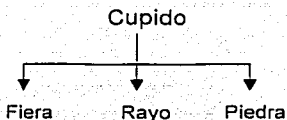
inexistentes, sino porque simula no ser un signo⁸². En este sentido la cueva o gruta podría tomarse como un signo para indicar de donde provienen seres no correspondientes a la realidad o algo similar, sin embargo respecto a la cueva Arróniz menciona: La función de la cueva era impresionar a los espectadores por su fealdad y tamaño [...] sirvió no tan solo para espectaculares apariciones sino de habitáculo complementario del paisaje agreste⁸³. De lo anterior se deduce que la presencia de la cueva en la escena es prácticamente para fines representacionales pero a la cual se le puede inferir el valor simbólico, de acuerdo a la estructura escénica. *La gruta de Las Parcas* se haya a igual nivel que la isla, es decir que no necesita ser representada mediante el uso de escotillones como en general se hacía para simbolizar el mundo de las sombras. Si no que mediante el actor apoyado en el lenguaje gestual, la voz y el disfraz (otro recurso barroco) se hace evidente el lugar del que provienen los personajes.

La estética barroca tiene en Calderón a uno de sus mejores exponentes, ya que como hombre de su época el lenguaje escénico que utiliza es refinado y rebuscado, saturado de imágenes y formas, no sólo en el lenguaje hablado, ni en el gesto, o en la estructura dramática o en la composición escénica, sino que también alude a la percepción sensorial. Prepara al espectador reiterando por tres veces las cualidades del monstruo que a la tierra a nacido, para luego mediante el recurso escénico de dejar oír dentro una voz que accidentalmente responde a las preguntas en el tablado crea en el espectador un nuevo signo:

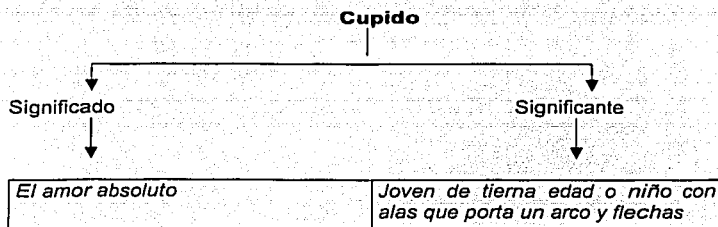
⁸² Ana Goutman. *Estudios para una semiótica del espectáculo*. México: UNAM, 1995. Pág. 12.

⁸³ Othón Arróniz. *Op. Cit.* Pág. 186.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Eco afirma que: "una vez elegido como signo, un objeto funciona en razón de algunas de sus características y sólo de éstas; y constituye (en el campo de la convención representativa) una abstracción, un modelo reducido, una construcción semiótica."⁸⁴ Así como Cupido se presenta al público como una abstracción, Calderón, del mismo modo introduce a Anajarte, pues en palabras de Cupido la manifiesta / primera experiencia de su poder.../ seguido esto de una voz dentro que dice Anajarte. Calderón, toma el símbolo universal de Cupido, para crear uno nuevo, el cual verá su extensión en Anajarte:



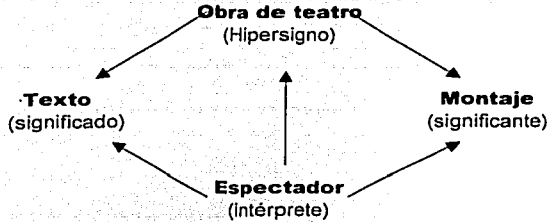
El signo según Saussure⁸⁵ está compuesto por dos elementos: *el significante* que es la imagen acústica producida por la secuencia lineal de los sonidos que

⁸⁴ Ana Goutman, *Op. Cit.* Pág. 13

⁸⁵ Ferdinand de Saussure (1857-1913) Lingüista suizo.

soportan el contenido, es la huella psíquica que del sonido testimonian nuestros sentidos y se asocia al otro elemento del signo que es *el significado*, es decir, el concepto. Ambos se encuentran asociados, según Saussure, arbitrariamente dentro del sistema de la lengua donde, el signo, adquiere su valor. El significante se une arbitrariamente al significado porque su relación no es necesaria para significar el concepto; pero ya no es arbitrario dentro de cada grupo social. Razón por la cual, Cupido, como signo creado por Calderón, está en función de la relación establecida en la obra dramática: con los personajes, la historia y el espectador. Por lo tanto, Cupido, visualmente corresponde a su imagen (significante), aunque se le confieran tres cualidades diferentes que forman un todo (significado) y que a la vez se hayan contenidas en Pigmaleón: *pedra*; Céfito: *fiera*, Ifis: *rayo*. Calderón entonces establece una relación entre los elementos que constituyen el espacio escénico, la estética calderoniana en *La fiera, el rayo y la piedra* se caracteriza mediante tres elementos: tres cualidades - tres personajes, un signo - tres significantes, un símbolo - tres connotaciones, Saussure, llama a esto relación de significación. Existen los signos producidos por el autor y los que resultan del montaje (clasificación hecha por Pierce) mas "una obra de teatro es a la vez un texto y la representación del texto, es decir, un complejo de signos, un hipersigno"⁸⁶. El texto estaría funcionando como significado y el montaje como significante teniendo al espectador como intérprete del objeto, cumpliendo el proceso de transmisión de la información (Jakobson) donde se emplean dos códigos: uno que codifica y otro que decodifica el mensaje.

⁸⁶ Ana Goutman. *Op. Cit.* Pág. 52



La jornada 2ª da principio con la apariencia de bosque como espacio escénico y al fondo del tablado la entrada del palacio. El ambiente bucólico es el propicio para las escenas amorosas, como también sucede en el teatro de Shakespeare. Las flechas de Cupido su cometido han cumplido, vemos a los galanes y las damas presas del amor no correspondido:

Pigmaleón.- ¿Has reparado en los cuatro,
cuatro mudados afectos?
Lebrón.- Y aun en los cinco, que el tuyo
por Dios que no lo está menos.

Y de tal efecto los celos entre Céfito e Ifis provocan una riña que prontamente Pigmaleón detiene, mientras los graciosos salpican la escena con chistes.

El teatro, de ser bosque se muda a jardín con una fuente en medio y sobre ella una hermosa estatua. Al mismo tiempo, sale a la escena (montando un pescante) Cupido cantando en estilo recitativo estableciendo la correlación: Pigmaleón amará una *pedra*, Céfito a una *fiera* e Ifis a un *rayo*:

Cupido.-
verás representar mi triunfo en ellos
de fiero, rayo y piedra; en otra parte
blasoné ya y blasono en esta esfera;
pues piedra, rayo y fiero
en Irfile soy, en Anajarte,

y en ese mármol frío, a quien el arte
hermosura sin alma dar procura;
porque en aquesta calma
aun venciase, sin alma,
hermosa una escultura...

Así queda expresada entonces la venganza de Cupido sobre aquellos que le han humillado y han dudado de su poder.

En el teatro del siglo de oro español o teatro barroco, está presente en su estética el uso del *disfraz* como recurso escénico. En *La fiera, el rayo y la piedra*, Ifis trueca su traje de galán por el de jardinero, para poder estar cerca de su amada Anajarte sin que ésta lo arroje de su lado. El actor que interpreta a Ifis, ha de transitar entre el gesto de galán y el gesto del jardinero, de tal suerte, que a los ojos de Anajarte él sea sólo un jardinero, pero, para el espectador represente a ambos. Al discurso verbal del personaje ha de acompañarlo el discurso gestual del actor apoyándose en la situación y el lugar donde se encuentra.

El jardín ahora es el punto de reunión y escondite de los personajes, quedando establecido como un espacio donde ninguno puede ser visto. Las constantes referencias del texto dramático a la fuente con la estatua y el grabado que se encuentra de ésta escena en la Biblioteca Nacional de Madrid, hacen pensar en su posible presencia en la escena, además el texto dramático infiere la existencia en el jardín de una estructura que sirva de escondite:

Isbella.- Para hablarte después
que todos falten aquí,
este cenador te ha de ocultar

Este escondite no tendría que estar a la vista del público necesariamente, mas resultaría atractiva su intervención en la escena, pues tiene a su vez la cualidad de

llenarse de agua. Famosas eran las fuentes manantes en la escena⁸⁷ así la existencia de algún sistema hidráulico en la fuente era cosa cotidiana. La presencia del cenador da paso a las ocurrencias de los graciosos:

¿Qué es esto? Viven los cielos,
que no llueve por aquí
a uso de mi tierra, pues
llueve hacia arriba,...

Se declara el jardín, la música y la noche lindo maridaje afirmando al ambiente bucólico propicio en los lances de amor. También queda establecido un cambio en la iluminación pues versa la acotación *Sale Anteo [sin ver a nadie, por estar el jardín oscuro]* surge otro enfrentamiento, donde Pigmalión nuevamente interviene deteniéndolo antes de ser desgracia. Pigmalión promete levantar un templo a la estatua que consiguió y de la cual está enamorado. La jornada llega a su fin con la intervención de Anteros por los aires.

Anajarte.- ¿Quién eres hermoso joven,
que entre nubes de rubí
desplegando vienes hojas
de púrpura y de carmín?

Tal aparición apoya el decorado verbal, indica su atuendo, así como sus acciones y un cambio en la trama. Anteros, llega para dar un vuelco en la trama, después de haber sido Cupido quien rigiera la segunda jornada. Y desaparece entre los cantos dejando a Anajarte mantenerse en su fiera convicción. Con una sola mutación, la exposición del conflicto amoroso y no muchos cambios en la trama llega a su fin la segunda jornada, dando paso a un entremés jocoso (según la estructura de la representación durante el siglo XVII).

⁸⁷ Juanelo Turriano. *Los veintitún libros de los ingenios y las máquinas*. 2 vol. Madrid: Turner, 1983.

Después del intermedio, inicia la 3ª jornada. Se descubre el *Teatro de monte y en el foro la punta del jardín*, según parece el lugar indica ser el alcázar de Anajarte, donde Pigmaleón va en busca de su amada: la estatua. Anajarte envidiosa de la deidad marmólea, la ha arrojado al monte, Pigmaleón entonces sale en su búsqueda:

(Dentro) Unos.- Al monte
Pigmaleón.-... para ver si encuentro...
(Dentro) Otros.- A tierra
Pigmaleón.-... la imagen divina y bella,
y si mi amor restaura.

Las entradas y salidas de los personajes, al ser anunciados con las voces de Anajarte, Pigmaleón e Isbella que indican la llegada de gente por mar y tierra y en numerosas naves, proporcionan el movimiento escénico indicado en el propio texto dramático, el cual nos lleva nuevamente, al bosque, como lugar de la acción. Hacia el final de la jornada se realizan tres mutaciones más, la primera es *la mutación de cielo* donde estarán en lo alto Cupido y Anteros cada uno en un trono de nubes acompañados cada uno por su coro, en medio de ellos, montada sobre una estrella se hallará Venus y todos cantan. Venus como símbolo de justicia escucha a Cupido y Anteros para emitir su fallo. Salen de escena al tiempo que se escucha:

Todos.- Que quien no sabe querer,
sea mármol, no mujer;
que quien en amar se emplea,
mujer y no mármol sea.

Dejan paso a la siguiente mutación, *el teatro regio*, la apariencia probablemente se haya al fondo del tablado y se encuentra tras un telón que se recoge para descubrirla. Ahora el espacio se ha transformado en el lugar donde llegará a buen

término la comedia, el interior del palacio, que Pigmaleón ha construido para adorar a su amada, y donde todos los demás personajes de la comedia se darán cita. Lebrón anuncia la llegada de Pigmaleón y la estatua al palacio antes de que el espectador pueda verlos en escena, pues dice:

Si, a una estatua
mi amo quiere, para quien
ha labrado este palacio
tan hermoso como veis.
Y no es esto lo peor
de su pena, sino que
del campo donde Anajarte
la echó, la manda traer,
sobre un pedestal de mármol,
como triunfal carro, a quien
los villanos jardineros
hace que la canten, y él
galanteándola al estribo
viene...

