



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe



La creación de espacios en la dramaturgia de Lope de Vega



Tesis doctoral presentada por: Sonia Alonso Vega

Dirigida por: Luciano García Lorenzo y Carmen Márquez Montes

Las Palmas de Gran Canaria, julio de 2014

Tesis realizada con la beca de Investigación concedida por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información del Gobierno de Canarias

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I: Los espacios del teatro en el Siglo de Oro.....	17
CAPÍTULO II: Lope de Vega, obra y espacios.....	55
II.1.- Corpus dramático y su clasificación.....	55
II.2.- El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i>	71
II.3.- Lope de Vega <i>de senectute</i> o el último Lope.....	89
CAPÍTULO III: El espacio en el Lope de Vega <i>de senectute</i>	98
III.1.- Comedias de santos.....	100
III.2.- Comedias urbanas.....	147
III.3.- Comedias y dramas palatinos.....	249
III.4.- Dramas históricos.....	372
III.5.- Drama mitológico.....	451
CONCLUSIONES.....	490
BIBLIOGRAFÍA.....	513
ANEXOS	
Anexo I: Imágenes.....	2
Anexo II: Ficha de obras.....	6
Anexo III: Cuadros de espacios, escenas y acotaciones.....	67

INTRODUCCIÓN

EL ESPACIO EN EL TEATRO

En esta tesis se hace un estudio de la presencia de las indicaciones realizadas por Lope de Vega sobre el espacio en sus obras *de senectute*. Si bien no se desea hacer un recorrido extenso por las diversas teorías que existen sobre el espacio en el teatro, sí que, al menos, se hace imprescindible realizar un sucinto estado de la cuestión, sobre todo para explicar el modo en que se afronta la investigación.

El espacio teatral es un componente esencial del texto dramático y de la representación, que relaciona todos los demás elementos que componen una obra dramática. Es el principal responsable de que un texto pueda ser imaginado por el lector como una posible representación y no se quede en un texto literario similar al de otro género.

Se puede afirmar que el tema de la representación de los textos dramáticos es un asunto polémico sobre el cual la crítica parece no alcanzar un acuerdo. Jorge Urrutia¹ señala que deben existir dos maneras de enfrentarse al hecho teatral, como texto dramático “particularmente ordenado” o en relación con su posible representación. J. Bargalló, por su parte, opina en sentido contrario cuando afirma que la representación no es la función esencial del texto dramático: “No todo texto dramático está destinado a ser representado, ni todo

¹ URRUTIA, Jorge (1979). “Del espacio vacío al vacío textual”. *ADE*. n° 76, (junio-septiembre), pp. 61-63.

texto teatral tiene porqué ser literario, ni todo texto literario tiene porqué ser teatral”².

Frente a estas posturas está la de Patrice Pavis, quien defiende que todo texto dramático puede ser teatralizable:

El texto dramático es un guión incompleto y que está a la espera de un escenario. Solo adquiere su sentido en la representación, puesto que por naturaleza está dividido en tiradas y papeles, y solo es comprensible si lo profieren los actores en un contexto de enunciación previamente escogido por el director de escena³.

Lo cierto es que, en principio, todo texto teatral está escrito teniendo en cuenta su posible representación, otra cosa es que se pueda llevar o no a escena. Lo fundamental de toda esta polémica es que el texto teatral, como afirma Urrutia, puede ser estudiado de dos maneras sin que ello quiera decir que una sea más rigurosa que la otra. Estos dos enfoques se deben realizar para llegar al estudio exhaustivo y completo de un texto, son, por tanto, procedimientos de análisis que pueden llegar a ser complementarios.

Parece que la postura más adecuada y que mejor se adapta al análisis y a la constitución misma del texto dramático es la que menciona Bobes Naves, pues distingue el texto dramático del lírico en algo fundamental y es que el primero contiene su propia representación, lo que ella denomina “Texto Espectacular”:

Formado por las acotaciones, muchas o pocas, según épocas y hábitos, y también incluye en el diálogo indicios que precisan el lugar donde ha de ser representado, e indican cómo ha de ser representado: las actitudes, las distancias, los movimientos que han de mantener, han de ver o hacer los actores para dar vida a los personajes y para realizar el diálogo en directo⁴.

De este modo, el texto dramático se compone del texto literario más el texto espectacular. Se debe aclarar que las indicaciones para la posible

² BARGALLO, Juan (1989). "Del texto dramático al texto espectacular". *Discurso*, nº 3-4, Sevilla: Asociación Andaluza de Semiótica-Alfar. pp. 127-140, p. 58.

³ PAVIS, Patrice (1996). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, p.470.

⁴ BOBES NAVES, M.C. (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco/Libros, p. 14.

representación pueden estar exentas, aparte del diálogo, en las acotaciones o incluidas en él. En este último caso se hablará de didascalias, aunque otros autores como Pavis prefieran el término indicaciones escénicas⁵.

La crítica ha utilizado numerosas definiciones del espacio en el teatro. Cada una de ellas confiere mayor importancia a uno u otro aspecto del término. Denis Bablet lo define como:

Un lugar donde se realiza una acción gestual, hablada, cantada o bailada, representada ante unos hombres por otros hombres. Es un lugar de reunión de actores, reunión de público, creación de una comunidad de actores y espectadores que se encuentran cara a cara por un tiempo determinado: un tiempo en el que cada uno va a participar de diferente modo. Es un lugar de intercambio (1996: 176)⁶.

En este caso, lo que parece primar a la hora de dar una definición es la identificación con el lugar donde se exhibe el espectáculo. Efectivamente, el concepto de espacio teatral es el que menos debate ha suscitado ya que con él se hace referencia a lo que se conoce tradicionalmente como edificio teatral.

La verdadera condición indispensable para que exista un espacio teatral es la oposición actor-espectador, es decir, entre el que observa y el que es observado.

Bobes Naves adelanta los tipos de espacios aludiendo a esta confrontación actor-espectador:

En situación, cara-a-cara (Face-to-face) exige la especialización presente de los lugares dramáticos de la fábula (espacios dramáticos) en un escenario (espacio escénico), o un lugar dispuesto para la acción, donde se puedan mover los actores (espacio lúdico) entre los objetos que reproducen con una estética determinada: realista, simbolista, arqueológica, etc. los lugares de la fábula (espacio escenográfico); la obra dramática implica una virtual realización que articulará en una unidad los diversos espacios. (BOBES, 2001: 10).

⁵ PAVIS continúa mencionando la definición de didascalias como “Instrucciones dadas por el autor a sus actores (en el teatro griego por ejemplo) para interpretar el texto dramático. Por extensión, en el uso moderno del término, indicaciones escénicas [...]. Término mucho más usado en la actualidad, parece más adecuado para describir el papel metalingüístico de este texto secundario (INGARDEN, 1971).” (1996: 130).

⁶ Opinión similar defiende DE BLAS GÓMEZ (2009: 35).

Para que esta tipología sea comprendida es necesario aclarar cada uno de los tipos de espacios de manera separada, ya que la crítica no está del todo de acuerdo y usan la terminología de manera diferente.

Cueto Pérez menciona que son cuatro los espacios teatrales: espacios dramáticos, “lugares de la ficción dramática”; espacios lúdicos, “creados por el actor”; espacios escenográficos, “decorados que simulan en escena los lugares dramáticos” y espacio escénico “lugar físico donde se representan los otros espacios”. A todos ellos añade el espacio teatral en el que “se incluye la propia escena, lugar de los actores y de la ficción, y la sala, destinada a los espectadores” (2007: 5).

El espacio dramático sería aquel que el lector-espectador reconstruye para enmarcar la acción de la obra. Por tanto, no se percibe en escena, pero sí parte de lo que en ella sucede (o de la lectura de un texto). De esta manera cada lector creará “su” espacio dramático a partir del mensaje recibido. Es obvio que la lectura de un texto no da como resultado la misma noción de espacio dramático que la que resulta de ver la representación. En este último caso, el espectador está mediatizado por los objetos y movimientos de los actores en escena. En el texto cada lector “obtendrá en su memoria su propia realización espectacular del texto con ayuda de las acotaciones y didascalias”.

El espacio escénico, definido con anterioridad como “lugar físico donde se representan los otros espacios”, debe sufrir una ampliación, pues Bobes Naves señala que existen varias acepciones para la *lexía*, una de carácter general, como sinónimo de espacio dramático y otra que hace alusión al escenario⁷. En este último caso, se define el espacio escénico por oposición al lugar que ocupan los espectadores, “un espacio real que representa el espacio de la ficción [...] frente al espacio de la realidad que acoge a los espectadores” (2001: 19).

⁷ Por el contrario Patrice Pavis sostiene: “Es el espacio real del escenario donde se mueven los actores, tanto si lo hacen en el escenario propiamente dicho como entre el público” (1996: 175).

Cueto Pérez prefiere ver en el espacio escénico un lugar que está fuera de la realidad, sería un ámbito abstracto que se define por las relaciones dentro/fuera, presencia/ausencia, “todo lo que los personajes dicen y hacen, todo lo que está en el texto principal, está dentro del espacio escénico, se dice y se hace dentro de él”. (2007: 7).

Frente a esta propuesta de abstracción, Bobes Naves lo define como un espacio real que puede llegar a confundirse con el lugar teatral, es decir, con el edificio arquitectónico o lugar delimitado por otro tipo de signos (iluminación, disposición de los espectadores ante el escenario, etc.):

El espacio escénico es el espacio arquitectónico real, donde se representan los espacios dramáticos, es un espacio previo a la obra, dispuesto para el espectáculo, y circunstancialmente, puede ser un lugar, urbano o campestre, interior o exterior, elegido para una representación concreta (espacios escénicos hallados) [...] que se habilitan par una representación y luego vuelve a su ser y a su propia finalidad.

Aclara la autora que el espacio real no es para la obra dramática un espacio vacío que se adapta escenográficamente. Tampoco es como un marco para una pintura⁸ porque convergen en unidad semiótica todos los espacios (dramático, escénico, escenográfico), de modo que, el sentido de la fábula y su lectura viene dado por la suma de todos estos elementos.

El problema surge cuando se utiliza la misma terminología para definir las diferentes y complejas realidades que abarca el espacio teatral⁹. Es el caso del espacio escénico, para el que la crítica no parece alcanzar un acuerdo sobre su definición y delimitación. Anxo Abuín afirma que consiste en

la concretización del espacio dramático por parte de un director de escena gracias al decorado y a otros elementos escénicos (iluminación, objetos, plataformas, paneles,...). Se trata por tanto de hacer perceptible, metonímicamente, una parte del

⁸ BOBES NAVES, M.C. (2001: 11) cita a MACKINTOSH, Ian (1993) *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arcolibros.

⁹ PAVIS (1996: 175) Identifica espacio teatral con espacio escenográfico.

espacio dramático, donde se localizará la acción tanto física como mental de los personajes. (2007: 19).

Este crítico engloba en el concepto de espacio escénico lo que se definirá a continuación, por parte de otros autores, como espacio escenográfico¹⁰. Entonces, para él el espacio escenográfico sería “la organización espacial que, en el interior del lugar teatral pone en relación a los emisores y receptores de un espectáculo” (2007:18).

El espacio escénico se propone crear un mundo nuevo y autónomo, un lugar donde se proyecta el mundo creado por el autor, el cual está delimitado y determinado por un conjunto de signos de muy diversa naturaleza: los elementos escenográficos, los personajes con todas sus caracterizaciones, diálogos, gestos, movimientos, etc., así como todos los acontecimientos que desarrollan en él. Por lo tanto, es necesario señalar que con espacio escénico se alude no solo a los elementos escenográficos y técnicos (sonido, iluminación, etc.) que menciona el autor en las didascalias, sino también a todas las referencias que hacen los personajes en su discurso.

Lo cierto es que la mayor parte de la crítica¹¹ está de acuerdo en que el espacio escenográfico hace referencia a “los objetos y su situación en escena” (BOBES 2001: 13). Hay que añadir los espacios latentes contiguos y los espacios narrativos que el texto literario pone en relación con el escenario. Para interpretar el sentido de los espacios escenográficos hay que tener en cuenta: los objetos y las distancias entre ellos y con los personajes y la segmentación relativa del mismo espacio. Para lograr el propósito de transmitir todo lo que está presente en una obra se utiliza una decoración de acuerdo a la estética que siga el escenógrafo o el sentido que quiera darle el director de escena. Bobes Naves (2001: 13) señala, además, que otros prefieren un espacio vacío y sugieren la escenografía a través de otros medios como la palabra, signos luminosos o

¹⁰ Como BOBES, CUETO, BABLET.

¹¹ Como BOBES NAVES, UBERSFELD, De BLAS, CUETO.

acústicos. En todo caso, este espacio vacío también aporta significado en la recepción que obtenga el espectador.

El espacio lúdico¹² es aquel creado por la interpretación de los actores gracias a su gestualidad y movimientos (cfr. ABUÍN, 2007: 20). A esta definición hay que añadir que los movimientos de los actores están condicionados por los elementos escenográficos presentes en el escenario y por la amplitud de éste. Abarca la palabra, las posiciones, las distancias relativas entre ellos, etc.; es decir, todo aquello que el actor, mediante su manera de actuar influye en la recepción que el espectador obtiene de la representación. Pavis añade que sus límites son “expansibles e imprevisibles, mientras que el espacio escénico, aunque parezca inmenso, está delimitado de hecho por la estructura escenográfica de la sala” (1996: 175).

El espacio escenográfico y el lúdico serían más bien los medios a través de los cuales el espacio escénico se convierte en espacio dramático. Los dos son conjuntos de signos icónicos, son “significantes espaciales de significados espaciales, estáticos (espacio escenográfico) o dinámicos (espacio lúdico).” (CUETO 2007: 10). Por medio del espacio escenográfico y lúdico el espacio escénico se convierte en significativo.

Según Manfred Pfister¹³ existen tres concepciones básicas del espacio: la *neutralidad* en la que el escenario se vuelve abstracto y utópico; la *estilización* que permite jugar metonímicamente con los elementos presentes en la representación y la *realización* que da al espectador una versión realista, identificable con un espacio concreto de la acción dramática.

¹² Introducido por PAVIS que en su *Diccionario* lo define como “Este espacio es creado por la evolución de los actores. A través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, sus libres expansiones o su confinamiento en un área mínima de actuación, los actores trazan los límites exactos de su territorio individual y colectivo. El espacio se organiza a través de ellos, como alrededor de un pivote, el cual también cambia de posición cuando la acción lo exige” (1996: 174).

¹³ PFISTER, M. (1984) “Outlines of communicative and pragmatic theory of the dramatic figure.” *Estudios sobre los géneros literarios*. Vol. 2. pp. 11-32. Citado por ABUÍN (2007: 20).

La concepción que se tiene del espacio y sus diversidades condiciona el análisis del mismo, a continuación se mencionan diversas propuestas analíticas, entre las que cabe destacar la de la francesa Anne Ubersfeld.

Ubersfeld manifiesta que existen tres formas para tratar el espacio: desde el texto, desde la escena y desde el público. Se basa en que el espacio teatral es “una realidad compleja, construida de manera autónoma y es icono de realidades no teatrales y de un texto teatral, además de ser un objeto de percepción para el público”. Distingue tres tipos que se construyen:

- A través del espectador, condicionado por la arquitectura escénica, donde el espectador tiene un papel relevante.
- A partir del referente, buscan la homogeneidad y entienden la escena como espejo de la vida.
- En función de actor, dependen de las relaciones quinésicas y proxémicas¹⁴ entre los personajes y del espacio lúdico que estos producen (1989: 135).

Su propuesta consiste en hacer una lista en bruto, sin distinguir entre campos semánticos ni de uso, ni entre didascalias y diálogos, ni entre lo que es elemento escénico o extra-escénico. Luego, debe elaborarse una relación con lo que Ubersfeld denomina “complementos de lugar de la vieja gramática”: adverbios, deícticos, etc. Por último, se enumeran los objetos escénicos. No debe olvidarse el estudio de lo concerniente al espacio y su forma de estructuración, es decir, la apropiación o expropiación del espacio por parte de los personajes. Con todos estos elementos se elabora un análisis del espacio.

Antonio Tordera, por su parte, considera adecuado el método de análisis del espacio que propone Kowzan¹⁵ que consiste en un cuadro compuesto por

¹⁴ Pavis define la proxémica como: “Disciplina reciente de origen norteamericano [...], que estudia el modo de estructuración del espacio humano: tipo de espacio, distancias mantenidas entre las personas, organización del hábitat, estructuración del espacio de una habitación” (1996: 360).

trece sistemas de signos no lingüísticos, entre ellos los que están relacionados con el espacio son: mímica, gesto y movimiento (hacen referencia al espacio y al tiempo); palabra y tono, maquillaje, peinado y traje (espacio escenográfico) y accesorios, decorado e iluminación.

Denis Bablet resalta la dificultad que entraña proponer un método único e infalible para estudiar el espacio. Opta, entonces, por ofrecer un “método de aproximación que suscite el debate” (1996: 171).

Aconseja que se parta para el análisis espacial de la periferia al centro, es decir, debe conocerse cuál es la situación geográfica del espacio teatral y luego estudiar el núcleo central del edificio. Aclara que puede haber estructuras intermedias constituidas por anexos al edificio y por aquellos elementos que contribuyen a crear el espacio exterior. En este apartado del estudio hay que tener en cuenta cuál es la situación general del edificio teatral, los anexos y el núcleo central. Ello permite que sea posible determinar el lugar dónde se desarrolla el hecho teatral, además de saber en qué contexto sociourbanístico (dentro o fuera de la ciudad, si se sitúa en un barrio determinado) se encuentra. También es preciso tener en cuenta si se producen los fenómenos curiosos como la agrupación de edificios teatrales en determinados núcleos urbanos (los llamados “barrios de teatros”) o si, por el contrario tratan de escapar de ellos (como en la renovación teatral que se produjo en Francia a finales del siglo XIX). Las vías de acceso que conducen al edificio y la manera en que éste se inserta en el espacio que lo rodea.

El núcleo central, según Bablet, constituye el lugar de recepción del hecho teatral. Aquí coexisten patio de butacas y espacio escénico. Lo primero que debe hacerse es una clasificación del espacio escénico que consiste en conocer sus dimensiones, si posee un dispositivo arquitectónico fijo, si está predeterminado,

¹⁵ Consiste en un cuadro compuesto de trece sistemas para los signos no lingüísticos, entre ellos los relacionados con el espacio son: Mímica, gesto y movimiento (espacio y tiempo), palabra y tono, maquillaje, peinado y traje (espacio escénico) y accesorios, decorado e iluminación a los que relaciona con el tiempo pero pueden tener relación con el espacio. (Cfr.) TORDERA, A. (1988: 15). “Teoría del análisis teatral”, VV.AA., *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

si es de naturaleza homogénea (construido con elementos propiamente teatrales) o heterogénea (se mezclan escenarios convencionales con un escenario real).

El estudio de la constitución de la sala consiste en conocer, en primer lugar, el aforo y la disposición de los espectadores. En cuanto a la disposición se pueden dar varios casos: que no haya una agrupación determinada del espacio reservado al público, que se sitúe en una zona neutra o que esté inserta en la organización fija del edificio (o en las estructuras de los montajes temporales). Aquí entra también el estudio de los ámbitos escénicos mencionados con anterioridad (Cfr. BABLET 1996: 179).