Los de la escena se convierten en espectadores del suceso pues *salen los que puedan, vestidos de villanos, mujeres y hombres, cantando y bailando con instrumentos diferentes; detrás en un carro la estatua y a su lado Pigmaleón*. Anajarte se despeña por el monte⁸⁸, Pigmaleón sale a su rescate, mientras tanto Lebrón mantiene una charla con la estatua. Al regresar Pigmaleón al tablado deja a Anajarte en brazos de Lebrón, quien al despertarse pregunta *¿Dónde estoy?* y Lebrón responde: *En el tablado*. Tal respuesta además de ser un efecto cómico, distancia al público diciéndole que se está en una ficción.

Por último la estatua adquiere vida a vista de todos y Anajarte se convierte en mármol a la vez, cumpliendo así con la justicia poética forzosa durante el del siglo XVII. Se resuelven las tres historias y por último aparece nuevamente la mutación

⁸⁸ Dentro del simbolismo Calderoniano el despeñarse o caerse del caballo alguno de los héroes era un mal presagio. Ver Ángel Valbuena Briones. *El simbolismo en el teatro de Calderón*. La caída del caballo.

de cielo con Anteros, Cupido y Venus; y entre cantos y música, dan paso, por todo lo alto a La Fortuna rompiendo la separación entre público y escenario, descubriendo la máscara (repartida en dos coros de música de siete voces cada una; cada uno cuatro mujeres y tres hombres; y en una tropa de doce mujeres, que son las que han de danzar). Es así como *La fiera, el rayo y la piedra* :

"prolonga los ámbitos del palacio de Pigmaleón en la propia sala del Coliseo del Buen Retiro, integrando en ella a los espectadores como parte activa del festejo, rompiéndose así la separación producida por el marco escénico [...] La ruptura entre el escenario y la sala se llevaba a cabo de múltiples maneras, no faltando entre ellas las técnicas desarrolladas por los propios actores, las del soliloquio y el aparte. La temática de éstas obras, al desembocar en la celebración de una efemérides relativa a las personas reales, propiciaba aun más si cabe la unión entre el escenario y los espectadores."⁸⁹

De este modo llega a su fin la comedia en medio de una expresión de alegría. Danza, música y canto quedan en el recuerdo de aquellos partícipes de la representación teatral: director, escenógrafos, actores, comparsas, público, nobles, monarcas y por supuesto lectores.

5.4. Las formas verbales

Durante el siglo XVII, el teatro se caracteriza por la utilización de códigos verbales, establecidos por los dramaturgos, para el mejor entendimiento de las situaciones en la escena. El espectador tenía habituado el oído a un empleo diferenciado del

⁸⁹ Tomas A. O'Connor y otros. "La comedia mitológica: Simbolismo, escenografía, política" en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco. 3/1. Primer suplemento*. Ed. de Aurora Egido. Barcelona: Crítica, 1992. Pág. 428

verso largo o corto y a las diferentes estrofas empleadas para cada situación. Cupido después de recibir las burlas de Céfiro, Ifis y Pigmaleón y luego de los tres graciosos, al quedarse solo en la escena recurre al *soneto*; es la estrofa que se elige cuando un personaje solo ante los espectadores espera la llegada de otro o bien se utiliza cuando la acción esta suspendida y se espera que pase algo:

.....
Y pues de su casa ya
arroje a Anteros, que era
el amor correspondido,
que hasta hoy vivió, desde hoy sea
Cupido el ingrato amor,
el que solo triunfe y venza.
Para que sepan no solo
estos tres que me desprecian,
pero cuantos no me admiran
por la deidad más suprema,
que soy fiero, piedra y rayo,
siendo primera experiencia
de mi poder...
(Dentro) Las damas.-
¡Anajarte!

El soneto también era una forma mediante la cual el personaje tenía un acercamiento con el público, ya que servía para expresar sus sentimientos e intenciones, (este fragmento en realidad no guarda la estructura propia del soneto, sin embargo, la función que cumple es la misma que la realizada por esa estructura métrica). La *redondilla* y la *quintilla*, se usan con frecuencia en los diálogos, especialmente en los amorosos, como los utilizados en la escena entre dos de las parejas amorosas de la comedia. Previo a esto Anajarte e Irifile participan en una escena que será de tal coordinación, pues, aunque ambas están en el tablado, ambas están aparte: mientras Irifile se esconde entre la maleza,

Anajarte esta descubierta. Con la entrada a la escena Ifis por un lado y Céfiro por otro, la escena será cual espejo en acción y en palabras, el uno abraza a Anajarte y el otro a Irifile ambas quedan cautivadas por los galanes declarándose Anajarte *rayo* e Irifile *fiera*.

Para tratar los asuntos más serios se recurre a estrofas compuestas con versos de arte mayor, como es el caso de la escena en que Anajarte, vestida de cazadora con venablo, acompañada por sus damas que llevan consigo arcos, flechas y varios instrumentos; da a conocer su origen y la cólera que sólo satisface con la caza y la sangre. La disposición escénica nuevamente será simétrica mientras cantan y tocan *Pónense las cuatro (ninfas) a las cuatro puntas del tablado* (en *La púrpura de la rosa* de Calderón encontramos la misma disposición escénica en donde las ninfas ejecutan una danza y mientras tocan un instrumento musical). Las cuatro ninfas al ver el peligro cerca abandonan el tablado, dejando a solas a las dos parejas. En la escena se realiza a su vez un acto perlocutivo⁹⁰ haciendo más compleja la trama:

Anajarte.- *Pues si haces por mi fineza
tal, que esa fiera avasallas
(porque estoy en el empeño
de rendirla y de postrarla),
aunque no he de agradecer
yo jamás amantes ansias,
te agradeceré el valor.*
Irifile.- *Pues si haces que yo me vaya
sin que me siga ninguno,
agradeceré a su fama
la fineza del socorro.*
Céfiro.- *De eso yo te doy la palabra.*
Ifis.- *Yo te la ofrezco.*

⁹⁰ Acto realizado por medio del decir algo. Se activa sobre las creencias del destinatario, esperando una acción del receptor.

En este caso el acto perlocutivo está constituido de una oración condicional que persuade al receptor de realizar tal acción. Así los personajes además de tener su motivo principal, que es el que los llevó hasta donde están, adquieren ahora un motivo secundario el cual los impulsará hasta el final de la obra.

En el teatro barroco existe la adecuación expresiva entre cada personaje y su modo de expresión (decoro) le dará verosimilitud. Los villanos salpican sus parlamentos de palabras rústicas, cometen errores lingüísticos. El viejo, tendrá un habla sentenciosa y grave. Encarna después del rey la figura más respetable de la comedia, está revestido de autoridad, basada en su experiencia; vigilará el honor familiar en él depositado; como sería el caso de Anteo, padre de Irifile, el cual aparece en el tablado vestido de pieles y larga barba, cabe señalar la similitud de su aspecto exterior con la primera aparición de Irifile a la escena. En su discurso se descubre la pre-historia de la traición cometida por Anteo a Céforo.

El rey hablará en tono solemne y elevado. El galán y la dama lo harán en estilo culto y en la relación amorosa se expresarán en lenguaje poético, como lo hace Pigmalión al hablar con la estatua:

.....
desde el instante que ciego
vi en tu cara perfección
lograda mi admiración,
te confieso que al mirarte
es la inclinación del arte,
arte de otra inclinación.
.....

Los criados por su parte se expresan de manera más cotidiana y familiar, ellos contribuyen a que el galán y la dama venzan los obstáculos que se oponen a la

realización de sus proyectos. En el galán y la dama descansa la acción principal, generalmente de índole amorosa que tras unas pocas peripecias y dificultades se remata con un matrimonio, se les adorna con todo tipo de virtudes. El gracioso, de tradición clásica y renacentista, dotado de un fino sentido del humor irrumpe en la escena con chistes, sus rasgos contrastan con los de su señor. La criada y el gracioso sirven a la dama y al galán como interlocutores y hacen posible con sus intervenciones que el espectador conozca la evolución de los sentimientos de aquellos.

Conclusión

El siglo XVII constituye uno de los periodos más importantes para las artes, pero sobre todo lo es para la escena teatral. Es durante éste lapso de tiempo que surge un edificio destinado única y exclusivamente para las representaciones de las obras dramáticas. Es decir durante el siglo XVII surge el edificio teatral tal y como lo conocemos ahora. El teatro cuenta con un tablado o *escenario aislado de la sala*, el cual se encuentra separado de la sala por una cortina llamada *telón de boca*. El escenario cuenta también con *boca escena*, es decir que las acciones o hechos sucederán dentro de un cuadro delimitado por un marco formando a su vez el arco de proscenio. El escenario es en *forma de caja*, es decir es techado, está delimitado en sus laterales por paredes o desahogos y cuenta con una pared de fondo permitiendo así el uso de *bastidores* y *apariencias*. El público ocupa localidades o aposentos en frente del escenario y en los laterales frente al escenario en diferentes niveles conformando *la sala*.

A partir de ese periodo existe un lugar a donde acude el espectador para presenciar el fenómeno teatral y encuentra el suyo fuera del escenario, donde disfruta de la realidad de la ficción desde el frente. En la actualidad contamos con diferentes tipos de escenarios, los cuales usamos como mejor nos conviene, sin embargo, no debemos olvidar la importancia de éste periodo para el espacio escénico. Pues es gracias al desarrollo que tiene durante el periodo barroco su utilización actual. El escenario a partir de ese momento se convierte en un cuadro tridimensional dotado de diversos niveles de percepción, creando *la ilusión de la ficción* donde el público, los personajes y la representación misma se convierten en espectadores simultáneos del hecho teatral.

El teatro barroco como casi todo el teatro actual se caracteriza por sustentar el relato escénico en tres elementos principalmente: la palabra, el gesto del actor y el vestuario.

La palabra como sustituto de escenografía, vestuario y acciones ausentes en la escena. La expresión verbal de un personaje indica su condición social y se relaciona con el vestido "la función dominante del texto pronunciado por un actor no es el contenido mismo, sino los signos supratextuales que indican la clase social."⁹¹ La palabra es uno de los aspectos más importante para el teatro barroco pues a través de ella el espectador es transportado hasta el lugar donde ocurre la acción, con ella éste se transporta de un bosque a un palacio o a una cueva, en fin cualquiera que sea el lugar donde se encuentre el personaje. La voz hablada hace ver al espectador acciones que por su complicación escenográfica o representacional ocurren fuera de la escena (esto último es lo que hemos venido llamando acto ilocutivo o bien acción narrada). El lenguaje hablado o palabra constituye pues una de las principales características del teatro del siglo XVII, a través de la palabra hablada el dramaturgo crea una serie de signos, para transportar al espectador al universo escénico. Ahora bien la literatura dramática actual no ha dejado del todo atrás éste recurso escénico, sin embargo, la escena actual ha dado paso a otros recursos escénicos como son los efectos de iluminación, los efectos sonoros, la expresión corporal, los cuadros plásticos para lograr el efecto que tiene la palabra en el espectador. Aunque claro está que la

⁹¹ José Ma. Díez Borque. "Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del siglo de oro español" en *Lope de Vega: el teatro I*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Serie el escritor y la crítica. España: Taurus. Alféguara. 1989. pág.260.

palabra ha sido y es parte fundamental para conocer el carácter, rol y estatus de un personaje.

El gesto, el movimiento y la mímica del actor subraya, contradice o sustituye las acciones verbales o escénicas. Es decir que a través de éste conjunto de signos el actor provee al personaje de emociones, sensaciones, carácter, conducta y condición social para que el espectador lo identifique y lo reconozca (al personaje) de manera clara y específica.

El dramaturgo-director mediante el traje o bien *signo visual*, dota al personaje de un carácter y clase social, indica el lugar donde estaba el personaje, si era de día o noche o bien indica el cambio de escena. La función del disfraz es el cambio de personalidad y también servía para ocultar a un personaje en escena. Durante el teatro del siglo de oro, el traje, adquiere una significación tanto visual como lingüística, es decir, *el hábito si hace al monje*. En la escena actual el vestuario sigue funcionando como *signo visual* que ayuda al espectador a identificar y reconocer el carácter del personaje. Aunque ahora *el vestuario* se convierte en algunos casos en símbolo del estado de ánimo del personaje, en símbolo de los pensamientos del personaje, en símbolo del carácter del personaje, pero también en muchos otros casos sigue cumpliendo las mismas funciones que en el siglo XVII. *El vestuario o traje sigue siendo la síntesis visual del personaje que lo porta.*

Por otro lado las representaciones teatrales del siglo XVII contaban en su discurso escénico con los mismos elementos con los que cuentan los montajes en la escena actual: lenguaje estilizado, acción verbal, elementos escenográficos, trazo y movimiento escénico, gesto explícito o bien técnica de actuación, composición escénica (utilización de diferentes niveles de acción), uso de máquinas, música y

efectos sonoros, danza, canto, riqueza en el vestuario, espectacularidad, y fastuosidad.

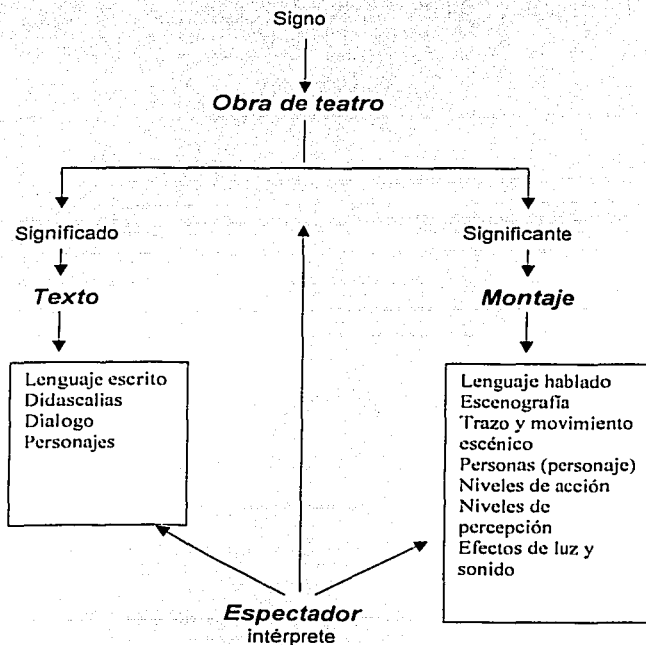
Con esto no pretendemos afirmar el estancamiento de los recursos escénicos, simplemente exponer que siguen siendo los mismos elementos teatrales los utilizados en el espacio escénico y particularmente nos referimos a los elementos que constituyen el estilo barroco.

Clara esta la diferencia en la utilización del espacio escénico en la actualidad. Ahora las acciones escénicas ya no se concentran en el centro del escenario, aunque el área del centro-centro de éste sigue siendo un área fuerte para la actuación. El actor contemporáneo no espera llegar al centro del escenario para empezar su parlamento ni sus acciones, sino que ahora cuenta con más libertad en su interpretación. Es obvia la relación existente entre el trazo y el espacio escénico los cuales siempre están en función del espectador. Antes el principal espectador era el rey (quien se encontraba al centro y enfrente del escenario) sin embargo, en nuestros días es principal preocupación que cada espectador aprecie visualmente en su totalidad el hecho teatral. Mas sin lugar a dudas las localidades frente y al centro del escenario siguen siendo las mejores. Y aun contamos con localidades, butaquerías o aposentos con visión restringida o como se dice ahora con *vista condicionada*. Acudir a una función al Palacio de Las Bellas Artes con un boleto para una localidad de precio económico (es decir de *vista condicionada*, o sea junto a la cúpula) es como asistir a la cazuela del corral de comedias, claro con instalaciones de lujo y sin sobre cupo.

Por otro lado hay cosas que perduran en el tiempo como la utilización o bien la creación de los diferentes tipos de niveles de percepción puesto que sin ellos el

teatro no sería tal. El hecho teatral requiere y demanda la evocación de los ambientes, el esbozo de los recuerdos, la invitación de los aromas, la imitación de las costumbres para el surgimiento de su realidad perceptual.

En conclusión encontramos a la obra de teatro como el signo, al texto como al significado, el montaje como significante y al espectador como intérprete. Constituyendo los elementos teatrales del espacio escénico, puesto que consideramos éstos elementos como los cimientos del hecho teatral desde sus orígenes.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Apéndice

PAGINACIÓN DISCONTINUA

Corrales de comedia y Coliseo del Buen Retiro

Láminas encontradas en :

Othón Arroniz. *Teatros y escenarios del siglo de oro.*

José A. Gómez. *Historia visual del escenario.*

Juan Ma. Marín. *La revolución teatral del barroco.*

Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco 3/ 1.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

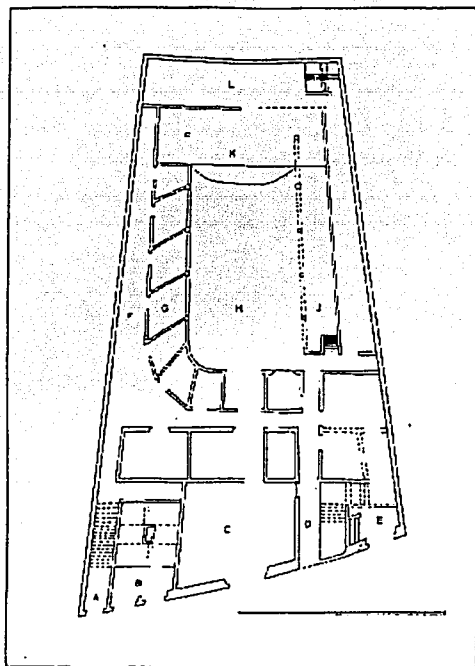


Lámina núm. 1: El Corral de la Cruz en los primeros años del siglo XVIII. Aun cuando no aparece en la parte derecha del plano la hilera correspondiente de aposentos, esto se debe a alguna intención no conocida del dibujante, pero no a la falta de ellos.

A. Entrada a los aposentos. B. ¿Tienda? C. Vestibulo o patio cubierto. D. Entrada al patio. E. ¿Entrada a desvanes y tertulias? F. Corredor para entrar a los aposentos. G. Aposentos. H. Patio. J. Galerías. K. Escenario. L. Vestuario.

Corral de la Cruz

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

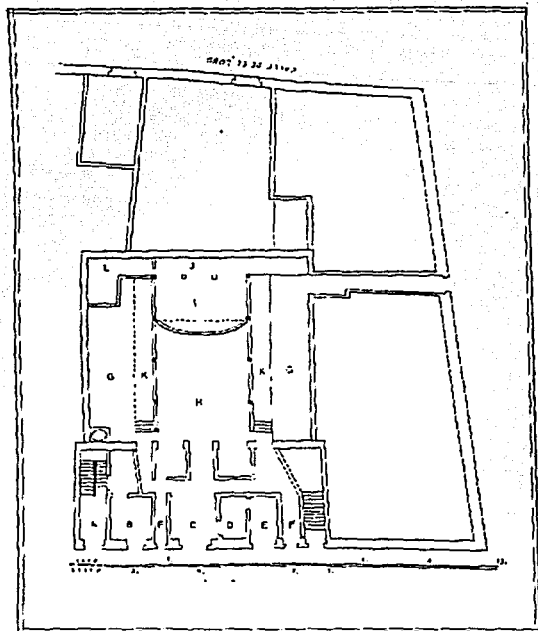
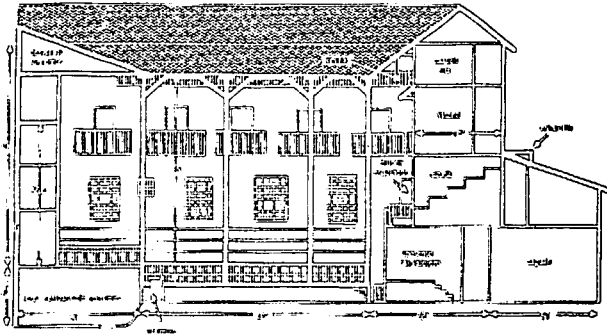


Lámina núm. 2: El Corral del Príncipe a principios del siglo XVIII. Nótese la complicada estructura de «la vivienda».

A: Entrada a los aposentos; B: «Dos casillas» que en 1630 estaban alquiladas a Antonio de Mendoza y a Estevan Gilón, para tienda y taberna; C: Vestibulo; D: ¿Guardarropia?; E: ¿Contaduría?; F: Entradas al patio; G: Aposentos; K: Galerías; H: Patio; I: Escenario; J: Vestuario; L: ¿Casa del arrendador?

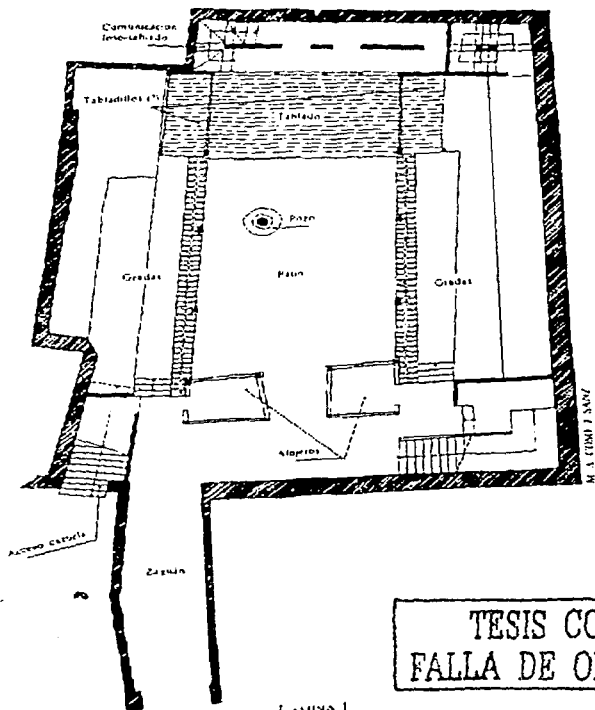
Corral del Príncipe

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Corral del Príncipe: sección longitudinal