Como asegura Bablet “el espacio teatral es en sí un hecho revelador y merece un estudio particular pero no puede realizarse como si fuera un hecho aislado, hay que estudiarlo en su contexto general” (1996: 182).

Con respecto a la metodología que se seguirá en este trabajo es conveniente hacer una aclaración, que no por ser obvia es menos importante, se partirá en este trabajo sólo y exclusivamente del texto dramático como única base de investigación, así como de las aportaciones que la crítica ha realizado sobre la producción de Lope, pero, en especial, sobre las diecisiete obras objeto de estudio¹⁶.

¹⁶ Debe aclararse que solo se tendrá en cuenta el espacio escénico y escenográfico señalado por el autor y no los posibles montajes que pueden o no seguir las indicaciones que el autor propuso.

CAPÍTULO I

LOS ESPACIOS DEL TEATRO EN EL SIGLO DE ORO¹⁷

El teatro en los siglos XVI y XVII¹⁸ se compone de espectáculos que proceden de géneros dramáticos y no dramáticos diversos. El espectáculo se concebía como una verdadera fiesta. No se limitaba a asistir a la representación de una pieza, como sucede en la actualidad, sino que antes de ella, en los entreactos y al final, se introducían una serie de piezas breves. De tal manera que “si la obra mayor representaba un carácter serio, las piezas menores con su alegría y su bulla ofrecían la otra cara de la moneda, la de la risa” (HUERTA, J. y PELÁEZ, A.: s/p).

Uno de los rasgos más importantes del teatro del Siglo de Oro, heredado del teatro medieval, es la pluralidad de espacios teatrales, ya sean interiores, exteriores o profesionales (cfr. DÍEZ BORQUE, 2002: 33). Dentro de esta última categoría mencionada se encuentran el Coliseo del Buen Retiro y los corrales de comedias.

¹⁷ Se utiliza esta terminología para no posicionarse con un crítico determinado. Añadirle un calificativo significaría dotarlo de un matiz específico o alinearse con un crítico determinado.

¹⁸ ALLEN, J. (2003), señala que el máximo exponente de la actividad teatral se dio en el siglo XVII “en todas sus manifestaciones: en los corrales de comedias, en los palacios de nobles y de los Habsburgos, y en los distintos espacios donde se celebraban canonizaciones y otras festividades religiosas, sobre todo las representaciones de autos sacramentales para el Corpus Christi”. Cita tomada de HUERTA CALVO, J.; PELÁEZ MARTÍN, A. (2003).

Con respecto al teatro en la calle, tuvo su auge en el siglo XVI y en el siglo XVII continúan las representaciones “aunque las proporciones se alterarán sustancialmente” (DÍEZ BORQUE, 2002: 34).

Se representaban piezas teatrales en tablados, montados en las calles y plazas para dar espectáculos gratuitos con motivo de alguna celebración. También se pueden dar otro tipo de representaciones que se inscriben

en la órbita del desbordante mundo visual en la fiesta aurisecular, de altares de rica y variada “escenografía” (a veces con rudimentos de acción dramática), túmulos, catafalcos, arcos triunfales, pirámides... formas de la arquitectura efímera barroca (DÍEZ BORQUE, 2002: 37)¹⁹.

Además de los tablados, continúan las representaciones en carros, sobre todo de autos sacramentales. Es un género que se cultivaba desde la Edad Media y que tiene su auge en el Siglo de Oro. Según Díez Borque, el auto sacramental sigue un itinerario que va

desde el interior del templo a la calle y plaza públicas, para compaginar después el dentro y el fuera del corral y la calle y terminar encerrado entre las cuatro paredes del teatro para morir, culminando el proceso de teatralización de un género que articuló rito-fiesta-liturgia-teatro (1996: 193).

A comienzos del siglo XVII las festividades del Corpus Christi habían pasado de los gremios y cofradías a una comisión de fiestas²⁰. Se contrataban a dos compañías de actores y cada una de ellas representaba dos autos

con un carro (llamado “medio carro”), arrimado a cada lado de una plataforma (o “carrillo”). Los dos carros laterales tenían dos pisos y servían de vestuario y espacio para la maquinaria y las “apariencias” necesarias para los efectos espectaculares que caracterizaban los autos. El “carrillo” [...] servía de tablado para la representación. Cada auto fue precedido de una los y un entremés²¹.

¹⁹ Este crítico ofrece una lista completa de estos espectáculos en *Relación de fiestas* con motivo de la beatificación de san Isidro.

²⁰ Siglo a ALLEN (2003). Habla aquí del municipio de Madrid.

²¹ ALLEN, J. (2003). “Los espacios teatrales”. Cita tomada de HUERTA CALVO (2003: 649).

Los autos sacramentales se presentaban, en primer lugar, al rey, luego al concejo de Castilla²², en tercer lugar, a los otros concejos (en casa de sus respectivos presidentes) y, finalmente, al público. En 1635, para evitar este exceso de representaciones, optaron por rodear de plataformas el tablado de la representación por tres lados para que todos los concejos pudieran ver los autos a la vez. En consecuencia, por las limitaciones del espacio en la plaza pusieron los dos carros detrás del tablado, en vez de arrimarlos a los lados. Este sistema no convenció y se volvió a la estructura inicial.

Esta manera de representarlos suponía un gasto excesivo por lo que en 1646 se prohibió la representación de comedias y autos. Finalmente, se levanta la prohibición a pocos días del Corpus y tuvo que reducirse el número de autos, de los cuatro originales a dos. Según Allen (2003: 650), se colocaba desde entonces un carro a cada lado del tablado y dos colocados detrás de él o en ciertas circunstancias se arrimaban los cuatro en línea detrás del tablado.

Por otra parte, desde 1619 en Sevilla y desde 1645 en Madrid, se conocen noticias de representaciones de autos sacramentales en corrales, y para 1648 parecen haberse incorporado totalmente a este espacio teatral. La consecuencia directa fue la queja de los autores de compañías, motivada por la mayor ganancia en las plazas comparadas con las que se obtienen en los corrales. Este hecho da cuenta de hasta qué punto los autos sacramentales se incorporaron plenamente a la vida teatral de la época²³.

Hay que añadir que los autos sacramentales no solo se representaron durante la fiesta del Corpus, sino que formaban parte de otras celebraciones en la España del siglo XVII. Allen (2003: 651) cita un ejemplo sobre la canonización de Santa Teresa de Ávila²⁴, motivo para el que se presentaron cuatro autos sacramentales de Lope de Vega y Mira de Amescua:

²² Se describe el caso concreto de Madrid.

²³ En este sentido, cfr. DÍEZ BORQUE J. M. (1996: 200).

²⁴ J. Allen remite a ROUX, L.E. (1964), citado en JAQUOT, J. y KONIGSON, E. (2003: 651).

Construyeron contra la pared de la iglesia de un convento, en la que ya había una hilera de rejas [...], una galería de palcos o aposentos de dos pisos [...]. Del piso de abajo bajaba una serie de gradas al suelo. Frente a las gradas y galerías armaron un tablado de cuarenta pies (11.2 m.) de largo, que con la adición de un carro de quince pies (4.2 m.) de largo a cada lado daba una extensión de setenta pies (19.6 m.) (2003: 651).

Con este ejemplo se puede obtener una idea de lo que significaba la representación de los autos sacramentales, montajes que eran muy espectaculares y tenían lugar en tablados enormes si se comparan con el escenario de un corral.

Es importante señalar que, aunque en el siglo XVII había acabado casi la representación de autos dentro de las iglesias, no significa que no existiese un teatro en espacios sacros. Según Allen (2003: 651), elementos teatrales y parateatrales había en otros actos como las canonizaciones —la de santa Teresa que se acaba mencionar—, el traslado de reliquias, las fiestas patronales, además de las numerosas representaciones en conventos y sacristías²⁵.

Otro espacio exterior privilegiado es la plaza del pueblo o ciudad, que se utilizaba con asiduidad en aquellas poblaciones en las que no había corrales de comedias. Se trataba, generalmente, de representaciones gratuitas para celebrar y festejar acontecimientos destacados.

En las plazas de los palacios se hacían espectáculos, juegos deportivos, toros y fiestas cortesanas. Se trataba de montajes con un gran componente de teatralidad y con un aparatoso espectáculo. También se representaban autos sacramentales para los integrantes del servicio de palacio. Díez Borque señala que lo importante de la fiesta cortesana era la diferencia entre contemplar y participar, o lo que es lo mismo, entre espectáculo y actuación:

Los nobles, incluso el propio rey, participaban en la fiesta, en el cortejo-procesión en su variedad de posibilidades, mientras que para el servicio de palacio y otros cortesanos —a veces también se permitía la entrada al pueblo —eran un fastuoso espectáculo de propaganda y exaltación de la realeza (DÍEZ BORQUE, 2002: 54).

²⁵ Confróntese, en este sentido, DÍEZ BORQUE, J.M. (2002: 60-63).

El teatro cortesano se representaba también en espacios interiores, como los salones de la familia real, antes de la construcción del Coliseo del Buen Retiro. Queda constancia de que se montaban con gran aparato escénico, que a principios del siglo XVII se presentaban en teatros efímeros, pero cada vez fueron construyéndose espacios más adecuados; baste citar como ejemplo la representación en un salón del Palacio Real de Valladolid en 1605 que menciona Teresa Ferrer:

Tenía una gran puerta de entrada, suficiente para que entrara un carro triunfal de más de cinco metros de alto, llevando a unas damas de la corte y a la infanta doña Ana, representando varias figuras alegóricas. Se instalaban las damas en un palco —elemento escenográfico y palco a la vez —al otro extremo para ver el espectáculo, que se montó frente a la puerta por donde habían entrado, descolgándose unos lienzos que cubrían todo el ancho de la sala y en lo alto de ella, sobre la puerta por donde salió el carro de la Virtud²⁶.

Continúa afirmando que había un corredor que rodeaba toda la sala, ocupada por espectadores, y que debajo de éste había aposentos para acoger a más espectadores, añade que, a nivel del suelo, existían más bancos para el público. Prosigue con el decorado:

Al caerse los lienzos colgados ante la puerta de la entrada, apareció “un largo aposento como cimborio de templo, fabricado por lo alto y por los lados con muchas lunas de espejos, denotando que aquella era el cielo.

La cita continúa pero parece suficiente como ejemplo de lo fastuosas y espectaculares que eran las representaciones del teatro cortesano incluso antes de hacerse en lugares profesionales.

Díez Borque pone varios ejemplos que demuestran que hubo representaciones en el Palacio del Pardo, en el Real Sitio de San Lorenzo, en el

²⁶ FERRER VALLS, Teresa (1995). Para más información sobre este tema remito también a *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, citado por ALLEN (2003: 638).

Palacio de la Azeca, etc. por lo que concluye que “no es arriesgado pensar que los distintos espacios reales eran potencialmente lugar de representación teatral, y que para ello se utilizaron con mayor o menor frecuencia” (2002: 57).

El Coliseo del Buen Retiro es considerado un espacio profesional creado para el teatro, es el primer teatro permanente específicamente habilitado para los grandes espectáculos del teatro cortesano. Fue diseñado por Cosimo Lotti²⁷. Inicialmente, hubo un intento de que se reprodujera en él el ambiente de los corrales²⁸.

Se sigue respetando la disposición del público siguiendo una jerarquía social que, como se verá más adelante, es característica del corral de comedias: el rey y su familia apartados de los demás espectadores, zonas especialmente delimitadas para las damas, caballeros, clero, etc. La diferencia fundamental estriba en que “el espacio para el público en los teatros cortesanos debe más a los peculiares arreglos de los corrales de la corte que a los modelos italianos que se podían haber imitado como en el caso de la escenificación” (ALLEN, 2003: 646). Su construcción comienza en 1638 y concluye en 1680. El palacio había sido espacio polivalente para representaciones teatrales en muchas de sus dependencias, tanto exteriores (el jardín) como interiores (sus salones)²⁹. Con la construcción del Coliseo se llegó a un lugar específicamente creado para el montaje de obras teatrales:

Destaca por ser un teatro más perfeccionado, que no tiene la estructura de los patios de vecindad de los corrales de comedias, sino las características de un “verdadero teatro” concebido como tal y especializado, consecuentemente para su función [...]. En definitiva, la *comedia grande* o *de tramoya* va a tener un lugar propio de realización en este nuevo espacio (DIEZ BORQUE, 2002: 69).

²⁷ “Ingeniero y pintor florentino del siglo XVII, especializado en la realización de complicadas escenografías” (GÓMEZ, 1997: 491).

²⁸ J. Allen comenta que se inauguró en 1640 con la comedia de capa y espada de Rojas Zorrilla *La gran comedia de los bandos de Verona*, “con todas las señas de una representación de corral: descubrimiento de la tumba de Julieta en el lugar de las apariencias; cambio de escenas posibilitado cuando el escenario queda vacío, salidas y entradas por puertas practicables” (2003: 644).

²⁹ Para profundizar en el jardín como espacio teatral remito a José María Díez Borque (2002: 46-51).

El edificio que se va a estudiar en profundidad, como se ha comentado en páginas anteriores, es el corral de comedias, espacio teatral profesional y comercial que marca un profundo cambio en la concepción del espectáculo teatral.

Los corrales de Comedias, o casas de Comedias, como se las denominaba cuando aparecieron, se asentaban en el patio interior de una edificación existente. Se trataba de espacios abiertos, originalmente estaban en los patios interiores de las casas u hospitales, con la función inicial fundamental de simple corral. Son espacios estables donde no cabía la posibilidad de estar montando y desmontando sus elementos constituyentes. En cuanto a los accesos, se entraba a través de distintos puntos: puertas, vestíbulos, escaleras..., mezclados con tiendas, tabernas, etc.

Se deduce de lo anterior que los espacios escénicos del teatro español fueron, en sus inicios, “espacios hallados”, denominación de Bobes Naves, y consisten en:

Un corral, el patio rectangular de las posadas o de los castillos de planta romana en la España del Sur, con *impluvium* y con galerías en el primer piso, que diseñan un ámbito envolvente, no del todo cerrado, en torno a un escenario que era un tablado adosado al lado del fondo, sin separar de la sala, a no ser por un telón que circunstancial (2001: 419).

Para ilustrar cómo eran estos espectáculos se hace alusión a la famosa cita de Cervantes en torno a estos espacios escénicos, cuando vio actuar a la compañía de Lope de Rueda: “Cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaban del suelo cuatro palmos”³⁰.

Se componía de un tablado que se podía transformar fácilmente y que se colocaba en la plaza del pueblo, el público se colocaba alrededor en un círculo sin cerrar (para dejar espacio al tablado). Con frecuencia este tablado se adosaba

³⁰ Cita tomada de ZAMORA VICENTE (1969).

al fondo de una calle ciega, cuando la había, y los balcones y ventanas, además de la calle, servían de localidades para el público. Éste es el origen arquitectónico de los edificios teatrales que seguirán llamándose corrales.

Desde luego, ofrecían pocas comodidades al público y a los actores; tanto en el escenario como en el patio carecían de toldos y, si hacía mal tiempo se interrumpían las representaciones o se mojaban los espectadores.

Como se ha dicho, se utilizaban los medios arquitectónicos que estos patios ofrecían:

Las ventanas, con sus rejas y celosías, funcionaban como hoy lo hacen los palcos. Estas ventanas eran propiedad de los dueños de las distintas casas en que se situaban. A veces las alquilaban a las propias cofradías, otras eran los inquilinos quienes debían pagar una cantidad por su utilización. Lo normal fue que, poco a poco, las cofradías compraran los edificios que cercaban los corrales³¹.

El escenario o tablado tenía unos ocho metros de boca y una profundidad que variaba entre los cuatro y los seis metros. Se trata de un espacio casi desnudo, como un espacio vacío, dispuesto a acoger la escenografía que le pusiesen. Tenía al menos dos puertas, que dan acceso al espacio latente del fondo, y arriba una galería a la que se accede desde el escenario por dos escaleras situadas a los lados. Se situaba a unos dos metros sobre el nivel del suelo, circunstancia que permitía la perfecta visibilidad desde cualquier localidad, así como utilizar su interior sobre todo como vestuario de los hombres, aunque también se empleaba para colocar a determinados músicos o para subir desde los escotillones. El vestuario de las mujeres estaba detrás de las puertas del fondo, al nivel de la escena.

³¹ La cita está tomada de Bobes Naves (2011: 171). Obviamente, la fecha del libro de esta autora hace que haya tenido en cuenta trabajos tan importantes como el de Mercedes de los Reyes (2004), "Lugares de representación y escenografía en la España barroca", HIDALGO, J. C. (ed.). *Espacios escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas, pp. 133-185; y el de J. Allen y Ruano de la Haza (1994). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia.

No existe un tipo de corral fijo, como ocurre con el resto de teatros europeos, pues depende de la forma que tuviesen los patios, más o menos cuadrados o rectangulares, y de la forma y disposición de ventanas y balcones de las casas de la calle, o bien las galerías de los patios o corredores de las posadas (BOBES NAVES, 2001: 420). En la *cavea*³² (alargada) se distribuían gradas en tres lados (a finales del siglo XVI parece que se cubría todo el espacio con lonas, más tarde se hacen techados). Los espectadores permanecían de pie hasta mediados del XVII, momento en el que se empiezan a usar bancos.

Si se atiende al modelo español de espacio escénico se puede afirmar que:

Tiene elementos que coinciden con otros teatros: el isabelino (varios niveles y varios espacios escénicos), el italiano (la planta rectangular): la plataforma parece coincidir con el tablado tradicional de Lope de Rueda, en España, o de la Comedia del Arte italiana (BOVES NAVES, 2001: 421).

Según Díez Borque (2002: 14), el hecho fundamental que determina el gran auge del teatro en Madrid, y su conversión en lucrativo negocio, es la “adecuación” del Teatro de la Cruz y del Príncipe, pero antes ya habían existido otros lugares de representación con carácter más o menos fijo.

Oliva y Torres (1999: 169), por su parte, señalan que hasta 1575 la afición por el teatro no está del todo fijada; sin embargo, había locales en Málaga (1520), Valencia (1526), Sevilla (1550) y Valladolid (1554). En 1568 había cinco en Madrid: dos en la calle Príncipe (Burguillos y el de la Pacheca), uno en la calle Sol, otro en la del Lobo y el de la calle de la Cruz.

Las cofradías o hermandades eran dueñas de estos locales, y constituyen

los más directos precedentes del empresario teatral moderno. Tomaban un patio en alquiler y creaban una auténtica estructura escénica, de la que salían beneficiados el concejo, los actos de caridad que mantenían dichas y el propio teatro a través de sus profesionales. La nueva concepción del arte escénico surge precisamente cuando deja

³² “Cada una de las dos zonas en que se dividía la gradería, destinada al público, de los teatros y circos romanos” (GÓMEZ, 1997: 170).

de ser un hecho restringido para convertirse en un producto competitivo, que se mueve en el vaivén de la oferta y la demanda (OLIVA y TORRES, 1990: 169).