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

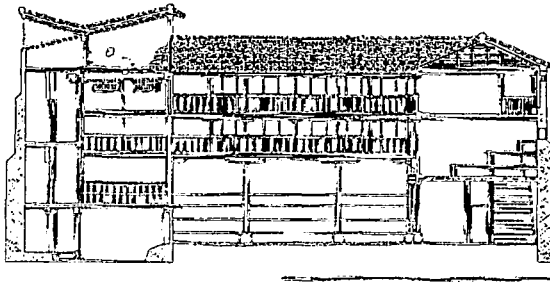


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LAMINA I

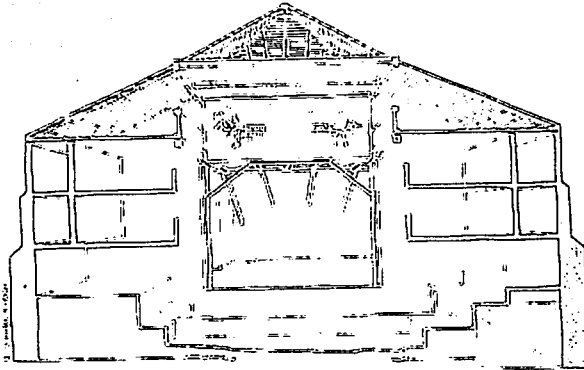
Corral de Alcalá: planta baja

Corral de Alcalá: planta baja



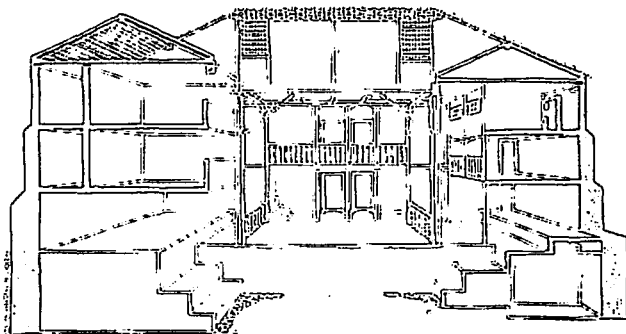
Corral de Alcalá: sección logitudinal

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



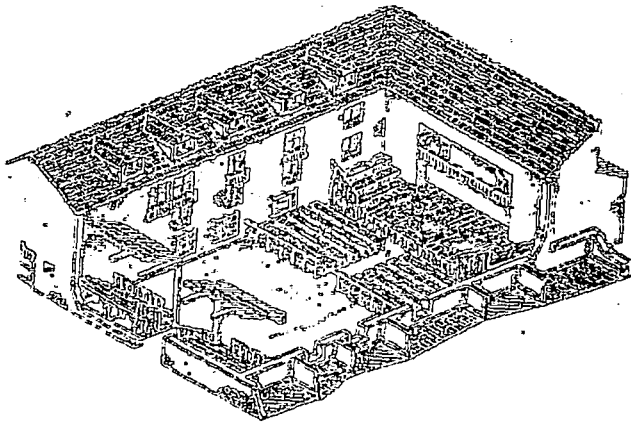
*Corral de Alcalá: arriba, <<balcón de las apariencias>>
Aposentos y gradas; abajo, perspectiva del patio, corredores
Y escenario, según la reforma de 1769*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



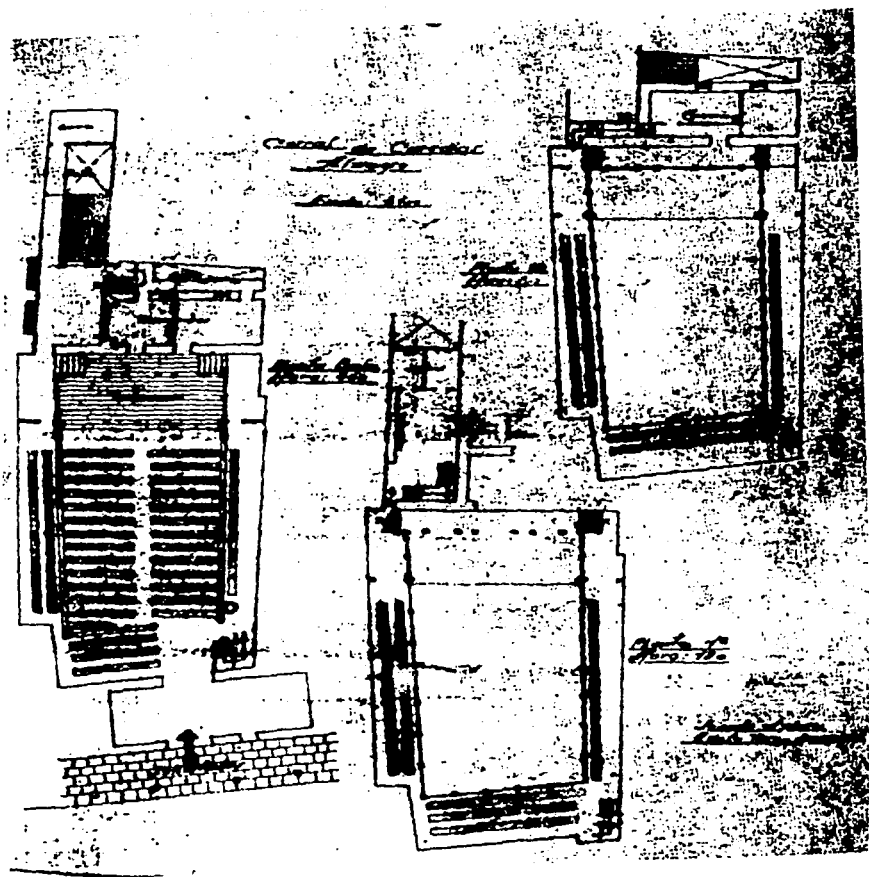
Corral de Alcalá

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



(Corral) Teatro Cervantes de Alcalá

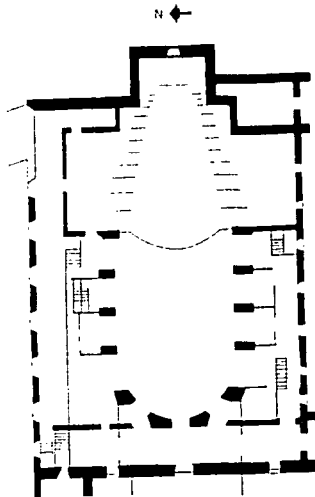
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Corral de Almagro

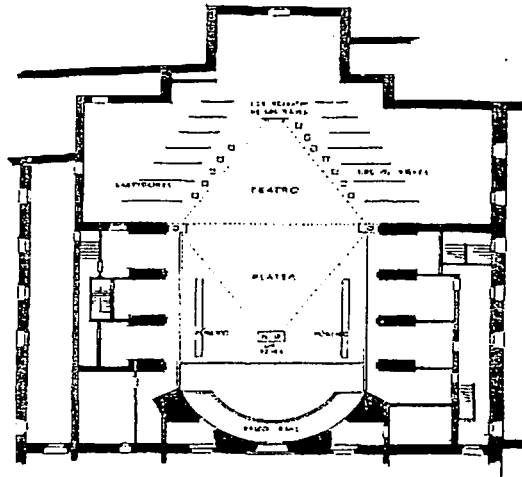
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LÁMINA XXII.—Plano del Coliseo del Buen Retiro, según Carlier, en 1712; reproducción de Benjamín Buendía. Publicado por J. BROWN y J. H. ELLIOT, *Un palacio...*, op. cit., p. 217.



Plano del Coliseo del Buen Retiro en 1712

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Plano del Coliseo «el día 1 de marzo del año 1680» (Calderón, Hado y Divisa de Leonido y de Afarisa, Loa).

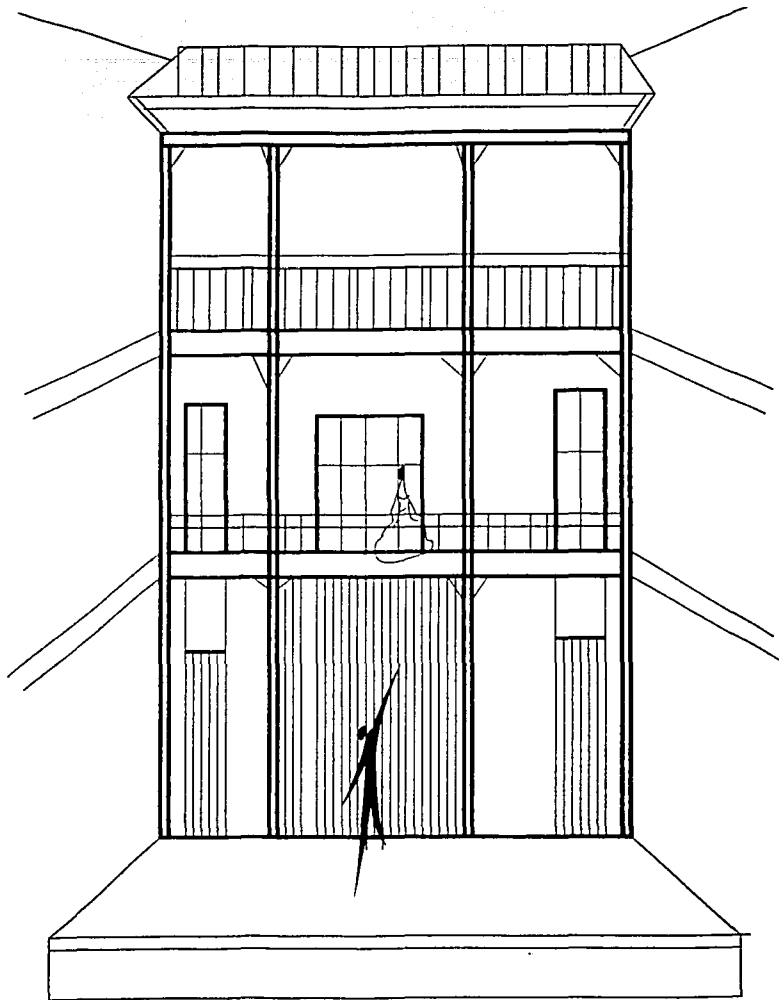
Planta del Coliseo <<el día 3 de marzo
Del año 1680>> (Calderón, Hado y Divisa de
Leonido y Marfisa. Loa)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tipos de escenas en el corral de comedias

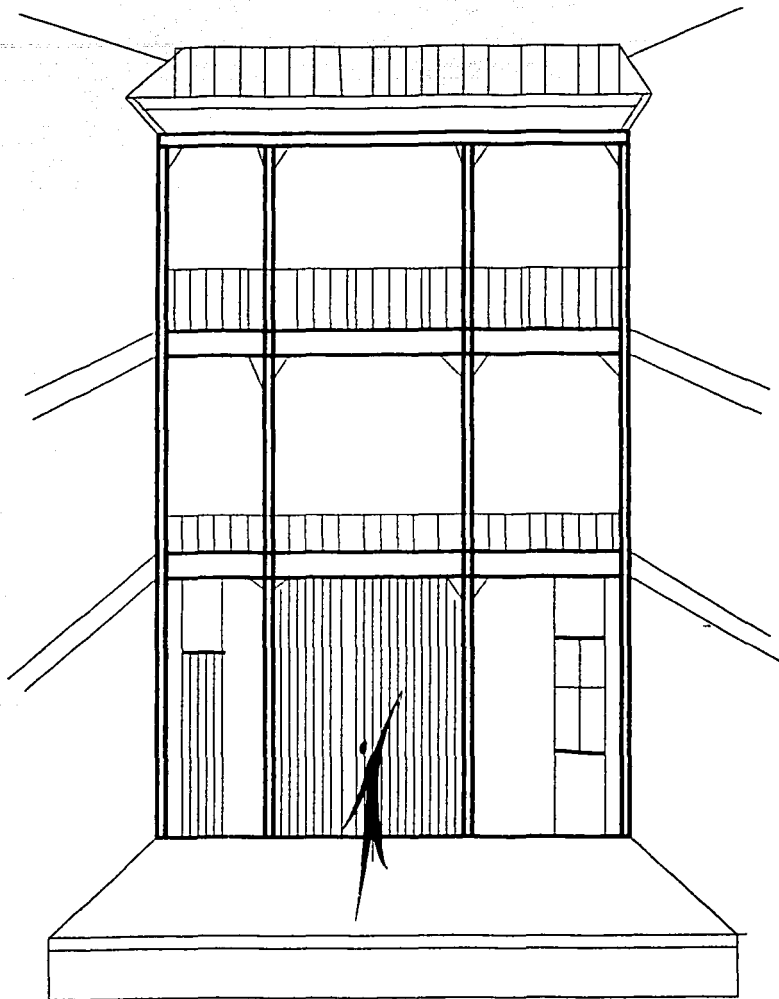
según José A. Gómez en su *Historia visual del escenario*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