Hacia 1567 las Cofradías de la Soledad y la Pasión ya tienen sus lugares para la representación de comedias (Pacheca, Príncipe, Valdivieso y Puente), y sí pueden considerarse, con propiedad, corrales. Su estructura será imitada por los teatros preparados expresamente. En estos corrales ya hay una organización administrativa de los mismos: días de representación, precios de arriendo, reparto de dinero a las cofradías, precio de entrada, etc.³³.

Las cofradías empiezan a utilizar sus teatros específicos, primero el de la Cruz en 1579 y luego el del Príncipe en 1583. Fue el rendimiento del primero el que llevó a la Cofradía de la Soledad y Niños Expósitos a habilitar el otro. Son muy parecidos y además imitan a los viejos patios por lo que a su estructura se refiere (Cfr. DÍEZ BORQUE, 1988: 16).

Los corrales destinados a representaciones públicas se construyen a partir del modelo de estos espacios; en ellos, como ya se ha comentado, el tablado se adosaba al fondo con galerías y balcones y la sala se beneficiaba también de esta circunstancia, pues las galerías o balcones se consideraron parte del ámbito teatral, incluso algunos de ellos se utilizó como espacio escénico³⁴. Se construyen los corrales y se caracterizan por adoptar algunos elementos inspirados en las galerías que rodeaban todo el espacio de la representación (recreando el ámbito en forma de U).

En cuanto a los espacios destinados al público que, junto el espacio escénico³⁵ componen el ámbito teatral, solo haremos una breve descripción. Dentro de la sala se diferencian diversos espacios: el patio constituye el elemento central de los espacios para el público, tenía localidades de asiento para los más pudientes en bancos frente al escenario y en los laterales, y localidades de a pie

³³ DÍEZ BORQUE, J.M. (1988). *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, p. 15.

³⁴ Cfr. BOBES NAVES (2001:423), quien cita como ejemplo de este caso concreto el corral de Almagro.

³⁵ Este se tratará unas páginas más adelante cuando se analicen los espacios escénicos de los corrales.

para los “mosqueteros”. La cazuela está situada en la parte trasera, un poco elevada. Era el lugar designado para acoger a las mujeres, que acudían en masa al teatro, que accedían por una escalera lateral. Se sitúan separadas de los hombres con el fin de que no se produjeran conflictos “de índole no precisamente dramática”, según afirman OLIVA y TORRES (1999: 171). Los aposentos estaban constituidos por los balcones y ventanas de las casas que daban al patio, cuando era un corral improvisado en la calle, o bien las galerías laterales y de fondo cuando se construyeron los edificios teatrales. Eran una especie de palcos propiedad de los nobles, o bien estos los alquilaban. Los desvanes se situaban en la última planta, bajo techo, y estaban destinados a los religiosos.

Los desvanes y aposentos podían llevar celosías para que el público no viera a los nobles (sobre todo a las damas o al rey). Eran el equivalente a los palcos del teatro a la italiana pero Bobes Naves dice que tienen una notable diferencia:

Mientras en Italia el espectáculo de la sala se añade al del escenario, dado el sentido lúdico del teatro en ese país, en España, las celosías ocultan a los espectadores e indicaban claramente que el espectador no busca la exhibición personal, sino que va al teatro para ver lo que está ocurriendo en el escenario (2001: 426).

Había un aposento llamado tertulia, donde se reunían los entendidos y discutían sobre el valor de las obras y la representación.

La alojería se situaba a un lado del patio, se trata de una especie de bar público donde se vendía la aloja (miel con agua).

El balcón era uno de los elementos más interesantes, una galería situada en la parte de atrás del escenario en el primer piso, sostenido por pilares y, a veces, tenía encima un segundo balcón. El espacio debajo del primer balcón lo ocupan los vestuarios, desde donde salían los actores a escena, cubiertos por cortinas (el paño).

A veces, estos espacios detrás de las cortinas eran aprovechados para escenas de violencia o escenas de interior, convirtiéndose así en una especie de

retroescena³⁶, como la del teatro inglés, que dejaba ver el interior de una taberna a través de las puertas o ventanas. Esto nos permite hablar, dice Bobes Naves, de un teatro poliescénico:

Frente al teatro “a la italiana” que concentra toda la atención del público en un espacio único, el escenario, el teatro inglés y el teatro español tuvieron tendencia a desarrollar diversos lugares escénicos para la representación: los actores podían ocupar el escenario, el balcón de las apariencias, los balcones o galerías laterales y también los espacios laterales, que se hacen patentes, al menos parcialmente, al descorrer las cortinas o paños. Es una circunstancia que interpretamos dentro del espíritu humanista y renacentista de ofrecer diferentes perspectivas, y en relación con el antropocentrismo que sustituye al teocentrismo medieval, pues mientras éste ofrece sólo un punto último de referencia absoluta, la perspectiva humana es siempre múltiple, pero relativa (2001: 426).

Como se ha descrito, los lugares destinados a la acogida del público estaban separados teniendo en cuenta la categoría social y el sexo³⁷. Bobes Naves afirma que se trata de un espectáculo muy democrático, las representaciones públicas tenían un carácter eminentemente popular que unía a las clases sociales, es decir, todos podían ver el espectáculo, pero sin olvidar el sitio que les correspondía a cada uno:

Por encima de la clase social, todos comparten las ideas sobre la estructuración social, todos estaban con el modelo político que rige la vida y refleja la comedia: la monarquía hereditaria, absoluta, de procedencia divina; todos comparten el sistema ético, que coincide con la moral católica, otra cosa es que se cumpla en las acciones concretas de la vida o de la comedia; y todos tienen *grossa modo* los mismos ideales estéticos que reflejan las obras y el escenario, y son los que pasan paulatinamente de la verdad y el idealismo renacentista a la apariencia y el desengaño barroco (2001: 430).

Rubiera señala que, aunque en Sevilla y en Valencia se llevó a cabo una vida teatral de primer orden, los corrales que mejor han sido estudiados son el Corral de la Cruz y el del Príncipe, ambos madrileños. El lugar teatral se sitúa

³⁶ Se hablará de este tema cuando se analice el espacio escénico en los corrales.

³⁷ Para un mayor conocimiento sobre las estructuras sociales y su reflejo en los corrales cfr. DÍEZ BORQUE (1978).

normalmente en el centro de la urbe, a diferencia de otros teatros europeos de la época como el “Londres isabelino que marginaba los edificios teatrales al otro lado del río, en barrios de no muy buena reputación, destinados al placer”³⁸.

En el espacio del corral se reúne a actores y espectadores en un ámbito escénico en U, se recuerda que se trata de un ámbito envolvente, y que el público rodea por tres lados el tablado principal de la representación. Los espectadores, por su parte, se pueden situar frontalmente al espectáculo (patio, cazuela, etc.), pero pueden ocupar en el mismo nivel del tablado, unos tabladillos laterales, además de las gradas laterales del patio y los aposentos y desvanes, que proporcionan visión desde los lados. Esto tiene consecuencias muy importantes

que van desde el hecho de que con un ámbito en U no se propicia una representación mimética e ilusionista sin más bien simbólica (al no separar absolutamente a actores y público), hasta el hecho de que los representantes se saben observados y escuchados desde tres orientaciones diferentes, por lo que su técnica de actuación debe responder a una situación distinta a las de un ámbito enfrentado, en la que el actor solo es visto y oído de frente (RUBIERA, 2005: 86).

Con respecto a este tipo de ámbito, prosigue Rubiera (2005), se distinguen unos elementos fijos que comprenden: el espacio de la sala, que se compone del patio, las gradas laterales, la cazuela, los aposentos y los devanes; el espacio del escenario, que consta de tablado central y los tabladillos laterales que no son permanentes, además del vestuario –también denominado fachada– con corredores, con sus puertas y cortinas, y el tercer elemento fijo del ámbito escénico lo denomina “espacios ocultos”, que corresponde al vestuario femenino, vestuario masculino, escaleras que unen los diferentes pisos del edificio del vestuario, etc.

Para una descripción más detallada de cómo eran los corrales se siguen las indicaciones de Ruano³⁹:

³⁸ RUBIERA, J. (2005). *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros, p. 85.

A comienzos del siglo XVII, los componentes básicos del teatro en los locales comerciales [...] son tres: una plataforma rectangular de madera, rodeada de público, en tres de sus lados y elevada un metro y medio del suelo; un “vestuario” cubierto por una cortina, al fondo del tablado; y un balcón o corredor encima del “vestuario”. Estos eran los elementos básicos con los que contaba cualquier dramaturgo a la hora de componer su comedia, fuese esta a representarse en un corral madrileño, coliseo andaluz, patio de hospital o plaza de pueblo (2000: 130).

Rubiera (2005) precisa que en el Teatro del Príncipe madrileño –modelo escogido para reconstruir la escenificación de comedias del XVII– el edificio del vestuario que se ha señalado anteriormente es de una complejidad estructural mayor. Constaba de cinco niveles, de los cuales solo tres eran visibles para el espectador. El nivel más bajo sería el foso, donde se guardaba la mayor parte de la maquinaria escénica y servía de vestuario masculino. Al mismo nivel del tablado, se encuentra lo que se denomina propiamente vestuario, pues detrás está el vestuario femenino.

Ruano sigue con su descripción:

En su parte frontera, tiene una abertura de 8 m. de ancho (que es la anchura del tablado), la cual está dividida por dos pies derechos en tres secciones que, cubiertas por cortinas o paños eran utilizadas por los representantes para entrar y salir del tablado [...]. Encima de este nivel se encuentran dos pisos (segundo y tercer nivel) con dos corredores, de dimensiones idénticas a las del vestuario de las mujeres. Al igual que éste, cada uno de los corredores tiene tres aberturas, divididas por pies derechos, que permitían a los actores asomarse al tablado de la representación. Las tres aberturas, por lo general cubiertas con cortinas, tienen barandillas de madera desmontables de poco más de un metro de altura. El cuarto nivel, invisible desde el patio, es el desván de los tornos, donde se colgaban las vigas, garruchas, poleas y maromas que servían para mover la maquinaria teatral (2000: 43-44).

Hay que señalar que no existía un telón que separase la escena de la sala⁴⁰, lo cual confirma lo señalado por Rubiera párrafos atrás sobre la representación:

³⁹ Para la descripción Ruano ha seguido el modelo del corral madrileño del Príncipe. Se sigue solamente un modelo ante la imposibilidad de dar diferencias (que no son muchas) y de describir los numerosos corrales de comedias que se repartían por toda la geografía española.

⁴⁰ Lo que conocemos desde el siglo XIX como telón de boca.

se trata de una actuación que tiende más al simbolismo que al mimetismo, ya que se desarrolla en un espacio múltiple y fragmentado.

Su diseño simétrico –y hasta geométrico, con sus pilares verticales y corredores horizontales que dividen la fachada del teatro en nueve huecos a modo de retablo– propiciará en muchos casos la representación de acciones simétricas. Como testimonio de esta afirmación sobre la simetría valga el siguiente: lo más frecuente en la comedia es que hubiera dos puertas, invitando a la imaginación a jugar con distintos paralelismos y contrastes entre los personajes y sus parlamentos correspondientes, que hacen su aparición “por una puerta” y “por la otra puerta” o “cada uno por su puerta” (RUBIERA, 2005: 88).

En cuanto al espacio escénico, se utiliza para denominar el lugar desde el cual el actor puede representar, así como cualquier otro signo que quiera ser fuente de comunicación teatral. Rubiera, basándose en el hecho de que los lugares en los que el dramaturgo pueda situar al actor o algún objeto significativo como luces, elementos sonoros, etc. puedan estar o no a la vista del espectador, propone la siguiente clasificación (RUBIERA, 2005: 88-89):

1.- Los espacios visibles, que a su vez engloban a aquéllos que se encuentran en el escenario (1.1.) y los que se sitúan fuera de él (1.2.).

1.1.- En el escenario se incluyen el tablado central, los tablados laterales opcionales; los corredores; los tres huecos o nichos del vestuario, ocultos por una cortina en el nivel del tablado, los tres huecos en el primer corredor y los tres huecos del segundo corredor. La mayor parte de la representación se desarrolla en el tablado central, pero es muy común la situación de los actores en lugares altos que representan una ventana o una muralla, por lo que es frecuente que en la representación se enfrenten estos dos espacios del tablado y de los corredores superiores.

1.2. En cuanto a los espacios visibles que se encuentran fuera del escenario comprenden el patio y también aquellos que se denominan “en el aire”. Efectivamente, el patio, espacio normal y propiamente usado para

la recepción del espectáculo, en ocasiones podía acoger parte de la representación momentáneamente, sobre todo para mostrar la entrada de un personaje o de una comitiva en la que normalmente aparecían caballos u otros animales. Por otro lado, con la ayuda de diferentes tipos de tramoya (sobre todo por medio de la canal, pescante o elevación) los actores podían situarse en el aire, colgados o sobre variadas plataformas, a modo de “nubes”, por ejemplo.

2.- Si se analizan los espacios ocultos se observa que ofrecen diferentes posibilidades: pueden situarse debajo del tablado (en “lo hueco del teatro”, como dice Cervantes) o “dentro”, es decir, en el espacio situado detrás de las cortinas del vestuario. Se utilizan, sobre todo, para representar un submundo del que pueden venir o al que pueden ir figuras demoníacas y al que se podía acceder por medio de un escotillón o trampilla abierta en el suelo⁴¹.

De Blas menciona que, debido a esta configuración de espacio escénico, el movimiento se hacía en tres direcciones:

a.- Movimiento horizontal o físico en el tablado, entre el exterior de una calle y el interior del hogar.

b.- Transformación en profundidad entre el mundo visible sobre el tablado y un mundo invisible de ensueño o montado en alguno de los huecos.

⁴¹ Rubiera dice que “de uso común fue el espacio de “dentro”, situado detrás de del edificio del vestuario, donde se producían efectos de sonido y breves escenas que no era posible representarlas a la vista, como corridas de toros, grandes batallas, etc. Opina que “la utilización de este recurso, que no creo que ningún otro tipo de teatro haya hecho con tanta variedad y funcionalidad dramática, merece un estudio largo y detenido. Es un espacio que también podía segmentarse, al que el dramaturgo podía recurrir para dar variedad a la representación, llegando a veces a tejer una muy compleja y sutil relación entre lo visto en la escena y lo escuchado fuera de ella. A modo de ilustración rápida, recuérdese el magnífico comienzo de la Primera Parte de *La hija del aire*, en el que Calderón antes de que se vea ningún personaje en escena hace que el espectador oiga música y cantos que provienen de los lugares interiores enfrentados en los que se habla y se canta con letra e instrumentos que contrastan claramente, dando desde el comienzo una pauta para la recepción del espectáculo, dividido entre las dulzuras de Amor y la violencia de la Guerra. Pero, además de esta breve escena desarrollada detrás del vestuario en el espacio de “dentro”, tiene lugar otra que comienza con unos gritos femeninos y unos golpes que vienen de “dentro” de una gruta, donde está encerrada una mujer, que resultará ser Semíramis” (2005: 89-90).

c.- Una comunicación vertical entre lo más espiritual en lo alto, en los huecos de arriba, lo más terrestre en el tablado y lo infernal debajo del tablado comunicado por el escotillón (Cfr. 2009: 76 y ss.).

El espacio escenográfico puede dividirse en verbal y no verbal, aunque la mayoría de las veces se combinan y se complementan. El espacio escenográfico no verbal es creado por el vestuario del actor, y proporciona informaciones muy valiosas para su caracterización y la recepción que el público tenga de él. Así, informa de su edad, condición social, oficio, o sobre el lugar y momento de la acción.

En este sentido hay que hacer una puntualización, en el texto escrito en muchas ocasiones no aparece huella de esta caracterización a través del vestuario, porque como dice Abrahám Madroñal:

En la escena barroca no hace falta decir cómo viste un loco, un estudiante, un capigorrón, un esclavo o una dama noble, porque los espectadores conocen cuáles son las convenciones en el vestuario para señalar la categoría y procedencia de estos tipos. Lo normal en referencia al vestuario es que haya alguna acotación del tipo “de noche”, “de camino”, “de caza” y el lector que conoce y domina estas convenciones sepa de qué clase de vestuario se habla⁴².

Ruano de la Haza señala que cualquier parecido entre estos vestidos y los que llevaban los verdaderos campesinos de la época debía de ser pura coincidencia. La indumentaria teatral era, pues, artificial, concebida no tanto para reproducir con realismo el vestuario de un campesino o de un emperador como para “comunicar con claridad y brevedad al público, como si de marbetes se tratase, la condición social del personaje” (RUANO, 2000: 75). Díez Borque y García Lorenzo afirman que “El traje en el teatro del Siglo de Oro es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje”⁴³. La

⁴² En Frank P. Casa, L. García Lorenzo y Germán Vega García-Luengo (dir.) (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, p. 115.

⁴³ Citado por Ruano (2000: 75).

vestimenta servía para establecer si un personaje era noble o campesino, rey o soldado, pobre o rico, eclesiástico o artesano, turco o indio.

Hay numerosas alusiones a la vestimenta según el oficio del personaje, por ejemplo, la indumentaria religiosa. Ruano de la Haza ha recogido bastantes ejemplos, entre ellos uno sobre la vestimenta⁴⁴ de la monja en *Santa Juana I*, de Tirso de Molina, quien dice en la acotación que la santa cambia sus galas por un “hábito de monja de San Francisco, el cual sale maravillosamente por un escotillón”. Este cambio es muy importante en el desarrollo de la acción, ya que en las comedias de santos el vestido se convierte en símbolo de conversión y evolución espiritual del santo⁴⁵. También era muy común era la vestimenta del gracioso:

El salir vestido graciosamente servía para caracterizar al personaje y situarlo en un nivel aparte de los otros personajes y, por tanto, más cercano al auditorio [...] Claramente, el vestido “gracioso” identificaba de una manera u otra a este indispensable personaje; es el bufón del mundo teatral que, gracias en parte a su indumentaria, poseía el privilegio de desdoblarse y salir del mundo de la ficción para acercarse al público (RUANO, 2000: 86).

La función del vestuario, además de informar sobre la condición del personaje, como se señaló unos párrafos atrás, también servía para situar el lugar de la acción, el tiempo en el que se desarrolla y otros detalles similares; es decir, para transmitir al público información que, aunque pudiera hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria.

Otros elementos del espacio escenográfico lo constituyen aquellos creados por el decorado espectacular como tramoyas, pescante, bofetón, devanadera, monte, escotillón y palenque. Además de los llamados objetos escénicos y la música⁴⁶.

⁴⁴ Para profundizar en el vestuario teatral remito a RUANO DE LA HAZA J. M. (2000: 73-97).

⁴⁵ Para más información sobre este tema remito a ROUX (1964).

⁴⁶ Para más detalles sobre los animales en escena, confróntese RUANO (2000: 271-284).

Según Ruano, el decorado espectacular es el más conocido y mejor documentado de todos los decorados (2000: 223). Sin embargo, no siempre se puede situar con certeza en un teatro comercial de la época y esto puede ser debido a que las comedias de tramoya, en bastantes ocasiones no se escribían originalmente para ser representadas en corrales. Pero aún cuando no fueran pensadas, en principio, para un corral, la gran mayoría serán adaptadas a las condiciones físicas de los mismos, como se comentó al inicio de este capítulo en la cita de Díez Borque sobre los autos sacramentales.

Las apariencias se revelaban al público de los corrales corriendo una o varias de las cortinas, que podían cubrir los nueve espacios de la fachada del teatro; se diferenciaban de los decorados estudiados en capítulos anteriores principalmente porque

mientras éstos tenían como objetivo principal crear sinecdóticamente la ilusión de un determinado espacio –aposento, jardín, tienda de campaña, espacio rústico–, las apariencias desempeñaban más bien la doble función de instruir al público y de provocar su admiración mediante la presentación de un lienzo, cuadro o *tableau vivant* que no tenía a menudo mucha conexión con el espacio escénico en que se estaba desarrollando la acción, aunque en ciertas ocasiones sirviera para determinarlo (RUANO, 2000: 225).

Es el instrumento apropiado para la presentación de milagros o escenas que el autor de comedias no puede mostrar sobre el tablado, pero desea que el público los conozca para sorprenderle. Aunque debe puntualizarse que no todas eran de tipo religioso, algunas presentaban escenas de sacrificios y torturas, que tampoco se podían representar sobre el tablado. Se reservaban, normalmente, para el final de la representación. La apariencia más elemental sirve para revelar repentina y dramáticamente a un personaje, algunos muertos en posturas más o menos dramáticas. Sobre este asunto, Ruano pone un ejemplo tomado de *La vida y muerte de Herodes*, de Tirso de Molina, que concluye “descúbrese muerto Herodes, con dos niños desnudos y ensangrentados en las manos”:

Murió el bárbaro rabiando
y ahogando los dos Abeles;
se libró Jerusalén
de sus tiránicas leyes.
Sirva su vista de espanto,
y demos fin, con su muerte,
a su inaudita crueldad
y lástima a los presentes (2000: 226).

Este ejemplo da testimonio de la preponderancia del elemento religioso en las apariencias. Añade Ruano:

Resulta tentador concluir que las apariencias sirven casi exclusivamente para mostrar una figura, imagen o cuadro religioso, por lo cual no es de extrañar que tengan cierto parecido con los pasos de Semana Santa o con un retablo de iglesia (RUANO, 2000: 236).

En cuanto al espacio escénico adecuado para la utilización de las apariencias se sabe que podían ser reveladas al público en cualquiera de los nueve espacios que había en la fachada del teatro y no solo en el central del vestuario.

Las tramoyas consistían en apariencias montadas sobre una máquina elevadora, y tenían la misma función que las señaladas para la anterior maquinaria escénica, sorprender al público con escenas que no se podían o debían representar sobre el tablado.

Con respecto al escotillón, el *Diccionario de Autoridades* lo define como “una puerta o tapa cerradiza en el suelo” y añade “llámanse así las aberturas que hay en los tablados donde se representan las comedias”.

Se abrían no solamente en el tablado de la representación sino también en el vestuario y los corredores de la fachada del teatro. Solía usarse para la aparición del demonio que emergía de los infiernos.

El bofetón era muy popular en los teatros comerciales del Siglo de Oro, pero es el artilugio escénico más difícil de imaginar por el espectador moderno. El *Diccionario de Autoridades* también lo define así: “En los teatros es una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda

sobre un gorrón o quicio como de puerta; y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas; en ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie, conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo cual se llamó bofetón”⁴⁷.

Dentro del espacio escenográfico también se incluyen, además de la maquinaria escénica ya mencionada, los accesorios escénicos⁴⁸. Con este término se alude a “todo objeto o utensilio movable o portátil (aparte de decorados y vestuario) utilizado por los actores con una función dramática” (RUANO, 2000: 100).

Gracias a estos accesorios escénicos, que se convierten en signos y que el público es capaz de interpretar, se puede identificar a un personaje y, lo que más interesa, puede situársele en un lugar determinado. También permiten a los actores “llevar a cabo una labor en escena, como escribir una carta; pero también cumplen ciertas funciones ostensivas y dramáticas” (RUANO, 2000: 225).

Los objetos que componen el *atrezzo*⁴⁹ necesario para una representación se puede clasificar en dos tipos: utilería de escena y de personaje.

La utilería de escena puede utilizarse para situar el lugar de la acción de una escena pero, lo habitual es que posea una función más práctica: permitir a los actores desarrollar acciones cotidianas como comer, sentarse, escribir, etc. Una manera de mostrarla al público es a través de las apariencias del vestuario. Aunque, habitualmente son los actores los que la sacan a escena:

Una gran proporción de la utilería de escena, sobre todo la que es sacada al tablado por los mismos personajes, no posee función decorativa o simbólica alguna, siendo su uso puramente funcional o convencional, y a veces, desde una perspectiva realista, poco apropiado (RUANO, 2000: 107).

⁴⁷ “Artificio giratorio, tramoya de teatro que se funda en un quicio como de puerta y que, al girar sobre la devanadera, hace aparecer o desaparecer ante los espectadores personas u objetos” (GÓMEZ, 1997: 107).

⁴⁸ “Elementos muebles, normalmente de pequeño volumen, que integran la utilería, atrezería o <<atrezzo>> de un decorado” (GÓMEZ, 1997: 11).

⁴⁹ Gómez remite a utilería: “atrezería, conjunto de útiles necesarios para realizar la representación. En ocasiones se distingue entre utilería o atrezería (útiles y objetos de gran volumen) y accesorios (útiles de pequeña dimensión)”(1997: 853).

Para aclarar esta afirmación, Ruano (2000) pone el ejemplo de las sillas que se usaban con frecuencia para quedarse dormido. Las sacaban a escena los mozos de la comedia o “metesillas”, como los llama José Alcázar: “las personas mudas que se llaman *metesillas* [y *sacamuertos*], porque las entran en el tablado. Y cuando no son necesarias las sacan de él, porque no embaracen”⁵⁰. Aunque también pueden ser usadas por el dramaturgo mediante su desaparición, como parte de la acción.

La utilería de escena era de lo más variada: ataúdes, azadones, cántaros, leña, pinturas, tiendas, etc. “y otras muchas cosas tan variadas como los objetos de la vida cotidiana”(RUANO, 2000: 108).

En cuanto a la utilería del personaje, al contrario que la de la escena, posee a menudo un valor simbólico. Es empleada para transmitir información al público sobre el portador:

Más allá de la proporcionada por la ropa que lleva. Espadas, varas de alcalde, lanzas, cadenas, martillos, astrolabios, suministran una noticia precisa sobre su posición social, oficio, o situación actual además de poder situarlo, en ocasiones, en un determinado espacio teatral (RUANO, 2000: 109).

Se puede concluir que la utilería, tanto de escena como de personaje, siempre perseguía un objetivo determinado en los tablados del Siglo de Oro, ya fuera éste funcional, de carácter simbólico, temático, o el que se usaba sólo para sorprender al público.

Hay que hacer un inciso en lo que se refiere al decorado básico; en el Siglo de Oro la palabra teatro se utilizaba, generalmente, para designar el lugar donde se representaba —el espacio escénico— y comprendía no solo el tablado sino también el vestuario y los corredores que se situaban encima de él. A comienzos del siglo XVII, los elementos básicos del espacio escénico son tres: una plataforma rectangular de madera, rodeada de público en tres de sus lados y

⁵⁰ Citado por Ruano (2000: 345).

elevada un metro y medio del suelo; un “vestuario”, cubierto por una cortina, al fondo del tablado; y un balcón o corredor, encima del “vestuario”. Se hacía así en cualquier lugar elegido para la representación. Ruano las llama “comedias pobres”, ya que no requerían decorado alguno, “bastando para su escenificación la cortina al fondo, el balcón o corredor, la vestimenta de los actores, la música y los accesorios escénicos” (RUANO, 2000: 130).

Este espacio vacío es el que permite mayor flexibilidad al autor de comedias, ya que, gracias a la imaginación del público y al ingenio del poeta, logra transformarse en lugares extraordinariamente originales. Ruano (2000: 131) pone el ejemplo de la primera jornada de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, que se desarrolla en tres lugares diferentes: el camino que conduce a Zalamea, la calle donde está la casa de Pedro Crespo, y la habitación superior de su casa, donde se esconde su hija Isabel. No hay ruptura del curso de la acción dramática, ni se hace necesario mostrar decorado alguno (a excepción de la ventana), esta primera jornada se representa ininterrumpidamente:

El único momento en que el escenario queda vacío es poco antes de que Rebolledo, seguido por el Capitán, entre en el cuarto donde se encuentra Isabel. Pero esta breve pausa solo sirve para indicar el segundo cambio de lugar –el primero, del camino que lleva a Zalamea a la calle de Pedro Crespo, sucede imperceptiblemente, sin que el escenario quede vacío un solo momento– y no implica necesariamente una pausa en la acción dramática (RUANO, 2000: 131).

Sin embargo, no se puede caer en generalizaciones falsas, pero es razonable concluir que el tablado vacío se convirtió en un signo, que representaba, si no se señalaba otra cosa en el diálogo, un lugar indeterminado que el dramaturgo había decidido no definir y al que recurría cuando, por razones dramáticas, necesitaba un espacio escénico impreciso o cambiante.

Existía un elemento perteneciente al espacio escenográfico cumpliendo una misión destacada dentro de la configuración del espacio escénico en las comedias áureas: las cortinas. Su primera función consistía en permitir las entradas y salidas de los personajes; su segundo uso es convencional, si el

personaje quería ocultarse de los otros en el tablado pero ser visto por el público, salía “al paño”, asomando su cabeza por la cortina. Aunque el uso más generalizado de las cortina es el primero⁵¹, Ruano apunta que, en opinión de J.E. Varey y D.N. Shergold, los teatros comerciales del siglo XVII carecían de puertas permanentes en los espacios laterales del nivel inferior de la fachada del teatro, llamándose convencionalmente de esta forma a los extremos de las cortinas del “vestuario”⁵².

La utilización de las cortinas, además del uso ya señalado como puerta, se convierte en el primer juego escénico al que se debe atender en el tablado de un corral, pues permite diferenciar dos partes en éste: un delante y un detrás. Echada la cortina, las escenas representan todos o la mayoría de los exteriores: campo, extramuros de la ciudad, calle, etc. En otras ocasiones, el cambio de decoración lo marcaba el movimiento de los actores: quienes habían desaparecido por un lado, tras dejar la escena vacía, volvían a aparecer por el lado contrario denotando un nuevo lugar. Corridas las cortinas, la escena fija del corral configura la mayoría de los interiores, que estaban formadas por los accesos a las casas a través de puertas que, como solían ser dos o tres, significaban otras tantas casas; por ejemplo, una para el galán principal, otra para la dama, y una tercera para el segundo galán (Cfr. OLIVA y TORRES, 1999: 174).

La evolución en el uso de las cortinas se desarrolla de tal manera que:

Este juego pronto quedó superado por la utilización de cada uno de los nueve huecos o nichos del fondo del corral como metonimia escénica determinada. Los corrales más importantes tenían hasta nueve nichos, tres por planta, incluyendo las puertas (abajo) y los balcones (dos pisos superiores). Hay indicaciones de poetas que describen que tales nichos debían adornarse con roca o fuente o con cualquier otro elemento, significando con ello que la escena se refiere a uno de esos lugares (OLIVA y TORRES, 1999: 174).

⁵¹ Sobre la función de las cortinas como puertas laterales del vestuario y sobre la existencia o no de estas puertas en los corrales confróntese RUANO (2000: 137-154).

⁵² VAREY, J. E. (1987). *Cosmovisión y escenografía*. Madrid: Castalia, p. 58.

Todos estos elementos hacen posible recrear por parte del lector-espectador el espacio de la ficción.

Otro de los elementos del espacio escenográfico que ayuda a configurar el espacio dramático en la mente del espectador es la música. Fue un componente fundamental en las comedias.

La música, tanto cantada como instrumental, fue de vital importancia en el desarrollo de la comedia en el Siglo de Oro. La música era utilizada para subrayar la acción de la comedia, para indicar cambios en el lugar de la acción y también para anunciar entradas y salidas de personajes. Sirva como ejemplo que la entrada y salida de reyes y emperadores se anunciaba mediante el sonido de cajas y trompetas, aunque, en otras ocasiones, se empleaban para lo mismo otros instrumentos de la época, como los atabalillos y las chirimías.

Según el tipo de música utilizada, se podía conocer el lugar donde se desarrollaba la acción. El siguiente ejemplo de dos obras de Calderón⁵³ justifica lo dicho:

El comienzo de la representación y la aparición del personaje real se anuncia en La cisma de Inglaterra con el sonido de chirimías [...]. Y en El gran príncipe de Fez con cajas y trompetas [...]. La diferencia de sonidos se explica por el lugar donde se desarrollan las escenas. La primera tiene lugar en los aposentos privados del rey y la segunda en una tienda de campaña. De esta manera, la música podía ayudar a situar el lugar de la acción de determinado cuadro (RUANO, 2000: 116).

Por otra parte, a veces los propios personajes aparecen cantando; se trata, sobre todo, de aquellos que representan ángeles en las comedias de santos o dioses paganos en las mitológicas, además de otros personajes sobrenaturales. La finalidad de estas representaciones cantadas, y es una más de las aportaciones de Ruano, es “situar a los personajes en un plano diferente de la realidad escénica”.

También se utilizaban canciones y bailes típicos, sobre todo en las bodas de campesinos, se incluían en ellas romances, villancicos y todo tipo de letras

⁵³ Según Ruano “Calderón reserva la música generalmente para los dioses paganos, con el objetivo obvio de mostrar que no pertenecen al género humano” (2000: 122).

populares⁵⁴. Aportaban a la comedia color local, costumbrismo y contribuían a crear un ambiente de alegría requerido para tal situación.

Estas son algunas de las funciones de la música en las comedias, aunque no son todos los casos, ya que sería imposible documentarlos pero sí se puede afirmar que en la mayoría de obras del Siglo de Oro se encuentran indicaciones musicales, tanto en las acotaciones como en el diálogo de los personajes⁵⁵.

Un elemento de vital importancia en las comedias áureas es la creación del espacio mediante la palabra, un procedimiento que los poetas del Siglo de Oro usaron asiduamente y supieron explotar con una gran maestría.

Las acotaciones no eran abundantes en este periodo, por lo que la crítica sugiere que la palabra era el principal elemento creador del espacio; si bien hay ciertas discrepancias, Rubiera cree que

tras los estudios de los últimos años de Shergold, Varey, de la Granja o Ruano es inevitable concluir, al menos frente a los que radicalizan una postura verbalista, que no siempre fueron tan sugeridas las cosas en nuestro teatro antiguo (2005: 100).

La función de la palabra como creadora del espacio está confirmada, sin entrar en la polémica de si es elemento único o no, sí se puede afirmar que su valor en el teatro del Siglo de Oro es importantísima. Ni siquiera en el espacio escénico se ve todo hasta que la palabra lo completa. La percepción visual no es un hecho directo e inmediato. Arellano sugiere, con razón, que la mirada es incapaz de percibir todos los detalles que ofrece un espectáculo:

La mirada del espectador es una mirada discriminadora, selectiva. Y es precisamente el texto e que desempeña la función orientadora e interpretadora de lo visual que debe ser percibido como componente activo del espacio escénico⁵⁶.

⁵⁴ Confróntese GARCÍA LORENZO (1989).

⁵⁵ Para ampliar información sobre este tema de la música remito a: VIRGILI BLANQUET, M.A. GARGÍA-LUENGOS, G. y CABALLERO FRENÁNDEZ-RUFETE, C. (eds.) (1997), MOLINA JIMÉNEZ, M.B. (2008) *Literatura y Música en el Siglo de Oro Español*. Tesis doctoral dirigida por Manuel Martínez Arnaldos y Juan Miguel González Martínez. Universidad de Murcia.

⁵⁶ ARELLANO, I. (1999). *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, pp. 204-205.

Como puede comprobarse, aquí radica la diferencia entre las acotaciones (didascalias explícitas) y las didascalias implícitas (el diálogo) del teatro del Siglo de Oro. Las didascalias explícitas son generalmente neutras, solo informan de detalles materiales de la representación; las implícitas son valorativas, la visualidad que implican no es siempre denotativa, sino connotativa.

La función complementaria o sustituyente de la palabra tiene que ponerse en práctica cada vez que algo sea imposible de representar a la vista, bien por razones técnicas (entonces se suele recurrir al decorado verbal y a la *ticoscopia*⁵⁷), bien por razones éticas, de decencia moral... (ARELLANO, 1999: 210).

En la comedia barroca se explotarán este tipo de escenas que mueven fuertemente el ánimo del espectador, como ejemplo basten los casos de *El alcalde de Zalamea*, con el capitán agarrotado, o *El médico de su honra*, con doña Mencía desangrada en su lecho funeral.

Una de las funciones más importantes que desempeña la palabra en esta construcción de la visualidad escénica es, precisamente, resaltar⁵⁸, elegir los puntos claros que el ojo debe ver en el espacio escénico y facilitar la captación del significado, que sin la palabra puede resultar ambiguo o neutro.

En algunos casos la palabra simplemente pone de relieve algo en lo que el espectador sin duda ha reparado ya, pero quizá no con toda la intensidad que el poeta quiere, por ejemplo los casos de las exclamaciones tópicas sobre la ridiculez y lo horrible de ciertas figuras como el gracioso⁵⁹.

En otras ocasiones, el objeto sería invisible sin la activación verbal. En el espacio escénico hay muchos elementos cuya existencia material es irrelevante hasta que la palabra los nombra y los sitúa. Por ejemplo, en *Darlo todo* se pone en escena la famosa entrevista entre Diógenes cínico y Alejandro. El filósofo, para demostrar el poco poder que tiene Alejandro, le pide que haga una simple flor:

⁵⁷ Se describirá este término detalladamente en páginas sucesivas.

⁵⁸ Arellano lo llama “activación selectiva” (1999: 211).

⁵⁹ Arellano pone numerosos ejemplos, cfr. (1999: 211).

ALEJANDRO: ¿Qué queréis que haga por vos?

Levanta Diógenes una flor del suelo.

DIÓGENES: Sola otra flor como esta.

La flor se supone que ha estado preparada desde el comienzo de la escena en el suelo, pero solo se activa su presencia escénica cuando Diógenes la recoge y la menciona en su parlamento⁶⁰.

En otros casos el objeto, aún estando materialmente en el escenario, no puede ser percibido con precisión por el espectador sino a través de la mediación verbal. Son los casos de cartas en la escena: el espectador puede verlas pero no conoce su contenido hasta que el discurso verbal lo comunica.

Según Díez Borque, son tres las formas de indicar verbalmente significados que deberían aparecer en escena mediante signos visuales:

- a) Haciendo referencia a ellos en el diálogo.
- b) Un personaje *ve* lo que los espectadores no ven. Acción “dentro”.
- c) Describiendo como si se tratase de otro género literario, pero como si estuviese presente el objeto de la descripción (Cfr. 2002: 108-114).