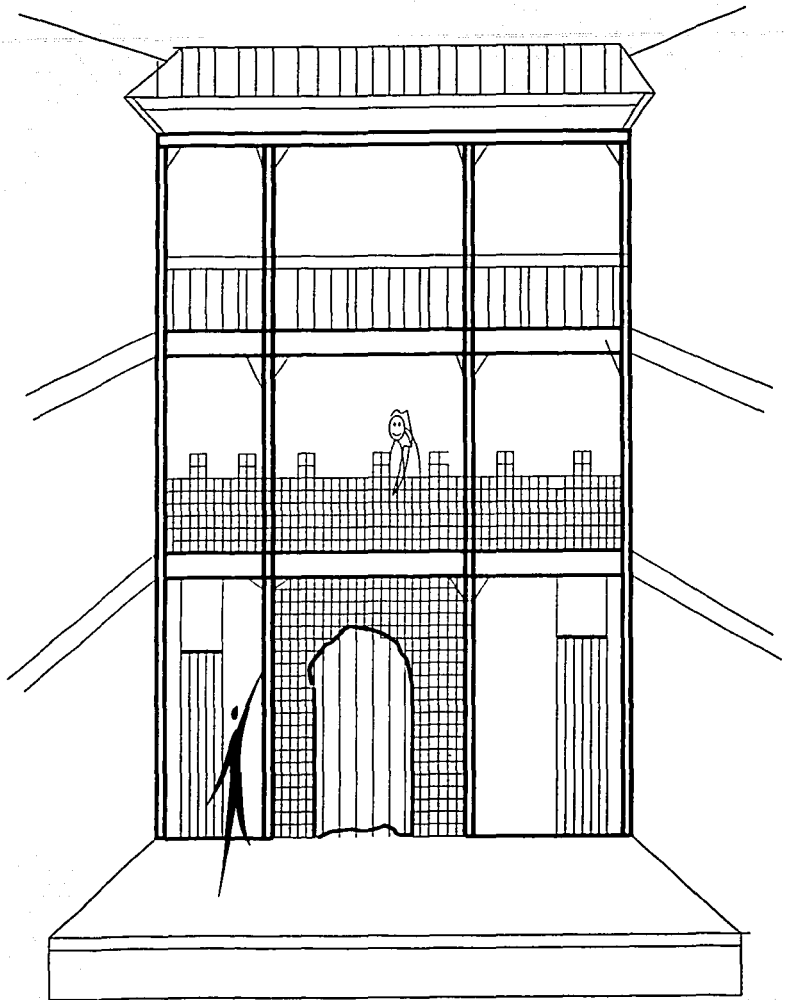
Escena de calle con rejas
altas

YESO CON
FALLA DE ORIGEN



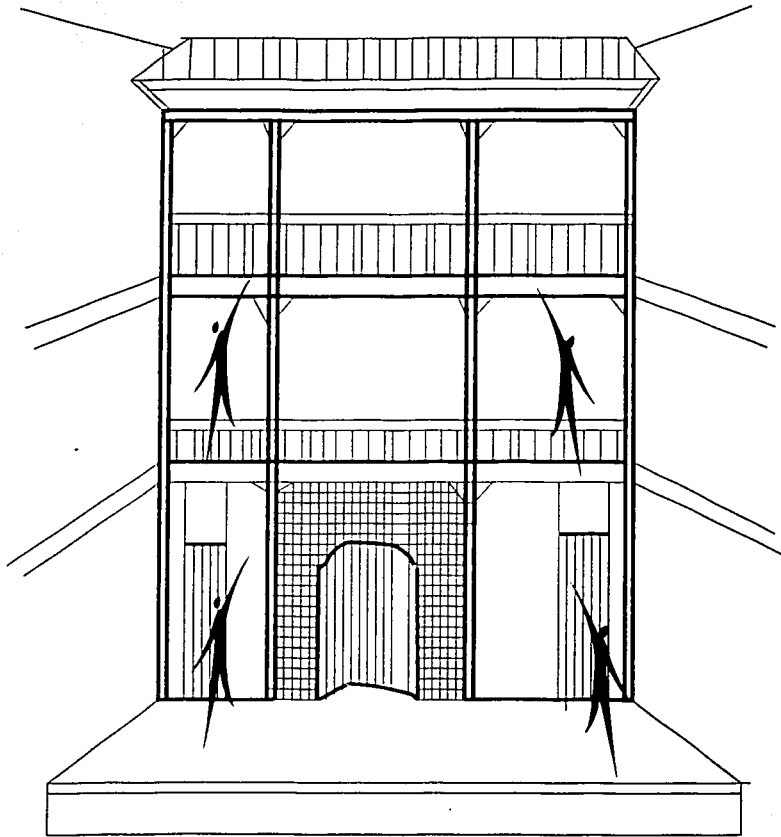
Escena de calle con reja baja

FALLA DE ORIGEN



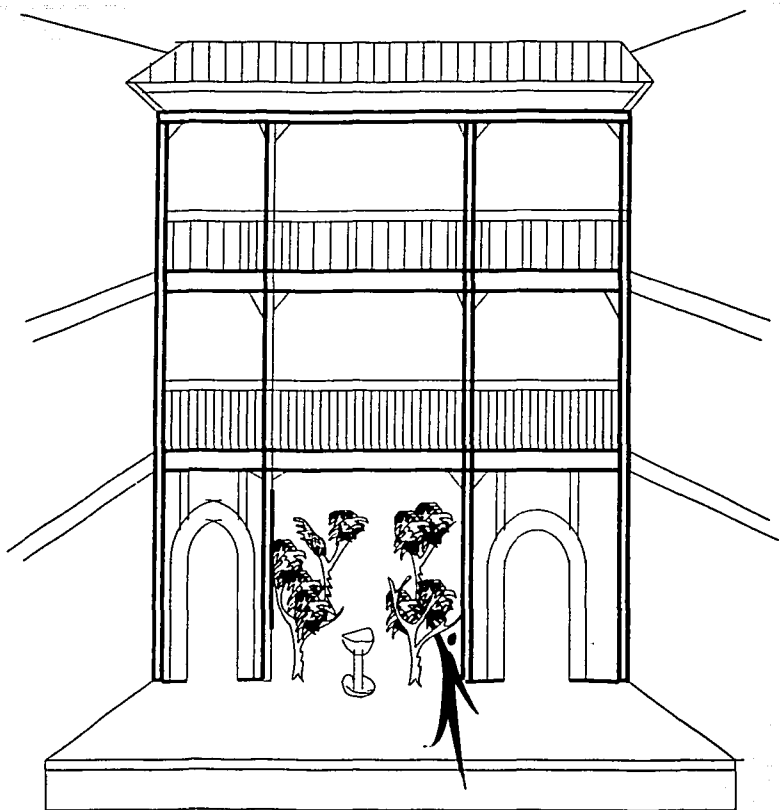
Escena de muro

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



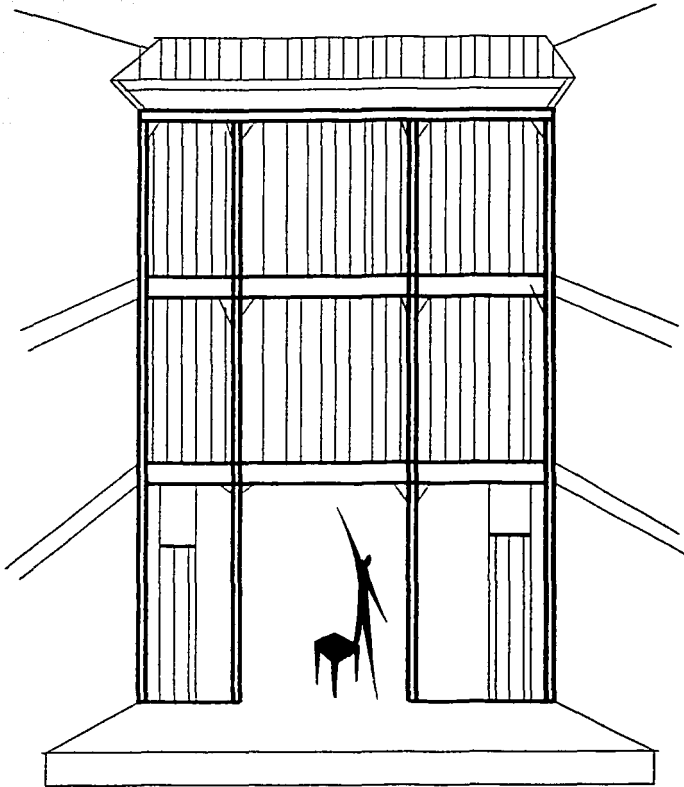
Escena de plaza

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



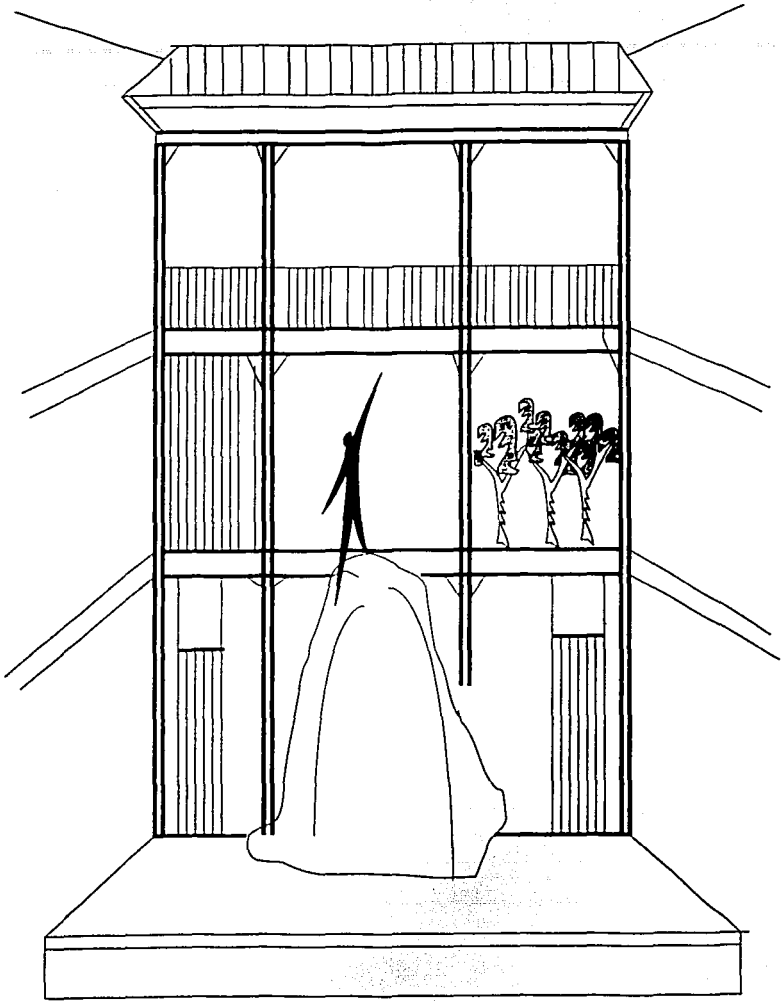
Escena de jardín

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



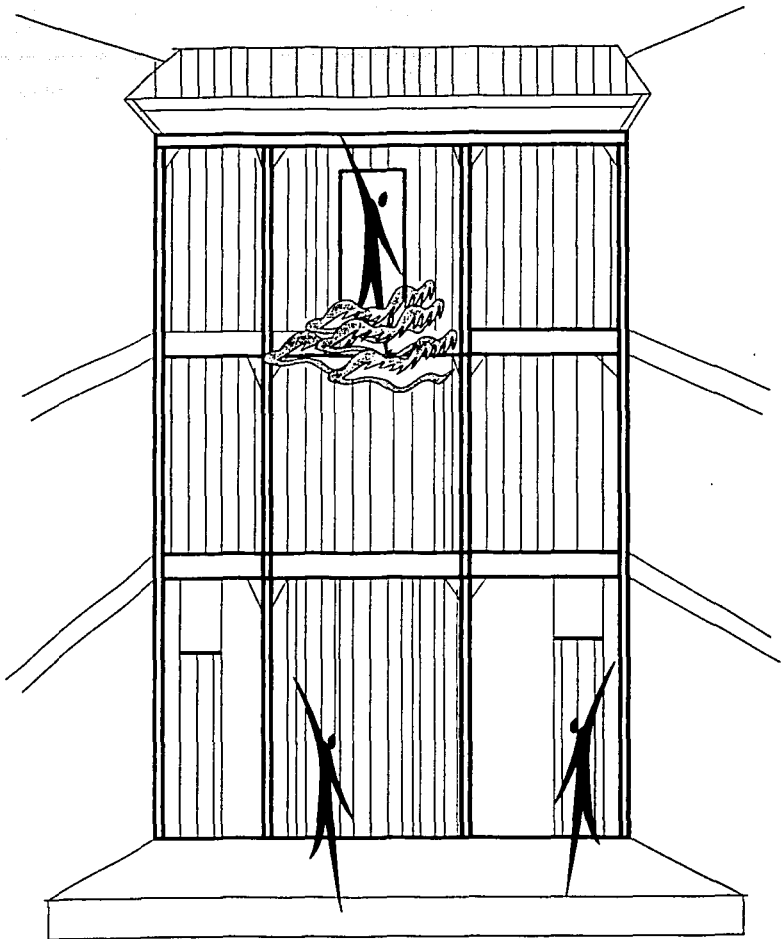
Escena de interior

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Escena de monte

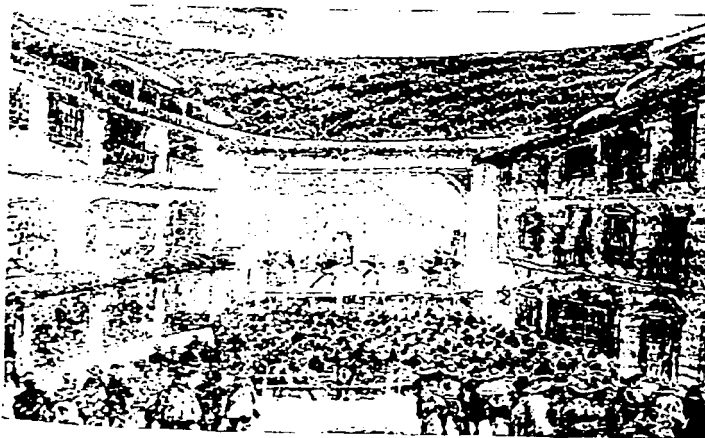
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Escena con nube

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Escena de una representación en el Corral del Príncipe

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Máquinas y tramoyas del siglo XVII

Láminas tomadas de:

Juan Ma. Marín. *La revolución teatral del barroco*

José A. Gómez. *Historia visual del escenario*

Rafael Maestre. *"La gran maquinaria teatral en comedias
mitológicas de Calderón de la Barca"*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

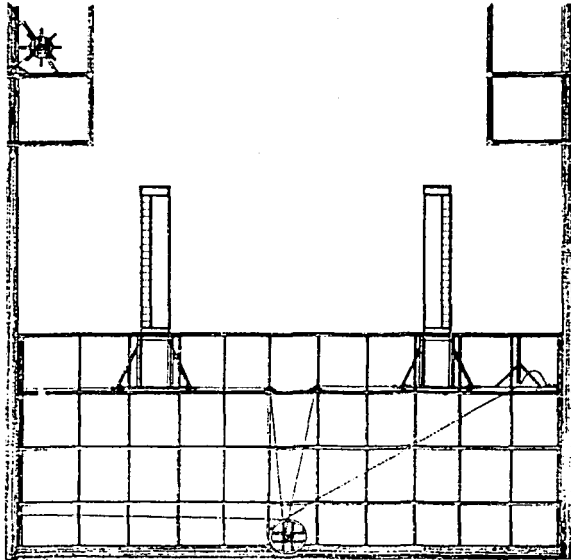


LÁMINA IV —Mecanismo para el cambio de bastidores.

Mecanismo para el cambio de bastidores

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

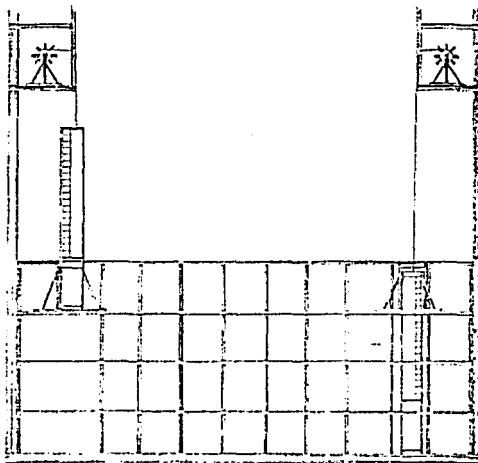
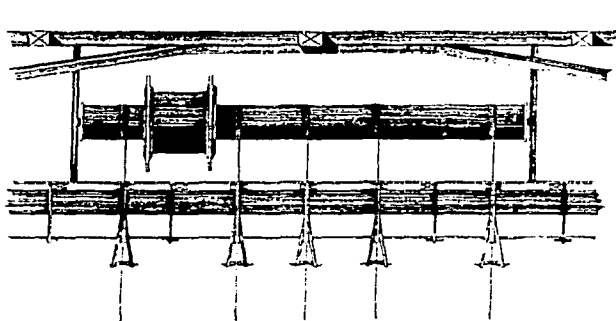