La primera forma se produce si a través del verso y de la voz de los personajes se nombra y describe lo que se representa en escena; se denomina decorado verbal. Rubiera (2005: 92) añade que este recurso se puede completar o no con la materialización en el escenario de la referencia verbal, ahora bien si aparece tanto en el texto escrito como en la didascalia la referencia a un objeto, es verosímil pensar que se representaría así en los teatros de la época, aunque el hecho de que no aparezca no quiere decir que no se representara, ya que era común, como se ha mencionado, que algunas cosas por consabidas no era necesario especificarlas en la representación.

También puede considerarse decorado verbal la sugerencia de la oscuridad y la noche (aunque en el teatro de corte era posible la luz artificial, en el conjunto del teatro áureo las noches se crean, sobre todo, verbalmente), esencial para

⁶⁰ Ejemplo citado por Arellano (1999: 212).

multitud de escenas; así como la sugerencia de ciertos fenómenos naturales como la lluvia y la nieve que están cayendo o la serenidad y claridad de la atmósfera (Cfr. Arellano, 1999: 231-232).

En los casos de escenas de interior, sin embargo, es más frecuente el objeto escénico que ya se mencionó en el espacio escenográfico.

El segundo caso hace referencia a la denominada “acción dentro”, tan común en la escena del Siglo de Oro, y que tiene lugar fuera de la vista del público. También se incluyen en este segundo apartado los casos en los que un personaje relata o describe lo que dice ver fuera de escena; se habla del procedimiento de *ticscopia* y se denomina también “bastidores hablados”. Se trata de una técnica bien conocida y muy utilizada que consiste en ampliar los límites del escenario para integrar en ellos objetos, paisajes, acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas, etc. El teatro se diferencia de los demás géneros literarios por su carácter inmediato, la representación es un hecho que se manifiesta “aquí y ahora”. Por eso Arellano afirma:

La impresión de mayor inmediatez que da el teatro frente a otros géneros literarios se debe a que estos decorados verbales y efectos de *ticscopia* (relato de lo que se supone ve fuera de escena un personaje en escena) se comunican al espectador como presentes, y se delimitan y complementan con signos físicamente presentes en el escenario. [...]. El decorado verbal fija el esquema espacial en el que los personajes se mueven, organiza las acciones y además proyecta una dimensión simbólica que culmina los temas de las comedias (1999: 229-231).

Como se viene exponiendo, se plantea lo que está ocurriendo fuera de escena. El corral era un lugar privilegiado en este sentido ya que no estaba techado, el personaje, con ayuda de algún movimiento deíctico, con obligadas referencias verbales y señalando hacia fuera, hacía que el público aceptara sin problemas estos hechos que ocurrían fuera de su vista. Señala Díez Borque que este procedimiento se utilizaba con mucha frecuencia, pues permitía “prolongar la escena, rompiendo el espacio cerrado y las limitaciones de maquinaria por el

recurso tópico de que un personaje narre lo que ve y lo que los espectadores no pueden ver” (2002: 110).

El tercer caso aludido se refiere a la descripción en largas tiradas de versos y es equivalente a la narración. Tampoco existe en este procedimiento ninguna referencia en el espacio escénico y es la palabra la que sustituye a todos los signos escénicos:

La necesidad de presentar una naturaleza con el mismo grado de idealización que en la novela pastoril, o en la poesía bucólica, invalida la utilización de signos escénicos esquemáticos para localizar la acción y obliga, como en otros géneros, a utilizar las posibilidades de la palabra para crear ideales (DÍEZ BORQUE, 2002: 111-112).

Se debe añadir que, en muchas ocasiones, el ámbito que es descrito en el decorado verbal acoge una acción que ha de ser descrita ticscópicamente. Arellano (1999: 233-234) señala que los ejemplos que se pueden obtener de los textos serían innumerables, pero se pueden reducir a una serie de situaciones fijas:

- A) naufragios y batallas navales.
- B) Fiestas de toros: se hacen efectos sonoros dentro y un personaje narra las hazañas taurinas del protagonista.
- C) Incendios.
- D) Terremotos y catástrofes varias.
- E) Batallas, generalmente descritas fuera de escena, con apariciones y movimientos varios dentro del escenario.
- F) Caídas de caballos, despeñamientos, cacerías y otros ejercicios y accidentes de coches urbanos o de bosque y montería.

Para resumir, se puede decir que sobre ciertos espacios físicos se aplican unos procedimientos de representación, por lo que es conveniente distinguir un punto y un modo de articulación espacial. Por un lado, a partir de las características arquitectónicas del corral de comedias, el dramaturgo elige unos lugares materiales para situar a los actores u otros objetos significantes. El poeta debe pensar cómo caracterizará esos lugares y para ello “tiene a su disposición

toda una gama de recursos verbales y no verbales con los que <<cargar>> escenográficamente las áreas escénicas” (RUBIERA, 2005: 93).

La mente del espectador y del lector recrea, con toda la información recogida a partir de la escena, un espacio imaginario, el espacio dramático, “el lugar imaginario, que se va configurando mediante diferentes procedimientos teatrales, donde se desarrolla la acción dramática ficticia” (RUBIERA, 2005: 93).

Rubiera ha llegado a la conclusión de que en el Siglo de Oro se hace imprescindible hablar de la utilización especial de dos tipos de espacios teatrales, que contribuyen a la movilidad y flexibilidad de la comedia: el espacio itinerante y el espacio lúdico.

Con respecto al espacio itinerante señala que es el procedimiento dramaturgico que mejor ilustra la extraordinaria capacidad de movilidad en la comedia. Lo definió como: “espacio dinámico de transición entre dos espacios dramáticos” (cfr. 2005: 1081).

Lo más frecuente en la comedia española es que el paso de un espacio dramático a otro se marque con la salida de los personajes a escena, dejándola vacía por un momento y hasta que entran los personajes en el nuevo espacio.

A veces no hay un cambio de escena; el tablado no queda vacío y, sin embargo, hay un cambio de espacio. Para aclarar cómo se articula esta tipología espacial, Rubiera recurre a numerosos ejemplos, de entre los cuales se selecciona el comienzo de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, por ser muy ilustrativo para explicar este procedimiento:

El espectador o lector acompañan a los soldados desde las afueras de la villa al interior de sus calles. Se trata de una escena con unos personajes en movimiento por un espacio dramático que va cambiando sin que haya modificaciones en el espacio escénico. Con la técnica del espacio itinerante se muestra, entonces, una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de la ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado y volver a salir de nuevo. Al comienzo se está en un espacio A y al final se está en un espacio B y entre uno y otro los personajes recorren en presencia del receptor un tercer espacio durante cierto tiempo perceptible por el espectador en la representación y por el lector

durante el acto de lectura, pues el personaje o los personajes hablan entonces (RUBIERA, 2005: 109)⁶¹.

Por lo tanto, el espacio itinerante era una técnica en la que el dramaturgo hacía que el actor, mediante sus palabras y muy probablemente mediante sus gestos y movimientos, marcara explícitamente el paso de un espacio a otro, anunciando el lugar en el que está, al que se dirige y el momento en el que llega al nuevo espacio dramático. De este modo, entendemos el espacio itinerante como una de las manifestaciones de la movilidad o dinamismo espacial de la comedia española del XVII y como uno de los posibles recursos dramáticos para enlazar escenas cuya acción se desarrolla en espacios distintos (Cfr. Rubiera, 2005: 109).

Este recurso da continuidad a la acción y además responde a las palabras que Lope dedica en el *Arte Nuevo de hacer comedias* a la conveniencia de no dejar el tablado vacío durante la representación:

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga;
que fuera de ser esto un grande vicio
aumenta mayor gracia y artificio (vv. 240-245)⁶².

Según Rubiera, el espacio itinerante tiene su origen en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, en la que varias veces aparecen los personajes monologando o

⁶¹ Menciona también que existen otros recursos para pasar de un lugar a otro, además de el conocido espacio vacío que marcaba el cambio con los cuadros, consistían en la utilización de cortinas para descubrir un espacio interior, también se podía construir o sugerir un espacio neutro que se podía convertir en cualquier lugar de un modo flexible y sin necesidad de precisarlo textualmente. Este último se considera característico del drama inglés y de la comedia española de la época. Rubiera cita a RENNERT, H. A. (1963) *The Spanish Stage in the Age of Lope de Vega*. New York: Dover, pp. 91-92, quien lo denominó “vagueness of localitation”. Por su parte, César Oliva aplica a toda la comedia del primer tercio del siglo XVII sus conclusiones sobre la comedia urbana y palatina de Lope, insiste en la “arbitrariedad espacial” que caracteriza a este tipo de teatro, que suele situar la acción en lo que denomina con tres conceptos: lugares imprecisos, lugares indeterminados y lugares ambiguos. Por lo que hay que tener en cuenta esta versatilidad de la comedia, que se tiene su correspondencia en el corral (Cfr. OLIVA, 1996).

⁶² El texto se ha tomado de Enrique García Santo-Tomás (2006: 144).

dialogando mientras se dirigen a otro lugar y donde se pasa del interior de una iglesia a la calle y desde esta se entra en una casa⁶³.

Se queja Rubiera de que esta tipología se encuadre por parte de la crítica en lo que se denomina flexibilidad del teatro español del siglo XVII, al que definen como un teatro marcado por la arbitrariedad y la imprecisión en la localización de la acción. Por el contrario, considera este estudioso que es muy importante ya que permite entender la complejidad y madurez de la técnica dramática de los poetas. Se utiliza con gran maestría y consigue dar continuidad a la acción sin dejar la escena vacía. Como dice Rubiera, constituye

un recurso técnico de gran agilidad y eficacia que permite al espectador seguir a los personajes por varios espacios dramáticos en muy poco tiempo. Este procedimiento del espacio itinerante ocupa un lugar clave para entender el concepto de verosimilitud que rige determinada época teatral y para estudiar cómo se soluciona el problema del enlace entre escenas, que está en la base de la construcción técnica de una pieza (2005: 119).

En otros países, como Francia⁶⁴, no se aceptó esta propuesta técnica y se mantuvo estrictamente la unidad de lugar. En España, sin embargo:

Triunfó en los corrales la mágica posibilidad de volar con la imaginación por variados espacios, siguiendo a los personajes allá a donde la fuerza de la acción los empujara. Una de las manifestaciones más claras de esta movilidad o de este dinamismo espacial fue el recurso al “espacio itinerante”, aceptado sin problema por los espectadores españoles durante décadas (RUBIERA, 2005: 120).

⁶³ Rubiera se refiere al acto inicial de *La Celestina*, cuando Sempronio va a buscar a Celestina y tras encontrarse con Elicia se van los dos a casa de Calisto. En el diálogo se observa claramente cuándo salen de un lugar y cuándo llegan a otro.

“SEMPRONIO: Toma el manto y vamos, que por el camino sabrás lo que, si aquí me tardase en decir, impediría tu provecho y el mío.

CELESTINA: Vamos, Elicia, quédate a Dios; cierra la puerta. ¡Adiós paredes!

[...]

SEMPRONIO: Callemos, que a la puerta estamos y como dicen, las paredes han oídos.

CELESTINA: Llama.

SEMPRONIO; Tha, tha, tha”.

Rubiera continúa diciendo al respecto: “La secuencia intermedia, marcada aquí por los puntos sucesivos entre corchetes, se realiza, entonces, de camino y configura lo que llamo espacio itinerante, recurso utilizado varias veces a lo largo de los veintiún actos de la tragicomedia” (2005: 110-111).

⁶⁴RUBIERA (2005: 119-120) pone un ejemplo de la representación de la conocida “querrelle du Cid”.

En cuanto al espacio lúdico, Rubiera⁶⁵ (2005: 126 y ss.) señala que en el Siglo de Oro fue también una categoría privilegiada y los autores supieron sacarle gran rendimiento siguiendo las acotaciones y didascalias de los poetas. Se refiere, fundamentalmente, al hecho de que se muestren sobre un mismo espacio escénico varios grupos de actores que representan a la vez y que crean escenas simultáneas en las que con frecuencia se alternan los diálogos. Se trata de unos espacios que son imaginarios en la lectura, pero claramente percibidos por el espectador en la representación.

Se pueden citar varios modos de configurar el espacio lúdico, y es lo que se denomina “escena múltiple barroca”. Como ejemplo, se alude al primer acto de *El acero de Madrid* de Lope de Vega (vv. 631-1044). En él la acción se desarrolla de madrugada en El Prado; salen primero Lisardo, Riselo y Beltrán hablando entre sí hasta que ven venir por la Carrera de San Jerónimo a tres mujeres. Salen a escena Teodora, Belisa y Leonor, también hablando entre sí. A continuación, se encuentran los dos grupos y, tras un intercambio de réplicas, quedan triplemente emparejados Lisardo con Belisa, Riselo con Teodora y Beltrán con Leonor. Tras este ejemplo, Rubiera concluye que:

En la representación, un mismo espacio escénico, el tablado, acoge tres espacios lúdicos, tres subescenas representadas simultáneamente, y de modo sucesivo el espectador va escuchando alternadamente cada uno de los diálogos, que se desarrolla de modo independiente (2005: 128).

⁶⁵ Cree que no es muy aconsejable la expresión lúdico para referirse al espacio ya que si bien la gente de teatro la sabe ubicar enseguida, tiene el inconveniente el hecho de que el término lúdico tiene que ver con el mundo del juego, con una connotación de alegría y de fiesta que no posee el original francés “jouer”, ni con el inglés “to play”, y el alemán “spielen” que sí contienen la acepción representar o actuar. Tal y como dice Pavis es un término poco operativo para el análisis del drama escrito, porque excluye todo lo verbal, limitándose a aspectos gestuales y corporales del actor y, además es un espacio en perpetuo movimiento. Así que Rubiera adapta este término y lo utiliza para “ayudar a caracterizar ese tipo de escenas, nada raro en la comedia barroca, en que dos o más grupos /normalmente parejas) representan a la vez acciones dialogadas que vamos leyendo/ escuchando alternativamente, en ocasiones entrecruzando sus réplicas” (RUBIERA, 2005: 127).

Se divide el espacio escénico (normalmente es el tablado central) en subescenas con varios grupos de personajes, desarrollando de modo paralelo acciones independientes entre sí. Para evitar la confusión cada grupo habla alternativamente; mientras unos hablan, los otros hacen que hablan. Si se toma el texto escrito puede resultar muy difícil de ver este juego escénico, pues son numerosas las ocasiones en las que no hay ninguna acotación que indique esta división en grupos y no es fácil distinguir a quién se dirige cada parlamento y quién puede oírlo o no. El lenguaje verbal es sucesivo por naturaleza por lo que no se puede dar cuenta en la página de la simultaneidad de las acciones. En ocasiones el esfuerzo del lector debe ser muy grande para organizar con coherencia la estructura de los diálogos.

El caso del conocido aparte ⁶⁶ hace que se complique la distinción de estas subescenas simultáneas. En muchas ocasiones se marca con frases que contienen esa palabra, pues es difícil deslindar escenas con dos espacios lúdicos de otras con diálogo múltiple en las que se inserta un aparte dialogado. Se ofrecen solo dos ejemplos sobre espacios lúdicos simultáneos:

Sale Dorotea de donde estaba escondida y Lucinda también. Dorotea a una parte está hablando con el Marqués, y a otra parte Lucinda está hablando con Cardenio” (Acto I de *Don Quijote de La Mancha*). Todo esto dicen el Rey y la Reina a una parte, La Infanta Ginebra, Ariodante y Lurcano entre ellos a otra y el Duque Polineso en otra entre sí solo” (*El desengaño dichoso*, acto tercero)⁶⁷.

Otro modo común de marcar estos espacios era mediante la fórmula “hablan secreto”, pero había una manera especial de señalar la alternancia de diálogos de dos o más grupos de actores; se trata de la expresión “hablan a coro”

⁶⁶ “Lo que un personaje dice al público, más o menos directamente, como si estuviera reflexionando o dirigiéndose a alguien ya fallecido o ausente de escena, fingiendo que el resto de personajes no escucha sus palabras, y manteniendo a veces cierto grado de complicidad con los espectadores” (GÓMEZ, 1997: 49).

⁶⁷ Los dos ejemplos son de Guillén de Castro quien, según Rubiera (2005: 133), puso especial cuidado en señalar los apartes y las escenas simultáneas.

que procede del contexto eclesiástico, tal y como se halla en la octava acepción del DRAE.:

CORO: 8. Conjunto de eclesiásticos, religiosos congregados en el templo para cantar o rezar los divinos oficios. // 10. Cada una de las dos bandas, derecha e izquierda, en que se divide el coro para cantar alternadamente. // hablar a coros. fr. coloq. Hablar alternativamente, sin interrumpirse unos a otros. // rezar a coros. fr. coloq. Rezar alternativamente, empezando unos y respondiendo otros.

Sobre el posible origen de las subescenas simultáneas podemos afirmar que se encuentra en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*; el ejemplo habla por sí solo:

Llegando media noche, Calisto, Sempronio y Pármene, armados, van a casa de Melibea. Lucrecia y Melibea están cabe la puerta, aguardando a Calisto. Viene Calisto. Háblale primero Lucrecia. Llama a Melibea. Apártase Lucrecia. Háblanse por entre las puertas Melibea y Calisto. Pármene y Sempronio de su cabo departen [...] (RUBIERA, 2005: 138).

Pero es en la comedia barroca, en el tablado de los corrales, donde se verá triunfar este procedimiento, ya que:

El corral conserva el carácter múltiple de la escena anterior, con muy variadas soluciones escénicas para representar diversos lugares que ya no se muestran de modo simultáneo a los ojos del espectador, sino de modo sucesivo, obligando a los actores a salir de escena para ocupar un nuevo espacio al volver a entrar o jugando con la posibilidad de los espacios cubiertos con una cortina (RUBIERA, 2005: 139).

Para concluir este capítulo, es obligada la referencia a la situación actual de los estudios sobre el espacio en el Siglo de Oro. No cabe duda de que la situación ha mejorado notablemente respecto a décadas anteriores. Son numerosos los trabajos⁶⁸ sobre el tema, pero es conveniente sugerir posibles mejoras para el estudio espacial. En este sentido, es necesaria la colaboración entre los investigadores y los profesionales que montan las obras. Ruano señala

⁶⁸ Recogidos en la bibliografía de este trabajo.

que debe existir un diálogo entre ambos y una colaboración activa entre las gentes de teatro y las de la universidad. El investigador debe centrar sus esfuerzos en tres áreas: las condiciones de escenificación originales, la elucidación del sentido del texto y la caracterización de los personajes⁶⁹.

Con respecto al primer punto, hay que señalar que en España, al contrario que en otros países europeos como Francia o Inglaterra, no hay conocimiento de nuestra tradición. Esto provoca confusión en el espectador y conlleva a que cuando vea el montaje de una obra de nuestro Siglo de Oro se quede igual que si no la hubiera visto: “en España la mayor parte de estos montajes son los primeros y últimos que verán los espectadores. No hay, pues, ni renovación, ni descubrimiento. Lo que hay es perplejidad”⁷⁰ (RUANO, 2001: 204).