LÁMINA V.—Modo de hacer descender los bastidores para que la escena quede libre.

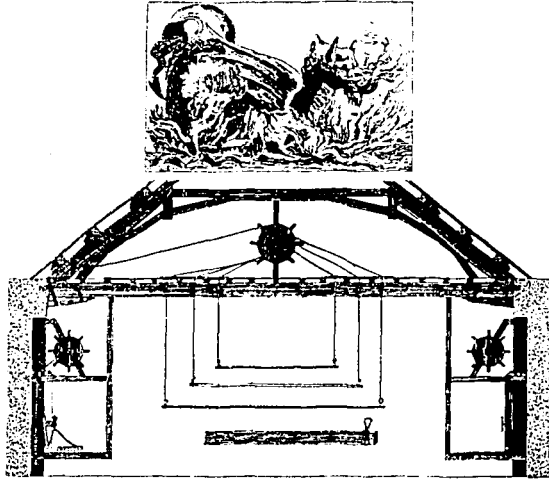
Modo de hacer descender los bastidores para que la escena quede libre

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



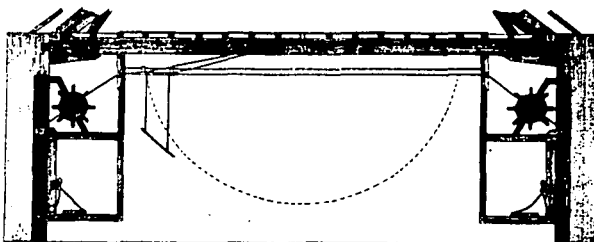
Máquina para hacer descender al centro de la escena
objetos voluminosos y pesados

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Máquina para el movimiento de las glorias

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Máquina para vuelos giratorios o circulatorios

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

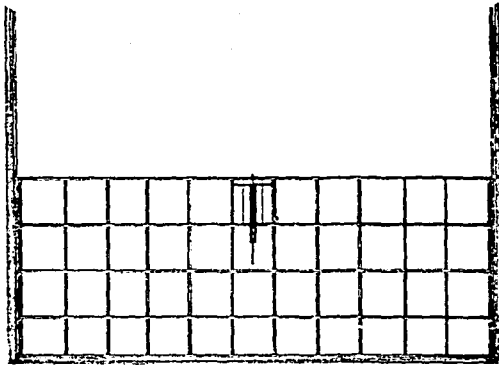
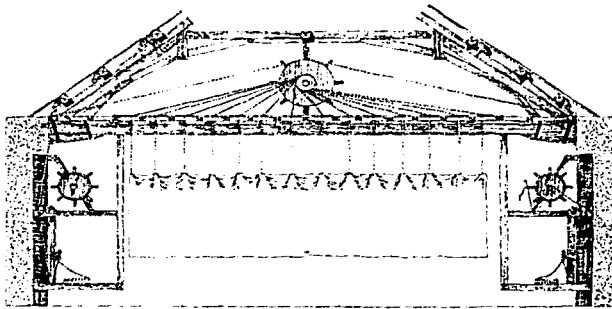


LÁMINA X — Mecanismo para aflojar humos.

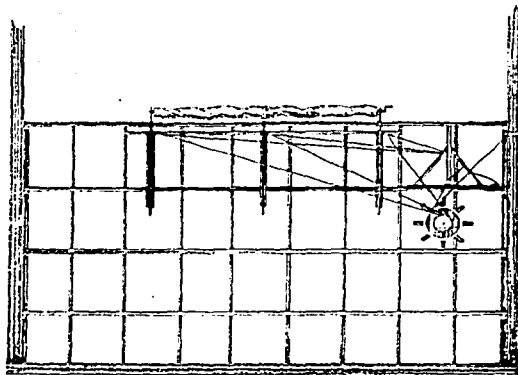
· Máquina para hacer humos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



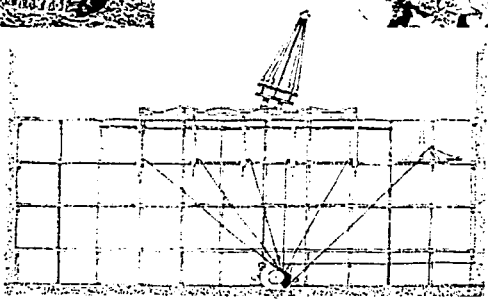
Mecanismo para manipular el telón

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



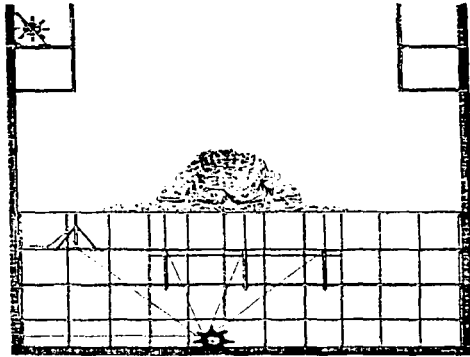
Mecanismo para las olas del mar

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



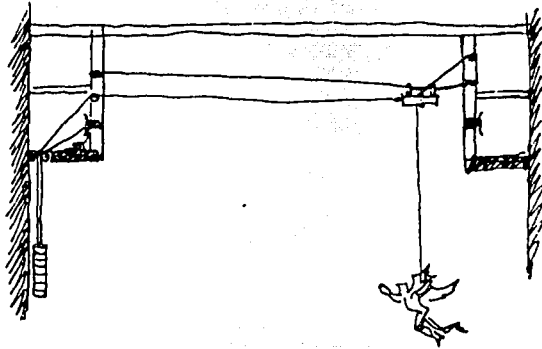
Mecanismo de una nave en el centro de la escena

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Máquina marina

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Dispositivo para un vuelo de lado a lado

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

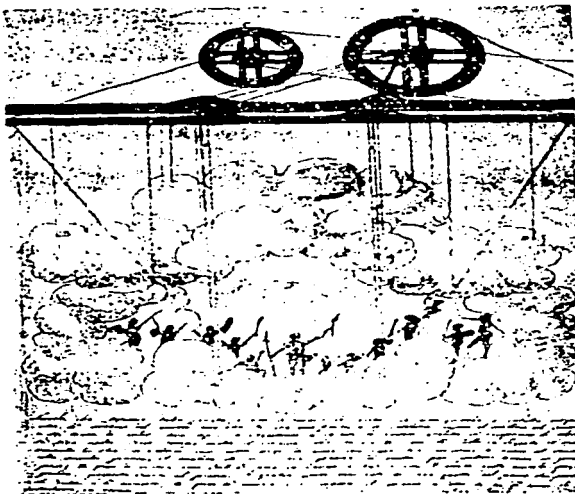
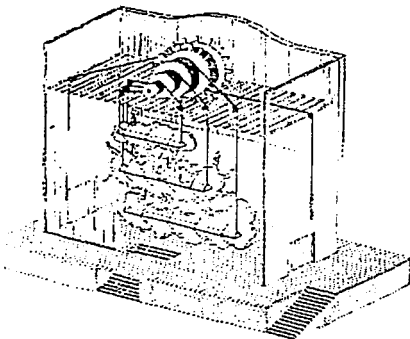