Respecto al texto, hay que entender su sentido desde la perspectiva señalada con anterioridad; no se puede conocer qué significado tiene determinada pieza si el investigador no la sitúa en las condiciones originales de puesta en escena. Intentar esclarecer este sentido de la obra solamente desde la visión y concepción de mundo actual solo origina un sentido distorsionado del texto. Es una condición previa absolutamente necesaria para una buena puesta en escena moderna. El investigador moderno es de gran ayuda al director⁷¹.

En cuanto a la caracterización de los personajes es un asunto del que quizá podrían aprender más los investigadores de los directores de escena.

A estas tres sugerencias de Ruano se pueden sumar otras como lo visto en torno a la visualidad de a palabra y cómo se consigue llegar a montar ese espacio itinerante y lúdico en las obras de nuestros poetas. Las nuevas maneras de enfrentarse a los textos del Siglo de Oro originan un nuevo sentido de estas piezas. Si se tiene en cuenta que las puestas en escena solo se conocen en

⁶⁹ RUANO DE LA HAZA, J.M. (2001). “Los investigadores modernos y la puesta en escena del teatro clásico”. *En torno al teatro del Siglo de Oro*. XV Jornadas Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 201-209.

⁷⁰ La afirmación nos parece un tanto descalificadora.

⁷¹ Ruano pone un ejemplo de *La vida es sueño*, una escena que suele recortarse y que hace alusión a una parte del corral, aquella que estaba reservada a los nobles, los aposentos de ventana. Esta alusión está inserta en el texto, si no se tiene en cuenta la estructura del corral y la referencia exacta a una parte de ellos, esa parte del texto no se conocerá con exactitud (2001: 210).

contadas ocasiones, el texto se erige como fuente fundamental. Del trato que el investigador dé a estos documentos y textos resultará un estudio más completo y fiable de cómo pudo ser esa fiesta del teatro que se mencionaba al inicio del capítulo. Díez Borque dice, con mucho acierto:

Nuestros clásicos pueden seguir siendo vida, si se les devuelve el calor de proximidad que tuvieron en su momento y no se les sepulta con una pobre arqueología reconstructiva. Por ello me parece muy significativo que en las sucesivas Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, con posturas encontradas a veces, hombres de teatro y de universidad se pregunten juntos por lo que hay que hacer para revivir lo que no estuvo muerto, frente a lo que puede ser la letra aislada de los textos, contando con el papel esencial del “dramaturgo” actual como intermediario entre el poeta y el público (2002: 177-178).

CAPÍTULO II

LOPE DE VEGA: OBRA Y ESPACIOS

II.1.- CORPUS DRAMÁTICO Y SU CLASIFICACIÓN⁷²

Lope de Vega consideró siempre su obra dramática, al menos la mayor parte de ella, como fruto de la necesidad:

El poeta de *pane lucrando*, se confesaba en carta al conde de Lemos⁷³, y aún cuando la realidad de su éxito viniera a imponérsele, y con ella el orgullo y la defensa de su creación y la dignidad de la “comedia”, no por ello dejó de manifestar en reiteradas ocasiones su disculpa, al menos en la teoría, por la práctica de un género de literatura que consideraba artísticamente más culta, y en la que no dejó tampoco de intentar demostrar sus habilidades⁷⁴.

Considera Lope que su tarea como escritor de comedias no está a la altura de su faceta lírica e, incluso al final de sus días, existen ejemplos de esta consideración suya. A pesar de ello, no duda en defenderse ante los demás considerándose a sí mismo un grande del teatro. Así en la *Égloga a Claudio*:

⁷² No estimamos necesario detenernos en la biografía del protagonista de nuestra tesis ya que, excepto en momentos muy específicos, la vida de Lope no condiciona el trabajo que nos hemos propuesto.

⁷³ La carta de Lope de Vega al conde de Lemos está fechada en Madrid, el 6 de mayo de 1620, y en ella el poeta alude a un donativo que el duque de Osuna la había enviado y que le había permitido durante un año remitir el ritmo de su producción, dramática se entiende, que era la que fundamentalmente lo sustentaba.

⁷⁴ FERRER VALLS. (2005). “Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación”, Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.), *Pígalión o el amor por lo creado*, Barcelona: Anthropos, pp. 99-112. Cita en p. 100.

especie de balance literario de su trayectoria, que Lope redacta tres años antes de su muerte, vuelve a utilizar los mismos argumentos que tantas veces había expuesto en defensa de su teatro, definiéndose como un “gigante” y juzgando “enanos” a aquellos imitadores cuya “vana hipocresía” les llevaba a “hurtar de noche y murmurar de día.” (FERRER, 2005: 110).

Sin embargo, en la mayoría de declaraciones del Fénix sobre su quehacer como dramaturgo se decanta por afirmar que lo ha hecho por pura necesidad. No duda en admitir que ha prostituido su pluma:

Del “vulgo” vil solicité la risa
 siempre ocupado en fábulas de amores [...]
 Hubiera sido yo de algún provecho
 si tuviera mecenas mi fortuna;
 unas fue tan importuna,
 que gobernó mi pluma a mi despecho,
 tanto que sale (¡qué inmortal porfía!)
 a cinco pliegos de mi vida el día.
 Por no faltar a quien mi cuello oprime
 nunca pude ocuparme de cosas serias;
 que en humildes materias
 no hay estilo sublime,
 porque es hacer efímeras poemas
 sellar para romper frágiles nemas⁷⁵ (*Rimas...*, 703-704).

Pese a sus quejas sobre su tarea como poeta, el teatro le procura unos ingresos excelentes⁷⁶; Profeti recuerda, por ejemplo, el caso que ya estudió Agustín de la Granja⁷⁷ en el que Lope salva a Alonso de Riquelme de la cárcel solo con escribirle los autos del Corpus de 1608. Que Lope tenía una estrecha relación con las compañías es un fenómeno conocido; lo importante sería relacionar su producción con una serie de datos y fechas concretas para poder

⁷⁵ Citado por Ferrer (2005: 111-112).

⁷⁶ Profeti añade que “incluso durante el destierro valenciano continua escribiendo para la capital, con correos que van y vienen regularmente; logra así organizar una serie de estrategias de escritura, que le permiten producir textos que podían determinar la fortuna de una compañía teatral” (2003: 786). Para más información sobre este tema remito también a DÍEZ BORQUE (1978).

⁷⁷ DE LA GRANJA (1989). «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John Varey*, Ottawa: Dovehouse, pp. 57-79.

comprobar porqué escribe un determinado tipo de comedias en esas fechas, ya que puede ser que este hecho esté relacionado con ciertos acontecimientos biográficos.

Profeti testimonia la afirmación anterior con una serie de comedias que escribe entre 1595 y 1610 para Baltasar Pinedo; en ellas se prevé la presencia de niños, Lope podía contar con sus hijos, con su mujer, Juana de Guardo (especializada en papeles de mujer varonil) y con un león domesticado:

Presencias de las que Lope sabrá sacar partido hábilmente, utilizando diversas fuentes históricas [...] para construir un fondo creíble para los casos de personajes tan dispares. Nacen así comedias como *La fuerza lastimosa*, *La Santa Liga*, *La varona castellana*, *Las pobrezas de Reinaldos*, *Los Benavides*, *Los Porceles de Murcia*, *Las paces de los reyes*, *El Gran Duque de Moscovia*; y hasta una comedia que ha sido considerada “devota”, *El niño inocente de la Guardia*⁷⁸.

El trabajo literario de Lope también incluye encargos por parte de ciudades, instituciones, cofradías religiosas, nobles, etc. A cada cual el poeta sabe dar el producto que busca. Por ejemplo, el encargo que el conde de Villahermosa hace a Lope (1617) de dos comedias sobre la historia de su familia, acerca de las cuales incluso le comunica que las va a mandar representar en el patio de su casa. Es una circunstancia que debe tenerse en cuenta por parte de los estudiosos, son elementos extraliterarios que configuran cómo va escribir la obra (cfr. Profeti, 2003: 787).

Estas estrategias de redacción deben ser valoradas para un estudio de la obra dramática que pretenda ser serio y exhaustivo.

De la misma manera, se considera un asunto de vital importancia qué acciones lleva a cabo Lope en la promoción de su obra. En este sentido, la imprenta puede ser peligrosa para los intelectuales del Siglo de Oro, el propio poeta comenta lo grande y temible que es esta innovación en *Fuenteovejuna* (II,

⁷⁸ PROFETI, G. (1992). *La vil quimera de este monstruo cómico*. Kassel: Reinchenberger, pp. 173-195.

vv. 895-930), en la que los campesinos discuten sobre el tema en un ambiente bucólico:

En un remanso feliz del texto y en medio de la plaza del pueblo, espacio de la mediación pública; el interlocutor de los “villanos” es el estudiante que vuelve de Salamanca, universidad que representa el ámbito tradicional del saber. Lo público y lo privado, la tradición y la innovación se ponen así en contacto (PROFETI, 2003: 788).

En el *Arte Nuevo* también reflexiona sobre la difusión de la obra teatral:

Lope de Rueda fue en España ejemplo
destos preceptos; y hoy se ven impresas
sus comedias de prosa, tan vulgares
que introduce mecánicos oficios
y el amor de la hija de un herrero (vv. 64-68).

Si las comedias de Lope de Rueda, escritas en prosa y vulgares a juicio de Lope, se han visto impresas, es decir, si han alcanzado difusión y permanencia en el tiempo, hay que pensar qué se puede lograr con estas comedias en verso tan alejadas de las vulgaridades. La profesora Profeti señala al respecto:

La más patente de las estrategias editoriales de Lope [...] es la que tuvo que llevar a cabo para la edición directa de sus obras teatrales; ya que en España, como bien sabemos, hasta fechas bastante tardías la praxis no prevé que los comediógrafos impriman directamente su obra: la comedia se escribía para la compañía que la compraba e inmediatamente después la representaba. La edición misma de las comedias de Lope empieza hacia 1603-1604 (2003: 788).

En nota a pie de página esta estudiosa comenta, además, que *Las Seis comedias de Lope* aparecen en 1603 en dos emisiones: el texto se imprimió probablemente en Lisboa y se vuelve a proponer en Madrid. Para la *Primera Parte*⁷⁹ se da la fecha de 1603-4, pero habrá que esperar hasta 1609 para la

⁷⁹ Para más información remito a Profeti (1995).

Segunda Parte de las comedias de Lope de Vega. La dudosa *Tercera Parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* es de 1612⁸⁰.

Por lo tanto, desde 1603 Lope ve impresos sus textos pero fuera de su control, los que se enriquecen son los impresores que las venden a precios muy bajos porque ya han sido representadas. En 1617 Lope decide tomar las riendas de esta situación –además necesita los ingresos⁸¹– y lo primero que hace es definir su propio corpus. En 1604 había proporcionado la lista de sus comedias en *El peregrino de su patria*. Señala Profeti que se considera esta obra como una especie de biblia de los aficionados de Lope, la crítica italiana menciona los diversos motivos que tienen las palabras del Fénix:

Numerosas y convencionales alabanzas que el Fénix dirige a los varios “autores de comedias” en la despedida del *Peregrino* (pp. 481-482) no son precisamente neutrales: Lope pretende establecer buenas relaciones con los poseedores de sus “originales” (2003: 789-790).

Añade que Lope debe valorar su obra desde el punto de vista literario y esto es lo que le lleva a escribir su manifiesto teórico sobre su faceta de poeta:

El *Arte Nuevo*, que yo leo, desde mi punto de vista, como reivindicación de la naturaleza “literaria” del texto teatral⁸², como afirmación de su dignidad “artística”, como intento de enmarcarlo en la tradición clásica, a pesar de los cambios de estructura y de “reglas”; características todas ellas que lo sustraen al dominio definitivo y absoluto de los “autores de comedias” (PROFETI, 2003: 790).

Otros autores contemporáneos de Lope, como Juan de la Cueva, al cual se debe el intento de imprimir directamente sus textos, reflexiona de la misma manera sobre este asunto de la naturaleza de la comedia en su *Ejemplar poético*

⁸⁰ PROFETI, G. (1993). “Los textos literarios para el teatro: recensión bibliográfica y problemas ecdóticos”, en *Trabajos de la asociación española de bibliografía*. Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, p. 262.

⁸¹ Profeti dice que hay constancia de sus continuas quejas al Duque de Sessa sobre el tema económico (2003: 789).

⁸² Tema que desarrolla en su trabajo de 1999.

(1606 y 1609). Más tarde, Lope continúa su reivindicación de las varias *Partes* de sus comedias.

Logrará por fin publicar sus comedias; en 1617 aparece la *Parte IX*, con el título de *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, sacadas de sus originales por él mismo* y se hace cargo además de la impresión de las siguientes *Partes*, desde la *IX* a la *XX*. Resulta muy gratificante para el poeta recuperar sus textos, como se observa en el título anterior, pero también hay que decir que la empresa era arriesgada pues ya había perdido un juicio contra el impresor Francisco de Ávila, por publicar sin su permiso y revisión varios textos que el impresor dijo haber comprado a autores de comedias, que afirmaron haberlos recibido de mano de Lope. Se queja en el “Prólogo” de la *Parte IX* de que los textos, al pasar por las manos de las compañías, resultan muy adulterados:

Viendo imprimir cada día mis comedias de suerte que era imposible llamarlas mías, y que los pleitos de esta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales, que aunque es verdad que no las escribí para este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses. Éste será el primer tomo, que comienza por esta novena parte, y así irán prosiguiendo los demás (PROFETI, 2003: 790-791).

Los ejemplos sobre estas quejas de Lope son numerosos. Así, en el Prólogo a *La Dorotea*, (1632) el dramaturgo expresaba su disgusto porque publicasen bajo su nombre “comedias de hombres ignorantes que él jamás vio ni imaginó, que es harta lástima y poca conciencia quitarle la opinión con desatinos”⁸³. Y en la *Égloga a Claudio*, redactada probablemente a principios de ese mismo año, se lamentaba:

Mas ha llegado, Claudio, la codicia
a imprimir con mi nombre las ajenas,

⁸³ Señala Teresa Ferrer que el Prólogo, aunque bajo otra firma, como ya advirtió Morby al editar esta obra, fue escrito por el propio Lope de Vega (2005: 109). La edición de Morby es de 1968, *La Dorotea*, (edición e introducción) Madrid, Castalia, pp. 54-55.

de mil errores llenas;
 ¡oh ignorancia, oh malicia!
 y aunque esto siento más, menos condeno
 algunas mías con el nombre ajeno (FERRER 2005: 107-108).

Señala Teresa Ferrer, que a partir de que el Fénix se hace cargo de la publicación de sus comedias introduce en ellas comentarios en forma poética con personajes alegóricos como el Teatro. Lope utiliza estos prólogos para transmitir sus ideas, tanto poéticas como personales, además de hacer ver al lector cuáles eran sus preocupaciones en lo que al teatro se refiere. El más importante tiene que ver con el reconocimiento del valor de su propia obra, “es la preocupación más constante del autor a lo largo de los años, manifestada en muchos lugares de su obra y todavía presente en los últimos años de su vida” (FERRER, 2005: 107).

Se interrumpe la publicación de las *Partes* porque se suspenden las licencias en 1621 para la impresión de libros de comedias y novelas, por una propuesta de Felipe IV al Consejo de Castilla. Pero Lope no se rinde e inventa un género mixto; ejemplo de ello son *Filomena* y *Circe*. “una serie de colecciones poéticas, con la cual continúa su campaña de autopromoción, como atestiguan los importantes preliminares de los volúmenes” (PROFETI, 2003: 791).

Otros recursos que utilizó para poder seguir publicando su teatro fue esconderse bajo otra identidad, por ejemplo, en *La Dorotea* bajo la de Francisco López de Aguilar, en la que se queja de las prohibiciones. O como cuando insertó *La selva sin amor* en *El laurel de Apolo*, o introduciendo ocho comedias en la *Vega del Parnaso*⁸⁴.

Finalmente, a pesar de sus quejas e intentos de burlar la prohibición, no pudo ver impresas las *Partes XXI-XXV* después del levantamiento de la prohibición a finales de 1634, debido a que no pudieron llegar a imprenta antes de su muerte.

⁸⁴ Profeti señala que se publicaron póstumamente en 1637 (2003: 791).

En cuanto a producción literaria, Lope cultivó prácticamente todos los géneros que se estaban desarrollando en el siglo XVII: líricos, narrativos, dramáticos, épicos y hasta didácticos. Pero en este trabajo solo se hará mención de su obra dramática.

La estampa “romántica” sobre Lope como creador del teatro nacional se sustenta, según indica Profeti, en el hecho de que

el dramaturgo ha unido su nombre al desarrollo y a la definitiva fisonomía del teatro español, no solo experimentando y consagrando una fórmula repetida por contemporáneos y sucesores, sino contribuyendo de forma evidente a construir su patrimonio textual con los centenares de comedias que escribió: 1800 según Montalbán (con toda probabilidad cifra excesiva), mientras que Lope habla más modestamente de 1.400; de todas formas hasta nosotros han llegado unas 470. Pero no todos los textos son fiables. Y esta “duda del texto” ha contribuido a hacer más difícil la recepción del autor⁸⁵.

Esto contribuye a que el estudioso encuentre serias dificultades, pues no existe una edición fiable de todo el teatro de Lope, sigue diciendo Profeti (cfr. 2003:794) que no es posible encontrar un caso similar en ninguna otra literatura europea, y hacemos notar que incluso en el año 2000 ha aparecido un catálogo de manuscritos autógrafos recogidos por Presotto⁸⁶.

Por su parte, la edición de la Academia, a cargo de Menéndez Pelayo y, posteriormente, de Cotarelo y Mori, como también otras, dice que no se

⁸⁵ Profeti añade que son fundamentales los manuscritos autógrafos que se conservaron gracias al duque de Sessa. Son suyas también las comedias contenidas en las *Partes IX* (1617), *XX* (1625) que fueron impresas por el autor. La *Vega del Parnaso*, contiene ocho comedias que Lope tenía preparadas para la imprenta cuando murió. También son suyas las recogidas en la *XXII Parte Perfeta* (1635). Aunque Profeti comenta que, incluso estos textos editados bajo la supervisión de Lope son del todo fiables: puede ocurrir que haya faltas y erratas que se atribuyen al cajista, o como en el caso de *Fuenteovejuna*, se llegue a la omisión o inclusión de versos enteros. Incluso cambios que podía haber introducido el propio Lope, como es el caso de un baile de *La dama boba*, estaba inserto en la *Parte IX*, desaparece la letra con la impresión de la obra. Señala Profeti que este baile, “Viene de Paraná” (III, vv. 2221-2318) y fue objeto de burla por parte de Quevedo. Por eso Lope lo eliminó (2003: 793-794).

⁸⁶ PRESOTTO, M. (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e Studio*. Kassel: Reinchenberger.

pueden considerar críticas, ya que el primero excluye o incluye comedias siguiendo su propio “gusto”⁸⁷.

Por suerte, señala la autora, en nuestros días esta situación ha ido cambiando poco a poco; se están siguiendo criterios ecdóticos científicos y como modelo puede señalarse el excelente trabajo del grupo ProLope en Barcelona⁸⁸.