FIG. 59. Dispositivo para una aparición
entre nubes. Gabinete de Estampas,
Berlin. (Pot. Stœltner)

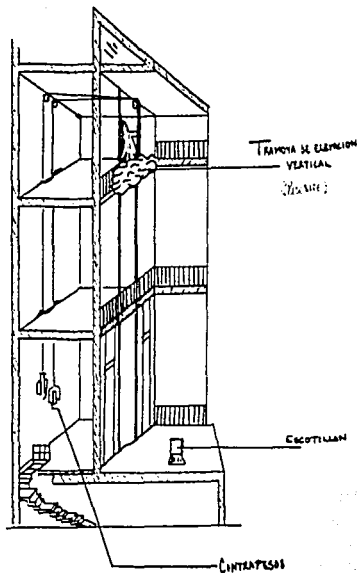
Aparición entre nubes

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



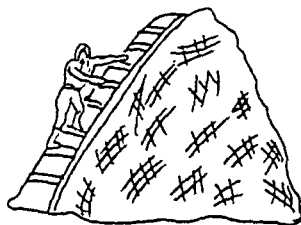
Los sistemas de las
máquinas permiten in-
terpretar los fenómenos
de los efectos producidos
en los que son alimen-
tados por los gases y
los líquidos. En la
imagen superior, una
máquina de A. Reznor,
la cual es un ejemplo de
la clase en un sistema de
B. Jones (16 19).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

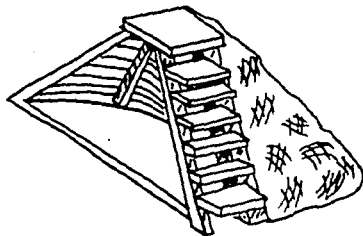


Corte lateral de un Corral de comedias

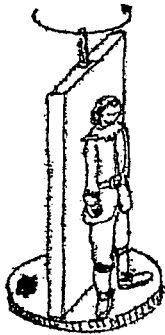
TIERRAS CON
FALLA DE ORIGEN



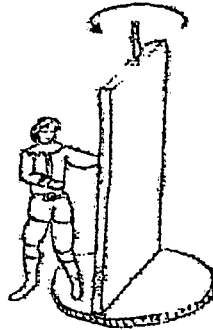
MONTE



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Bofetón



Bofetón

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Diseños de Vestuario español del
siglo XVII. Realizados por la
profesora Marcela Zorrilla.





Rey



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Alegoria

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Dama

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



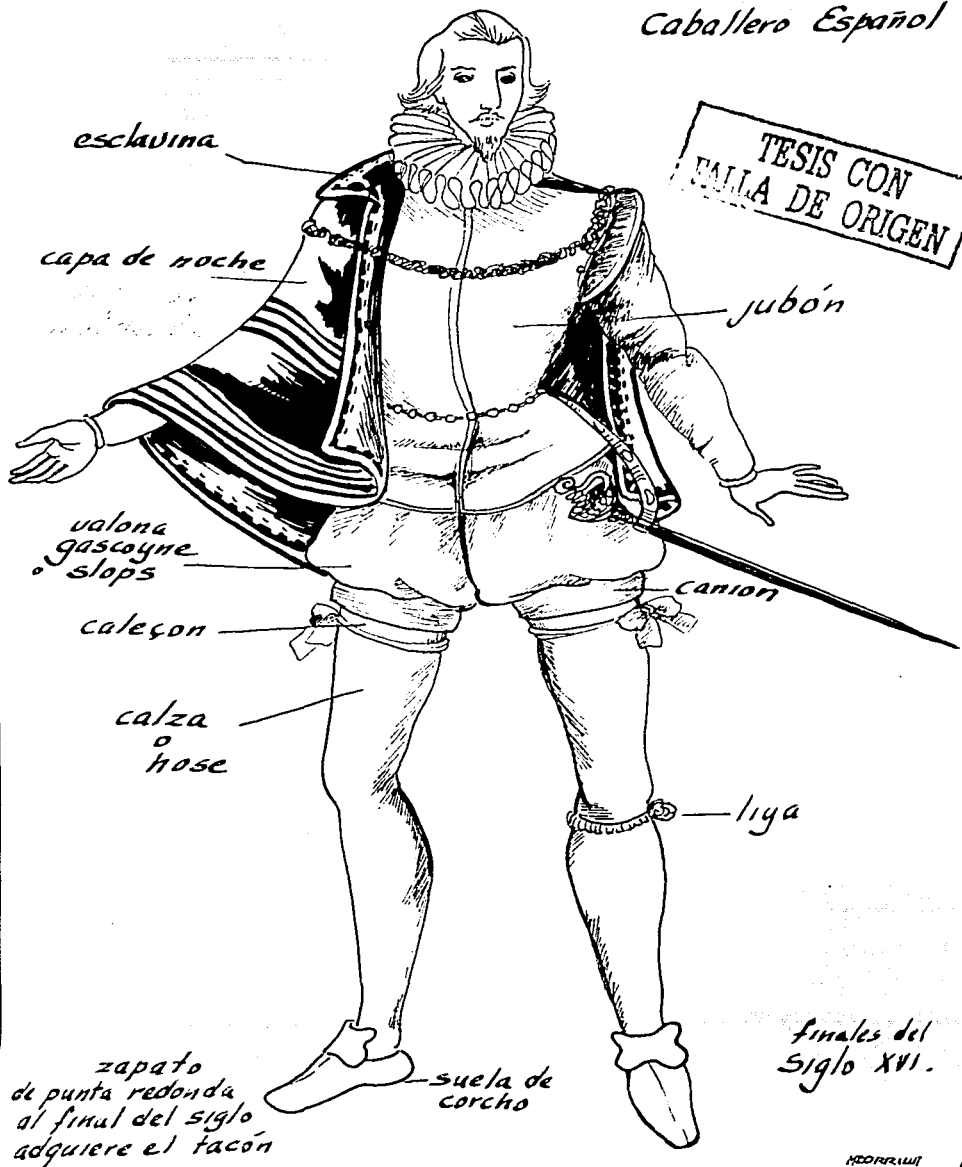
Galan

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Estudiante

Caballero Español





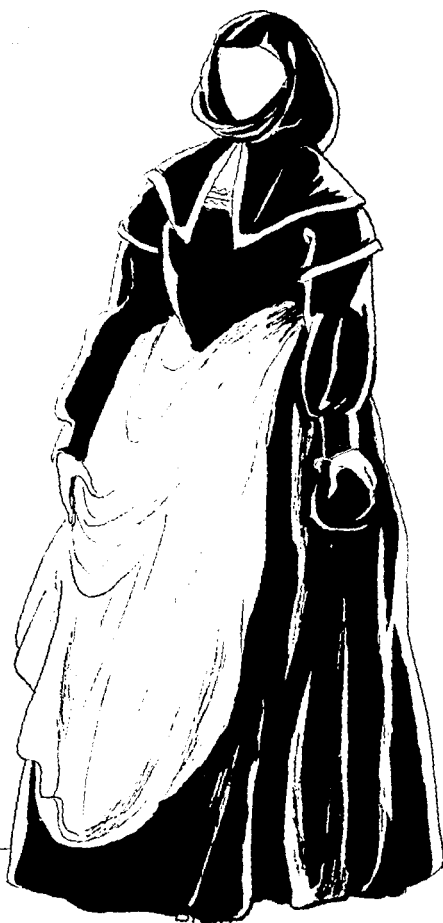
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Embozado



Gracioso

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



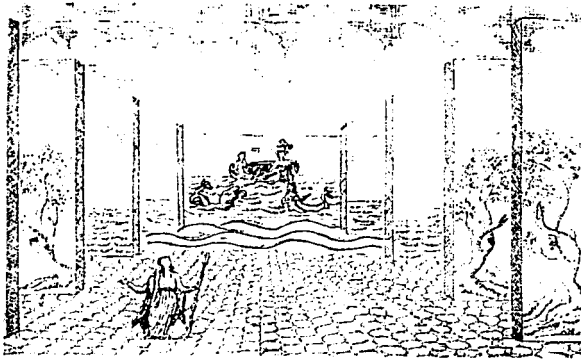
Bruja
Bruja

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

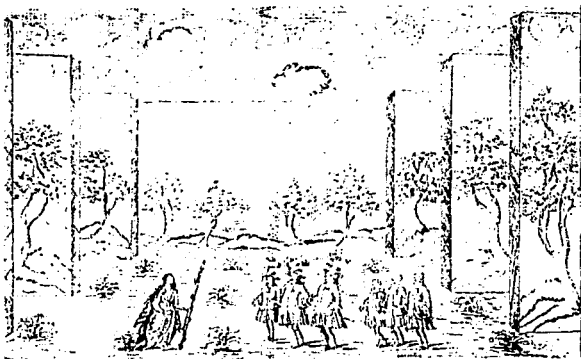
*Grabados de la
representación de 1690, de
la comedia mitológica de
Don Pedro Calderón de la
Barca
La fiera, el rayo y la piedra*

Angel Valbuena Prat <<La escenografía de una comedia
de Calderón>>. Universidad Nacional de Madrid.

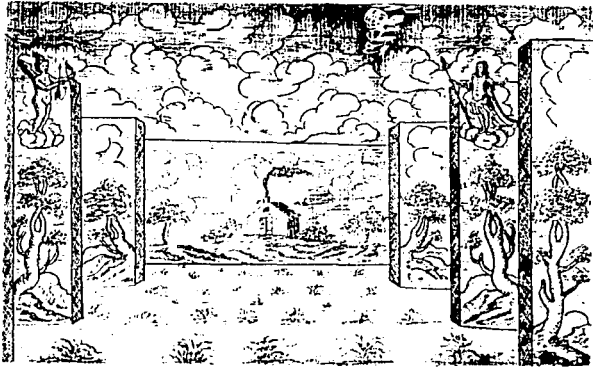
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



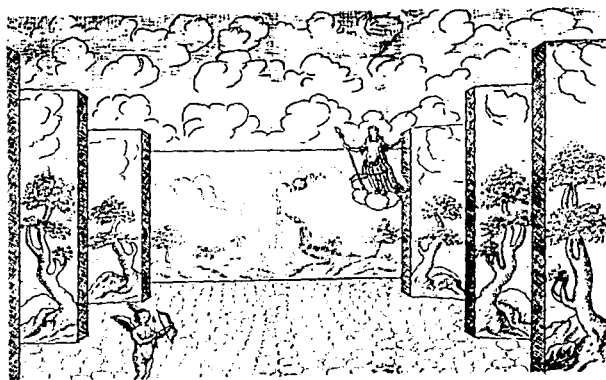
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



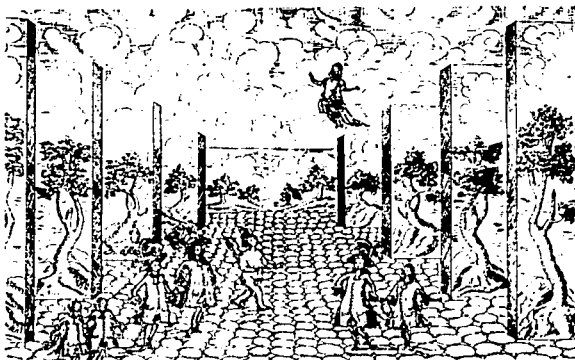
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



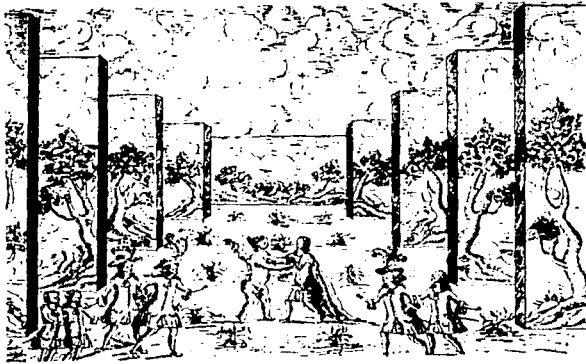
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



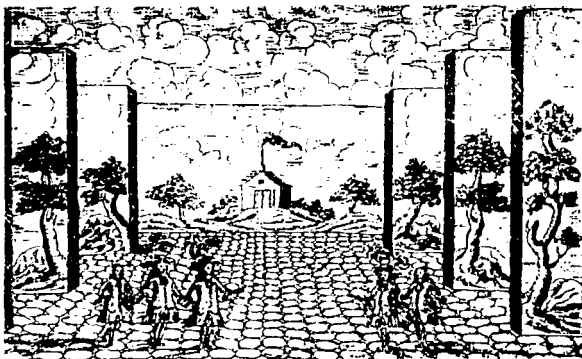
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



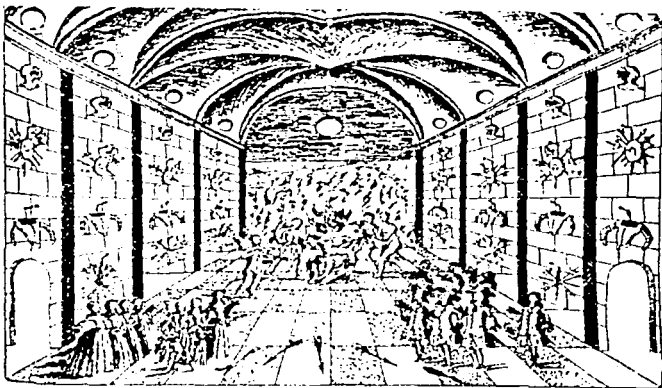
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



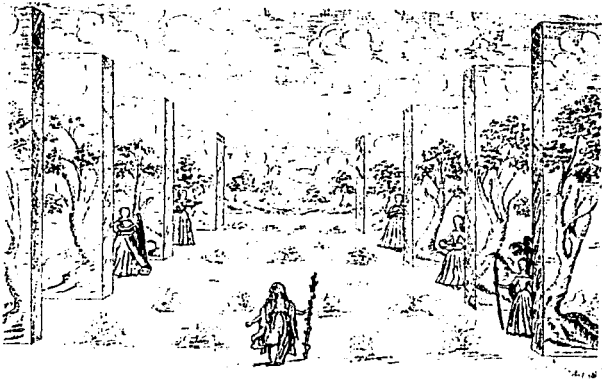
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE



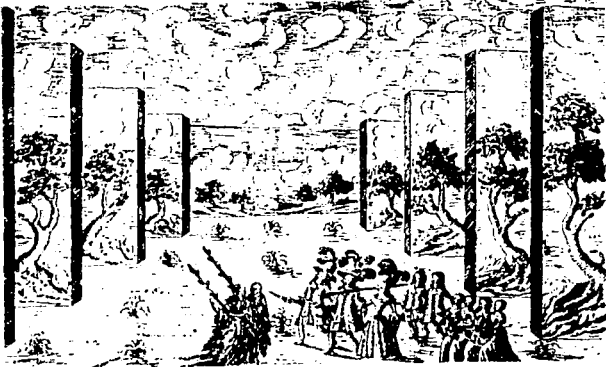
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



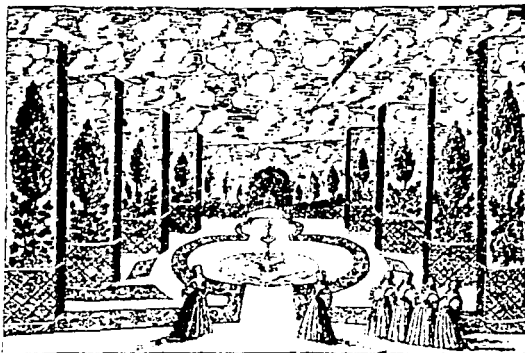
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



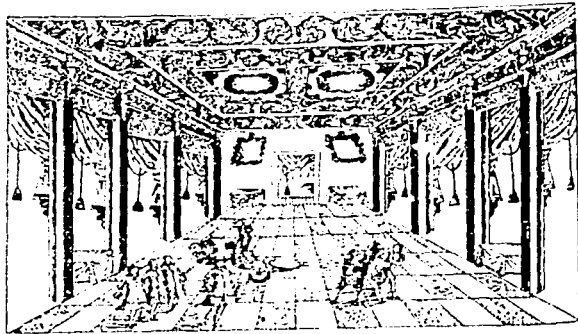
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



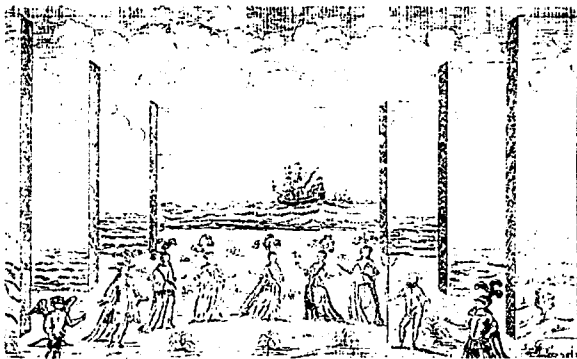
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



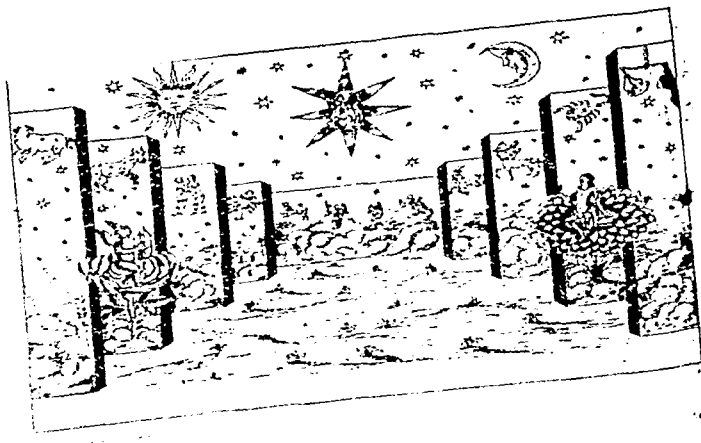
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



PAGINACIÓN DISCONTINUA

Bibliografia

- Alonso, Damaso. *Seis callas en la expresión literaria española* (prosa-poesía-teatro). Madrid: Gredos, 1951. 285 p.
- Amorós, Andrés y José Ma. Díez Borque. *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999. 575 p.
- Arróniz, Otón. *Teatros y escenarios del siglo de oro*. Madrid: Gredos, 1977. 212 p.
- Barthes, Roland, Henri Lefebvre y Lucien Goldman. *Literatura y sociedad*. Martínez Roca. Barcelona. 1969.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997. 520 p.
- Brown, Jonathan Y J. Elliott. *Un palacio para el rey*. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV. Rev. de occidente. 2ª. Reimpresión. España: Alianza, 1988. 319 p.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1987. Vol. 2.2144 p.
- Díez Borque, José Ma. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. España: Antoni Bosch, 1978. 297 p.
- ————. "El teatro en el s. XVII". Historia de la literatura hispánica 9. Madrid: Taurus, 1988. 234 p.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. Versión castellana Héctor M. Goro. Buenos Aires: S. XX, 1957. 79 p.

- Durán, Manuel y Roberto González Echeverría. *Calderón y la crítica*. Madrid: Gredos, 1976. 2 Vol.
- Egido, Aurora. *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: UIMP, 1989. 184 p.
- Hesse, José. *Vida teatral en el siglo de oro*. Madrid: Taurus, 1965. 134 p.
- Hesse, Everett. *La comedia y sus intérpretes*. Madrid: Castalia, 1973. 227 p.
- Homero. *La Odisea*. México: Editores mexicanos unidos, 1988. 244 p.
- Gómez, José A. *Historia visual del escenario*. Madrid: La avispa, 1997. 96 p.
- Goutman, Ana. *Estudios para una semiótica del espectáculo*. México: UNAM, 1995. 100 p.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. *El mejor alcalde el rey, Fuenteovejuna*. Colección Austral. México: Espasa-Calpe, 1983. 144 p.
- ————. *El arte nuevo de hacer comedias*. Argentina: Espasa - Calpe, 1948. 161 p.
- Marín, Juan Ma. *La revolución teatral del barroco*. Colección Biblioteca Básica. España: Anaya, 1990. 96 p.
- Martínez Berbel, Juan Antonio, Roberto Castilla Pérez. *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: Ficción teatral y realidad histórica*. España: Colección Feminae, Universidad de Granada, 1998. 601 p.
- Orozco, Díaz Emilio. *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta, 1969. 244 p.
- Parker, Alexander A., Deborah Kong. *La imaginación y el arte de Calderón*. Ensayos sobre las comedias. Madrid: Cátedra, 1991. 446 p.

- Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española III. Siglos de oro: Barroco*. Barcelona: Crítica, 1983. 1057 p.
- ————. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco 3/1 1er. Suplemento*. Aurora Egido. Barcelona: Crítica, 1992. 569 p.
- Ríos Peña, Mercedes de los. *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*. Almagro 23 y 24 de Junio de 1997. colección Cuadernos Escénicos No. 5. Almagro: Consejería de Cultura. Festival de Almagro, 1998. 208 p.
- Ruíz Ramón, Francisco y Cesar Oliva. *El mito en el teatro clásico español*. España: Taurus, 1988. 358 p.
- Sánchez Romeralo, Antonio. *Lope de Vega: el teatro I. Serie el escritor y la crítica*. España: Taurus Alfaguara, 1989. 290 p.
- Shakespeare, William. *Obras I. Clásicos Sauri*. Bilbao: Moretón, 1980. 442 p.
- Subirá, José. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945. 214 p.
- Turriano, Juanelo. *Los veintidós libros de las máquinas y los ingenios*. 2 vol. Madrid: Turner, 1983.
- Varey, John. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el siglo de oro*. Nueva biblioteca de erudición y crítica. Madrid: Castalia, 1987. 373 p.

- Apuntes del curso de *Literatura y Lingüística* impartido por la Dra. Garza Coarón, durante el periodo 98-99 en Extensión Académica de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM..
- *Enciclopedia Salvat*, diccionario 12 tomos. México. 1983.
- *Enciclopedia Salvat, Historia del Arte*. 30 tomos. España. 2000.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Hemerografía

- Villalba García, Ma. de los Ángeles. <<La gestualidad escénica en la comedia barroca de capa y espada>>. *Gestos*. Año 10, núm. 20. Noviembre, 1995. Págs. 19-38.
- Valbuena Prat, Ángel. <<La escenografía de una comedia de Calderón>>. *Archivo español de arte y arqueología*, num. XVI. Universidad Nacional de Madrid, 1930.

Fuentes audiovisuales

- *"Farinelli"* (Farinelli il Castrato). Francia-Bélgica-Italia. S/ año. Director: Vera Belmont. Intérpretes: Stefano Dionisi, Enrico Lo Verso, Elsa Zylberstein. 116 min.
- *"La púrpura de la rosa"* de Pedro Calderón de la Barca. Gran Teatro de Ginebra, Suiza. Dirección musical: Gabriel Garrido. Director de escena y coreografía: Oscar Araiz. Intérpretes: Linda Marabal, Josefina Brivio, Victoria Manso, Graciela Oddone, Isabel Monar, Adriana Fernández, Marcello Lippi, Susana Moncayo. Celebrada durante el XVII Festival del

Centro Histórico de la Ciudad de México, 19 y 20 de Marzo de 2001, en el
Palacio de Bellas Artes.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**