Por ser una producción tan exuberante, en cuanto a cantidad y calidad, debe hacerse una clasificación que permita al crítico obtener una visión de conjunto y que ayude a orientarse en un corpus tan extenso. Como afirma Diez Borque, sigue siendo muy difícil establecer “una clasificación evolutiva del teatro de Lope”. Lo habitual es que se haga una diferenciación entre un Lope arcaico, en formación y un Lope maduro (cfr. 1988: 88).

Oleza, por su parte, ha escrito sobre la primera etapa –1580-1604– del teatro de Lope que

todo configura, pues, una profunda síntesis en la que los rasgos italianizantes y los populistas, los cortesanos y los clasicistas se fundan para dar lugar a un nuevo modelo de espectáculo, cuya diferencia específica con respecto a la escuela de Tárrega va a ser precisamente la decidida voluntad de avanzar en busca del impacto sobre públicos más amplios, la corrección de la dominante cortesana por el espíritu populista⁸⁹.

Debe señalarse que en esta primera etapa aparecen otras diferencias tan evidentes como es la división de sus comedias en cuatro actos.

Quizá un criterio que puede resultar útil sea el propuesto por Frida Weber de Kurlat (1976)⁹⁰, basado en la cronología de la producción dramática

⁸⁷ Profeti también comenta que en la edición académica tampoco se efectúa una *recensio* de variantes, ni se distinguen las Partes fiables de las no controladas por el autor, ni se hace una *collatio* donde se demuestran las líneas de transmisión textual, llegando a veces a intervenir en el texto sin informar de ello al lector (2003: 794).

⁸⁸ Sus directores son Alberto Blecua y Guillermo Serés. <http://prolope.es>. (30-junio-2001).

⁸⁹ OLEZA, J. (1987). “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en <http://cervantesvirtual.es>.

⁹⁰ Lo estudia PROFETI. (1976) y (1977).

de Lope, y que marca la fecha de 1590 como la del cambio en la dramaturgia del poeta:

Como existe un Lope pre-Lope⁹¹, [...], existe un Lope post-Lope, que supera su propia fórmula de inicio de siglo, y que tiene la fuerza de renovar continuamente su modelo, teniendo en cuenta la transformación de la organización y producción del espectáculo y la evolución del destinatario; un Lope que representa, plenamente, las características de la comedia de las décadas maduras del teatro áureo.

A esta clasificación se le puede objetar que hay muchas obras de Lope de las que no se conoce la fecha exacta⁹². Así, si se analizan las comedias más antiguas⁹³, éstas se caracterizan por tener una estructura paralela, donde las diversas acciones no se unifican, sino que se proponen unas al lado de las otras; la utilización de personajes alegóricos (imitando a autores renacentistas como Lope de Rueda, Cervantes o Juan de la Cueva).

A partir de 1590 sus comedias presentan mayor madurez. La práctica teatral valenciana⁹⁴ contribuye a dar forma a las características de las comedias de esta etapa de Lope, que consigue de este modo

el equilibrio entre el modelo teatral universitario, de colegio y de corte, centrado en la dicción estática, y el modelo de corral, donde el entretenimiento y la importancia de los signos cinéticos eran fundamentales (PROFETI, 2003: 797).

De 1604 en adelante, Lope desarrolla en toda su plenitud un modelo de representación más sólido. Sobre todo, desde 1620 a 1625 se dedica a una serie de experimentaciones, advierte una necesidad de renovación. Pertenecen

⁹¹ Lo estudió WEBER DE KURLAT (1976).

⁹² Profeti comenta que existen intentos de ordenación, como el de MORLEY, S. y BRUETON, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos. “Los dos estudiosos utilizan las variaciones en el sistema métrico, atestiguadas por las comedias de fecha cierta: en los primeros textos vemos, en efecto, una abundancia de metros de rigen italiano [...] y sucesivamente una mayor presencia de versos tradicionales españoles [...]” (2003: 797).

⁹³ Profeti se refiere a las anteriores a 1588 como *Los hechos de Garcilazo* o *El moro Tarfe* en cuatro jornadas (2003: 797).

⁹⁴ Profeti señala que para este periodo deben confrontarse FROLDI (1973) y OLEZA (1987).

a este periodo las obras más conocidas de Lope, desde *Peribañez* (1605-1612) a *Los melindres de Belisa* (1606-1608); desde *El villano en su rincón* (1611) a *Fuente Ovejuna* (1612-1614), *La dama boba* (1613), *El perro del hortelano* (1613-1615), para culminar con *El caballero de Olmedo* (1620-1625) y *El castigo sin venganza* (PROFETI, 2003: 798).

Esta secuencia cronológica pone de manifiesto que existe una maduración técnica y una continuidad temática, además de un cultivo continuado de los mismos subgéneros, sin que se encuentre predilección por uno de ellos en ninguno de los periodos. Trata por igual la comedia de enredo, la histórica, la hagiográfica o el espectáculo de palacio⁹⁵.

Otra clasificación muy citada, por ser la primera que se realizó, es la ofrecida por Menéndez Pelayo y que fue simplificada por Lázaro Carreter⁹⁶:

Obras cortas: entremeses, loas, autos (sacramentales, navideños).

Comedias religiosas:

Asunto bíblico: *La creación del mundo*.

Vidas de santos: *San Antonio de Padua*.

Leyendas piadosas: *La buena guarda*.

Comedias mitológicas: *El laberinto de Creta*. *El amor enamorado*.

Comedias sobre historia clásica: *El esclavo de Roma*.

Comedias sobre historia extranjera: *El gran duque de Moscovia*.

Comedias sobre asuntos épicos, legendario e históricos hispanos:

época medieval: *El mejor alcalde, el rey*.

época de los Reyes Católicos: *El mejor mozo de España*.

época moderna: *El marqués de las Navas*.

Comedias sobre asuntos inventados:

Pastoriles: *La Arcadia*.

Caballerescas: *El marqués de Mantua*.

Novelescas: *El castigo sin venganza* (“Tragedia moderna”).

De enredo: *El acero de Madrid*.

Comedias de costumbres:

Malas costumbres: *El rufián Castrucho*.

Costumbres urbanas, aristocráticas: *La dama boba*.

Costumbres aldeanas: *El villano en su rincón*⁹⁷.

⁹⁵ Profeti dice que los dos últimos subgéneros no ha sido estudiados adecuadamente por parte de la crítica “más interesada en valorar a un Lope <<espontáneo>> o <<popular>>; sin embargo, se trata de una faceta y un caudal textual importantes en su producción” (2003: 798).

⁹⁶ La recoge Díez Borque (1988: 89-90).

Si se analiza esta clasificación, lo que destaca es la variedad de temas y fuentes que Lope manejó para sus comedias; se puede afirmar, sin embargo, que hay un patrón estructural y formal que repetirá de manera constante el Fénix y se convertirá en modelo para los restantes dramaturgos del siglo XVII⁹⁸.

Por otra parte, añade Profeti, este criterio temático trazado por Menéndez Pelayo resulta externo con respecto a la morfología de los textos. Asimismo, considera que tampoco han dado resultado las clasificaciones más recientes de tipo semiótico⁹⁹ (2003: 795).

Debemos añadir que la clasificación temática tiene otra objeción y es que las características teatrales y literarias de los textos están determinadas no tanto por los temas sino por el tipo de espectáculo al cual las piezas están destinadas. Si se trata de una comedia cómica el dramaturgo hará uso de los mecanismos de enredo, de recursos para desencadenar la risa, presencia de personajes cómicos, etc., “las convenciones, en suma, de un género bien conocido por su destinatario”¹⁰⁰.

⁹⁷ Entrambasaguas comenta que, aunque es una clasificación muy completa, se mezclan en ella puntos de vista temáticos con cronológicos y de fuentes (1961: 313).

⁹⁸ Díez Borque (1988) comenta que las clasificaciones de la obra dramática de Lope son tantas que solo se pueden citar algunas aportaciones bibliográficas para su consulta: WARDROPPER (1978), GARCÍA LORENZO (1977) y (1982) o SERRALTA (1980).

⁹⁹ Profeti remite para este tipo de clasificación a FORASTIERI BRASCHI (1976).

¹⁰⁰ Profeti añade otros ejemplos como la comedia cortesana que debe contar con complicadas escenografías y tramoya, o la materia pastoril que puede dar lugar a obras de estructura muy distinta, como *La pastoral de Jacinto* y *La selva sin amor*; también puede pasar que fuentes novelísticas italianas produzcan tanto piezas ligeras, como *El anzuelo de Fenisa*, como pueden dar “tragedias” como *El castigo sin venganza*. Además, los temas y las llamadas “fuentes” de la comedia son lábiles, se citan textos que puede ser que si se hace un examen detenido cambia la valoración de estos materiales. Profeti pone el ejemplo de *Fuenteovejuna*, que Lope contó con la fuente histórica de la Crónica de Rades. Pero no puede obviarse que por esas mismas fechas el acontecimiento acaecido en el pueblo aparece en otros textos: “Como se ve, lo que parecía ser fruto de un contacto directo del hombre de teatro con un fondo de ponderadas lecturas históricas, se convierte en una relación con textos de <<moda>>, con las novedades culturales”. Afirma esto porque el hecho señalado aparece en los *Emblemas* de Sebastián de Covarrubias, publicados en 1610, en el *Tesoro de la lengua castellana*, del mismo autor y editado en 1611 así como debe señalarse que la fecha de publicación de *Fuenteovejuna* es de 1612-14 (2003: 795-796).

Otro intento de clasificación puede hacerse basándose en la diferencia entre comedia y tragedia. Díez Borque cree que:

No es fundamental a la hora de entender nuestro teatro áureo, asentado [...] sobre la poética de la tragicomedia, por más que haya piezas que desde una determinada óptica puedan incluirse en el ámbito de la tragedia (1988: 91).

Por otra parte, estos dos términos son objeto de numerosas polémicas entre los tratadistas de la época¹⁰¹. Si a ello se suma el concepto de tragicomedia la situación se complica. Además de estos escollos teóricos, se debe tener en cuenta para esta clasificación la conciencia de los propios dramaturgos. Si se examina la denominación de obras que proporciona Lope, solo utiliza el término tragedia en cinco ocasiones, desde la última década del siglo XVI hasta 1634¹⁰². Se trata de obras que subrayan no solo el desenlace trágico sino la relación con alguna materia noble o relacionada con la Antigüedad grecorromana¹⁰³. El término tragedia puede variar si examinamos el contenido de las propias obras y los títulos, como el caso de ser citadas como tragicomedias al inicio, mientras que al final las llama tragedia. Se puede concluir para este tipo de clasificación que

si Lope en fecha bastante temprana experimenta un tipo de comedia trágica el mestizaje no solo terminológico, sino de temas, de técnicas literarias y teatrales, es constante. La clasificación de su obra no puede, por lo tanto, utilizar este tipo de articulación (PROFETI, 2003: 797).

¹⁰¹ Profeti puntualiza que: “el problema se puede perfilar más correctamente recordando los numerosos e interesantes fragmentos de los tratadistas contemporáneos a Lope acerca de la definición de <<tragicomedia >> y la oposición tragedia/comedia; entre ellos Cascales, Pinciano, Pellicer, todos bien conocidos. En relación con las <<novedades>> de la escritura teatral, los teóricos tienen que cambiar, difuminar, ajustar, las definiciones de derivación clásica; saben muy bien que la comedia heroica o trágica que están perfilando a través de los textos contemporáneos no es, ni puede serlo, la tragedia renacentista; las <<normas>> pseudoaristotélicas están ya definitivamente olvidadas” (2003:796).

¹⁰² Profeti lo toma de MORBY (1943).

¹⁰³ Profeti señala que hay una excepción, *El castigo sin venganza*. (2003: 796).

Otros intentos de sistematizar la producción dramática de Lope se basan, por ejemplo, en criterios teatrales; Castillejo (1984) utiliza parámetros como “comedias clasificadas según su representabilidad”. Marín (1987) prefiere utilizar criterios estructurales y así distingue entre acción primaria y secundaria dentro de la comedia.

Dentro de todas estas propuestas clasificatorias¹⁰⁴ Profeti afirma que la más acertada sería aquella que utiliza el análisis por núcleos¹⁰⁵, teniendo en cuenta sus características, funciones y contenido (2003: 802-820). La autora prefiere dividir el gran corpus de la producción dramática de Lope en los subgéneros que cultivó y propone que es mejor ir analizando los cambios que se producen en ellos que hacer una división temática:

Si observamos el corpus de Lope desde el punto de vista de la práctica teatral, muchas de las cuestiones críticas que hasta ahora parecían más candentes pierden su interés, incluso la relación entre teoría y praxis, entre los “preceptos” del *Arte Nuevo* y la dramaturgia del autor. [...] Cobran nuevo interés “subgéneros” dramáticos del Fénix hasta ahora poco estudiados, textos que a lo mejor, o han llegado a ser canónicos: la comedia de enredo, la de santos, la representación palatina (2003: 802).

Distingue entre cuatro tipos de subgéneros dramáticos dentro de la producción literaria de Lope: la comedia de enredo, la comedia de santos y el auto, los espectáculos de palacio y la comedia histórica¹⁰⁶.

La comedia de enredo es un tipo de comedia ligera, cómica, que estaba destinada a la representación en el corral. Se observa una evolución en ella desde los primeros años (*Las ferias de Madrid*) hasta las formas más complejas y

¹⁰⁴ Sólo he mencionado alguna de las muchas existentes.

¹⁰⁵ Para más información confróntese María Gracia Profeti (1978), quien señala que los rasgos que definen estos núcleos son: la aparición o desaparición de personajes, los posibles cambios de acción, lugar y tiempo y, en ocasiones, de metro.

¹⁰⁶ Profeti señala que a estos se le une el comentario de una “tragedia española”, *El castigo sin venganza* (2003: 815).

sofisticadas de su última etapa, pasando por las “transgresoras” comedias “valencianas”¹⁰⁷.

Por su parte, la comedia de santos y el auto están conformados por aquellas piezas que solicitaban a Lope municipios, instituciones, cofradías religiosas... Se representaban en plazas, patios de escuelas, iglesias. Estos espectáculos fueron poco a poco influidos por las representaciones palaciegas. Son textos literarios que determinan espectáculos “que se consuman con gran pompa dentro de la fiesta pública y privada”¹⁰⁸. La materia de estos textos no puede ser alterada demasiado por el poeta, pues se refiere a hechos que el público conoce. Lo que propone Lope, en general, son

episodios ensartados en una repetición que subraya progresivamente las características excepcionales del sanctus y del pecador salvado, [...] la experiencia de la victoria sobre el mal se derrama del prototipo “ejemplar” del pecador a todos los hombres; la redención se reitera y opera para cada uno a todos los niveles sociales y existenciales. El mensaje pasa del protagonista a los comprimarios para llegar a los espectadores¹⁰⁹.

De los 400 autos que le atribuye Montalbán a Lope se conservan unos 50. La crítica suele considerarlos obras menores, si se le compara con los de Calderón¹¹⁰. Lo que ocurre es que el sistema de producción es distinto al de la segunda mitad de siglo; los autos son encargados por las compañías (no por los municipios), el fondo escenográfico se compone de dos carros (frente a los cuatro carros de Calderón), además de que la extensión del texto es más reducida:

¹⁰⁷ Profeti dedica algunas páginas al análisis de varias de estas comedias: *La hermosa fea, La dama boba, Los locos de Valencia, El caballero del milagro* (2003: 802-805).

¹⁰⁸ Profeti recuerda el montaje de *La niñez y la juventud de San Isidro*, encargada por el Ayuntamiento de Madrid en 1622 y que el propio Lope describe en *Relación de fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la Canonización de San Isidro*, destacando la espectacularidad de los vestidos de los actores (2003: 805-806).

¹⁰⁹ Para más información remito a PROFETI M. G. (1976) *Paradigma y desviación (Lope, Calderón y un tema barroco: El purgatorio de San Isidro)*, Barcelona: Planeta.

¹¹⁰ Ruiz Ramón piensa que pocos dramaturgos de la escuela lopesca “debían sentir una verdadera vocación para escribirlos. Aun Lope de Vega, el mayor de ellos, da cierta impresión de intranquilidad. No siempre logra amoldar su genio a la limitación espacial y temática de los autos”. RUIZ RAMÓN, F. (1967). *Historia del teatro español*, Vol. I, pp. 276.

El Fénix llena una forma, consagrada por la tradición, con el lirismo de las canciones populares (La siega), con la ternura de estampas evangélicas [...]; construye diálogos afectuosos, reelabora canciones de gran éxito, [...], y vuelve a proponer, como hará después Calderón, temas de sus comedias que habían llegado a ser famosas: los límites de lo religioso se rompen a través de un mestizaje, de un hibridismo que dará sus frutos en la etapa sucesiva (PROFETI, 2003: 807).

El espectáculo de palacio es uno de los aspectos menos valorados y comprendidos dentro de la producción dramática de Lope (PROFETI, 2003: 806-807). Al lado de la escritura para el corral, Lope compone piezas destinadas a ambientes palaciegos, aspecto muy importante para conocer su relación con los mecenas y la corte y además para conocer su postura en cuanto a las novedades escenográficas que se estaban importando desde Italia¹¹¹.

Algunos de estos espectáculos son *El vellocino de oro* (1622) y *La selva sin amor* (1627). Esta última y su maquinaria se debe al italiano Cosimo Lotti, “por primera vez se da forma a un teatro desmontable, que utiliza el *boccascena*, con telón de boca, luz artificial y en perspectiva” (PROFETI, 2003: 813). Esta representación inaugura las formas italianas que se estaban introduciendo en España y Lope no podía ignorarlas¹¹². Cultivó el teatro cortesano hasta los últimos años de su vida¹¹³.

La comedia histórica va aumentando como subgénero dramático a medida que avanza el siglo XVII, Lope recurre a la historia desde sus comienzos

¹¹¹ Profeti desarrolla un ejemplo que se encuentra en la *Relación de la famosa comedia del Premio de la hermosura y Amor enamorado* (1614) que realiza el propio Lope, dedica la pieza al Conde Duque de Olivares y en ella se hace referencia a las circunstancias de la representación, prepara papeles que representarán la misma familia real, con un aparato escénico imponente, con escena múltiple pero fija, también se encuentran otros datos interesantes para el estudio del espacio escenográfico, como las damas representando papeles masculinos (2003: 808-809).

¹¹² Profeti añade que “Lope había conocido en Madrid en 1626 a Francesco Barberini, sobrino de Maffeo Barberini, Papa Urbano VIII, y a Giulio Rospigliosi, el futuro Papa Clemente IX, apasionado hombre de teatro [...] Como se puede ver, un entramado de relaciones personales y sugerencias artísticas a las cuales el Fénix no podía permanecer insensible” (2003: 811).

¹¹³ Profeti desarrolla más ejemplos en las páginas señaladas (2003: 811-12).

como una mina de la cual extraer temas, conocidos por el público a través del romancero o de referencias semidoctas; en varios casos por encargo de una familia noble y con intención de halagar algunos linajes (PROFETI, 2003: 813).

Se trata de una producción abundante, y el fondo histórico llega a su madurez con textos como *Fuenteovejuna* o *El caballero de Olmedo*, entre otros muchos.

Con este recorrido, Profeti propone analizar la evolución de estos núcleos temáticos con el fin de que subgéneros que no se suelen estudiar por parte de la crítica ocupen el lugar que merecen.

De cualquier forma no es posible abarcar una producción dramática tan abundante si no se hace atendiendo a cada una de las obras de Lope, valorando cada una en relación con su vida, los distintos cambios culturales, sociales y políticos de la época en que le tocó vivir. Díez Borque ahonda en esta idea de la genialidad del Fénix:

Más allá del problema práctico de las cómodas clasificaciones hay un grupo de piezas que se han incorporado a la cultura común: sean las de abuso de poder y “dignidad villana” (*Peribañez*, *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde, el rey*); sean las de alcance trágico (*El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*, *Las paces de los Reyes*); sean las de continuada tensión por desigualdad social de los amantes (*La moza del cántaro*, *El perro del hortelano*); sean aquellas en que el enredo de amor, lejos de los “grandes motivos”, crea personajes y situaciones de una gran rentabilidad dramática (*La dama boba*), etc. (1988:83).

II.2.- EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS.

Otro aspecto fundamental en la trayectoria del Fénix lo constituye su tratado teórico sobre teatro, *el Arte Nuevo de hacer comedias*. En 1609 sale en la imprenta de Alonso Martín la edición madrileña de las *Rimas* de Lope¹¹⁴ y al

¹¹⁴ Según Rozas se conservó dentro de este poemario y no fue un manifiesto al alcance de todos. Comenta que existieron dos textos y que esto ha creado confusiones. Uno era el de Lope y el

final de la segunda parte aparece el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Se supone que se leyó a finales de 1607 o principios de 1608, encargada por Diego Gómez de Sandoval, Conde de Saldaña y miembro de la Academia de Madrid¹¹⁵. Según García Santo-Tomás el *Arte Nuevo*

nace como contestación a muchos y variados asuntos no solo con sus receptores más inmediatos, sino también con el gran lector implícito que era el mundo artístico de cambio de siglo. Supone, además, un intento de fijación escrita de toda la práctica dramática del más inclasificable de los escritores de su generación, marcando un hito en preceptiva teatral áurea y orientado al crítico en la concepción más general que del teatro tenían tanto Lope como sus seguidores; se trata, pues, de una sagaz intervención crítica donde la teoría se hace práctica y la práctica se teoriza (2006: 44-45).

José Fernández Montesinos (1967) comenta sobre la originalidad de la obra que no supone nada original en cuanto a su elaboración y estrategias retóricas, por lo que no se trata de un texto inaugural ni de un “arte nuevo”, sino más bien un texto que pone de relieve el estado de la cuestión en lo que se refiere al gusto de los españoles y sus preferencias estéticas: “una radiografía de la naturaleza de sus horizontes de expectativas tras nada menos que 483 comedias escritas”¹¹⁶. El *Arte Nuevo* se estructura según se indica a continuación¹¹⁷.

otro una edición posterior en la que el editor se equivocó y la dio por original. Lo señala en: (1976). *Significado y doctrina del Arte Nuevo*. Madrid: Sociedad Española de Librería, pp. 259- 293.

¹¹⁵ García Santo-Tomás (2006) en nota a pie de página dice que a esa Academia pertenecieron muchos personajes importantes de la cultura, además, remite a DE JOSÉ PRADÉS, (1971).

¹¹⁶ FERNÁNDEZ MONTESINOS, J. (1967). “La paradoja del *Arte Nuevo*”. McGRADY, D. (ed.) *Lope de Vega: Peribañez y el Comendador de Ocaña*. Barcelona: Crítica. Lo cita García Santo-Tomás en (2006: 45).

¹¹⁷ García Santo-Tomás menciona que en su propuesta de estructura sigue a ROZAS (1976). En esta parte central se advierten diez apartados de diversa longitud: 1.- Concepto de tragicomedia (vv. 157-180). 2.- Las unidades (vv. 181-210). 3.- División del drama (vv. 211-245). 4.- Lenguaje (vv. 246-297). 5.- Métrica (vv. 305-312). 6.- Figuras retóricas (vv. 313-318). 7.- Temática (vv. 319-337). 8.- Duración de la comedia (vv. 338-340). 9.- Uso de la sátira: intencionalidad (vv. 341-346). 10.- Sobre la representación (v. 346-361). El estudioso comenta que va a hacer una ordenación funcional. Hasta el verso 146 el texto tiene un sentido prologal. La parte II sería la central o doctrinal (vv. 147-361). Fuera de esta parte lo que se encuentra es una *captatio benevolentiae*.

Comienza el texto con un exordio (vv. 1-48). En él se procede a saludar y elogiar a los miembros de la Academia. A continuación, se suceden una serie de alabanzas a los doctos y aclara que quien escribe los versos no es un erudito sino un escritor de teatro. A partir del verso 22 Lope justifica su carrera de poeta, rectificando el oscuro panorama en el que se encontraban las comedias y aclarando que los que se atengan a los principios clásicos no lograrán el éxito. Confiesa que ha escrito “siguiendo el arte que conocen pocos” (v. 34). Acto seguido entra en el problema citadísimo del gusto del “vulgo”: para satisfacerlo lo que hay que hacer es “encerrar los preceptos con seis llaves” (v. 43), hacer caso omiso de la preceptiva clásica, porque a fin de cuentas es quien paga y además es su principal medio de subsistencia.

El segundo bloque temático corresponde a la definición aquella de los rasgos de la comedia (vv. 49-127). En este apartado se dan las características de la comedia clásica y se comenta el estado anterior a la llegada de Lope al teatro, desde los clásicos hasta Lope de Rueda. Se remonta en este repaso al teatro griego, comenta el origen de la tragedia y la comedia. A ésta última la configura como un espejo de costumbres.

El tercer bloque es una transición temática (vv. 128-156). Lope ofrece un amplio catálogo de referencias cultas y una serie de sugerencias de cómo considera que debería ser la comedia.

Un cuarto apartado está dedicado a las características de la comedia nueva (vv. 157-161). En este caso Lope defiende la libertad temática, la mezcla de personajes de diversos ámbitos, así como la noción de “tragicomedia”, ya que constituye un nuevo género “cuya variedad deleita mucho” (v. 178) y además es reflejo de la propia naturaleza humana. Admite la unidad de acción pero rechaza la de tiempo. Prosigue con una serie de consejos en cuanto a la redacción de la comedia como el guión previo en prosa y la división en tres actos. Propone que cada personaje tenga un habla propia a su condición

El análisis de este núcleo hará que se comprendan mejor las otras partes del *Arte Nuevo* (2006: 120 y ss.).

social. Asimismo trata el tema del decoro, la verosimilitud de las situaciones, de la versificación, del uso de figuras retóricas, también recomienda utilizar el doble sentido en el habla para agradar al público buscando su complicidad, sobre la extensión que debe tener y sobre la escenografía y vestuarios, de los que dice que no deben caer en anacronismos.

Se cierra con el epílogo (vv. 362-389), en el que Lope se justifica por dejarse “llevar de la vulgar corriente” (v.365), además de admitir que ha escrito 483 comedias hasta la fecha, de las cuales seis “pecaron contra el arte gravemente” (v.371). “Se trata de una declaración de modestia –algunos críticos han hablado de un fingido arrepentimiento– acompañada, eso sí, de la certeza de la fama transnacional de su nombre” (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006: 51). Cierra el tratado con un guiño al lector donde insiste sobre el carácter provechoso de la comedia:

Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se puede saber todo (vv. 387-389).

Según este análisis formal se pueden obtener algunas conclusiones que ya señalaba Rozas¹¹⁸:

- 1.- El *Arte Nuevo* se articula en dos líneas: la doctrinal (10 apartados) señala cómo es la comedia de 1609. La otra línea es complementaria, *captatio benevolentiae* del prólogo (I) y del epílogo (II).
- 2.- Se cruzan tres elementos: ironía, erudición y experiencia. Cada una de ellas se concentra en una de las partes señaladas: parte II, la experiencia; parte I, la erudición y la ironía se concentra en los pareados.
- 3.- Señala que es un texto corto solo si se compara con un tratado de estética del siglo XIX. Pero cumplía perfectamente con su función.

¹¹⁸ ROZAS, J.M. (1976). “*El significado del Arte Nuevo*”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

4.- La diferencia entre los apartados se debe a la importancia que Lope dio a lo nuevo, a la composición; por eso dedica más versos a la tragicomedia y a las unidades que a las figuras retóricas o los temas. La prisa hace que dedique solo doce versos al montaje.

5.- 146 versos del prólogo son demasiados pero señala que es fundamental “la falta de economía en esa parte era obligada, si quería hacerse perdonar la II” (ROZAS, 1976: s/p).

La crítica es prácticamente unánime a la hora de considerar que si hay un tema central en el *Arte Nuevo* es el relacionado con el gusto del “vulgo”. Este hecho está vinculado con el sentido del texto, que no es otro que el que tiene el teatro en el siglo XVII, particularmente el teatro en corrales. Es un teatro de la modernidad y supone dar un paso decisivo hacia la venalidad, al producto que se vende y se compra. Lope justifica su teatro, precisamente, por esta venalidad¹¹⁹.

Para comenzar se dirá que existen reflexiones que provienen de otros autores teatrales y que les sirven para justificar su producción como producto destinado a la venta, así Cervantes dice; “y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pida” (DÍEZ BORQUE, 1996: 38). Otros, como Rey de Artieda (1605) y Juan de la Cueva¹²⁰ (1606) también defienden el gusto del público como primera norma de la comedia. Otro ejemplo lo recoge Sirera: se trata de una carta de Virués, fechada en 1581, al Marqués de Cuéllar sobre la comedia:

Digo que España está en su edad robusta
y como en lenguas y armas valga y pueda
me parece gustar de lo que gusta (1982: 59).

¹¹⁹ DÍEZ BORQUE, J. M^a. (1996). *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, p. 38.

¹²⁰ Citados por Díez Borque (1996: 38).

Por su parte, Juan de la Cueva hace una apología de su teatro donde también se afirma la supremacía del gusto de sus contemporáneos sobre la teoría de los clásicos:

Introdujimos otras novedades
de los antiguos alternado el uso,
conformes a este tiempo y calidades (SIRERA, 1982: 60).

Tirso de Molina, también hace su aportación a favor del teatro a la manera de Lope en lo que al gusto del “vulgo” se refiere en *Los cigarrales de Toledo*:

Que si él (Lope de Vega) en muchas de partes de sus escritos dice que él no guarda este arte antiguo, lo hace por conformarse con el gusto de la plebe, que nunca consintió el freno de leyes y preceptos¹²¹.

Lope reiteró esta idea en bastantes ocasiones:

Ríense de los rigores del arte, diciendo lo más agudos que si acaso se traza a gusto de los oyentes, que es el fin que se pretende, viene a importar poco mezclar las especies, como si escribir a rienda suelta del albedrío, sin obligarse a ley alguna¹²².

Mucho se ha dicho sobre el carácter de los versos del Arte Nuevo en los que se alude al “vulgo”: distanciamiento del poeta, palinodia, ironía, etc. Hay que aclarar que Lope no renuncia a su teatro, solo tiene la necesidad de explicar para el “vulgo” algunos de los elementos que integran sus comedias, “poniéndose así a salvo como escritor culto [...] se siente a salvo porque tiene poesía épica, novela..., porque cultiva distintos géneros y no solamente teatro” (DÍEZ BOQUE, 1996: 42).

Si se hace un repaso de lo dicho por la crítica sobre la relación “vulgo”-Lope, se observan diversas opiniones: para Menéndez Pelayo (1925: 196)

¹²¹ Díez Borque recoge numerosos testimonios sobre la postura de escritores que convivieron con Lope y defendían la idea de la supremacía del gusto sobre los preceptos clásicos. Como el testimonio del propio Lope (1996: 38).

¹²² Lo recoge de SÁNCHEZ ESCRIBANO y PORQUERAS MAYO (1972).

demuestra una contradicción interior que le lleva a hacer una “lamentable palinodia”, Green (1957) analiza el término “vulgo” en el sentido de villano, como literatura en contacto con la humilde realidad, Bahner (1958) plantea “vulgo” como público general del teatro y en la misma línea se muestran Porqueras y Sánchez cuando afirman:

Lope maneja este concepto para injertarlo de connotaciones positivas hasta engrandecerlo y dignificarlo [...] Lope parte del “vulgo” como algo negativo para inyectarle otras manifestaciones hasta identificarlo con el público de los teatros españoles¹²³ (DÍEZ BORQUE, 1986: 43).

Por su parte, Díez Borque añade que no es este el significado que tiene “vulgo” en el *Arte Nuevo*; no se trata de un sentido irónico, ni tampoco es sinónimo de público en general, la comedia debe ser entendida como un producto vendible, el poeta entonces:

Hará lo que hace no por incultura, sino porque tiene que vivir de algo que escapa a los conocimientos y gustos de los humanistas pero que impone quien paga, y quizá Lope no estuviera del todo orgulloso de ello, como se ha pretendido, y sintió necesidad de justificarlo no por él, sino por el “vulgo”. [...] A pesar de todo escribió un teatro que superó contradicciones y por su genialidad pasó la difícil barrera del tiempo está fuera de toda duda. Pero hay también muchas repeticiones en temas, estructura y forma –que a Lope no se le ocultaban –, hay mucho de recetario con éxito bien probado. Hay una “preceptiva” frente a la pretendida espontaneidad creadora (otra cosa es su innata facilidad para cumplirla comedia a comedia) (DÍEZ BORQUE, 1996: 57).

Por todo lo señalado, la comedia es un producto que se vende y, por tanto, está hecha para ese fin y no otro. Lope cierra su preceptiva en el epílogo repitiendo el *topos* de la modestia y reafirmando la importancia del gusto:

Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,

¹²³ Lo recoge de PORQUERAS MAYO y SÁNCHEZ ESCRIBANO (1972).

porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita al gusto (vv. 372-376).

Opina Sirera¹²⁴ que los versos finales añadidos por Lope añade en latín tienen como objetivo suavizar la afirmación anterior sobre el gusto; en ellos defiende el carácter didáctico del teatro español y se basa para esta defensa en la célebre expresión “deleitar aprovechando”. García Santo-Tomás, sin embargo, cree que son el último alarde de erudición del Fénix, retomando la idea de Cicerón de que la comedia es espejo de la vida, y cierra con la idea de que la norma suprema es la del gusto¹²⁵ (2006: 152).

Recientemente, estos versos finales han tenido una nueva lectura. Evangelina Rodríguez Cuadros hace una corrección sintáctica que cambiaría el sentido de los últimos versos del *Arte Nuevo* que dicen: << y el mísero amante cuán infeliz y tonto,/ como acaba en enredo lo que bien empieza...>>. Entre el último verso en latín y el siguiente <<oye atento, y del arte no disputes>>

la sintaxis precisa de una pausa conectiva, una coma, no una pausa fuerte de punto y aparte como sucede en la generalidad de las ediciones actuales. Porque solo de ese modo los tres versos finales del *Arte Nuevo* no resultan ajenos a los latinos sino que se convierten en respuesta a las interrogaciones indirectas previas¹²⁶.

Se refiere Rodríguez Cuadros a estos versos:

quam vix succedant quae bene coepta putes,
oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará modo
que, oyéndola, se pueda saber todo (2011: 226)

¹²⁴ SIRERA, Josep Lluís (1982). *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*. Madrid: Playor, p. 62.

¹²⁵ Se traducen así: Por qué es espejo de la vida humana/ la comedia; que bienes acarrea / al joven o al anciano; qué otra cosa / además de la gracia de sus sales, / de sus cultas palabras y su limpia / elocuencia traer puede, preguntas; / en medio de sus chanzas qué cuestiones / serias propone o entre alegres bromas / qué asuntos trascendentes va mezclando; / qué falsos los criados; qué perversa / la mujer y cuán llena de continuo / de engaños y falacias sin medida; / qué infeliz, miserable, necio y simple / el amante, y de qué bien distinto modo / acaba lo que tuvo el buen principio (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006: 152).

¹²⁶ (RODRÍGUEZ CUADROS, 2011). (ed., int. y notas). LOPE DE VEGA Y CARPIO, *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid, Clásicos Castalia. Cita en p. 225.

Si se afirmó anteriormente que la comedia imita a la vida

ésta y el “vulgo” que la vive elevan a canon cualquier ejercicio. El teatro es una realidad, pero realidad especular, representación o parecer cuya validez normativa y de eficaz comunicación no consiste en disertar desde la erudición sino en acudir a los corrales para verla y oírla (RODRÍGUEZ CUADROS, 2011: 227).

Por eso, señala la estudiosa, que es acertado el comentario de Juana José de Prades¹²⁷ en este sentido:

La Comedia Nueva, en verdad, no tenía código escrito. No había más que un lugar donde documentarse y éste era el más idóneo donde el aprendizaje alcanzaba el máximo grado de eficacia: el corral de comedias [...] la Comedia Nueva estaba en el ambiente, de tal forma que el dramaturgo en ciernes aprendía voluntaria e involuntariamente; para aprender bastaba estar atento (2011: 227)

En cuanto al espacio, Lope durante toda su vida pudo convivir con una gran variedad de espacios teatrales: el corral de comedias, “que dará sentido pleno al cometido cultural pero también comercial de la comedia nueva” (RODRÍGUEZ CUADROS, 2011: 205); el espacio abierto, lugar en el que se pudieron representar sus autos sacramentales; además del espacio cortesano de las fiestas que todavía no estaba en su apogeo debido a que fue en 1635 cuando se construyeron espacios teatrales para este fin, como el Palacio del Buen Retiro y su Coliseo.

La primera mención que Lope hace al espacio en el *Arte Nuevo*, concretamente al espacio escenográfico, es en el verso 36: “monstruos de apariencias llenos”. El término apariencias

remite, en el contexto de los primeros años del siglo XVII, a las “representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo y luego se vuelven a cubrir”. Sólo años después se relacionará con la *scena ductilis* a la italiana que, mediante la aplicación de la técnica de perspectiva pictórica, lograba el efecto ilusionístico de la

¹²⁷ De PRADES, J. (1963) *Teoría de los personajes de la comedia nueva*, Madrid: CSIC, p. 254.

misma mediante la gradación sucesiva de bastidores laterales y el telón de fondo (RODRÍGUEZ CUADROS, 2011: 204).

Con respecto a las manifestaciones del poeta, relacionadas con la maquinaria escénica, aluden a un manifiesto desagrado de Lope ante su uso. Así, en 1621 en el Prólogo dialogístico de la parte XVI de sus comedias, Lope “revelará su total desapego respecto a <<los autores que se ualen de las máquinas, los poetas de los carpinteros, y los oyentes de los ojos>>, repudiando de <<las comedias de España donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que uiene la ignorancia de las mugeres¹²⁸>>” (RODRÍGUEZ CUADROS, 2011: 206)

Otros ejemplos de esta postura del poeta ante la maquinaria escénica los aporta Teresa Ferrer. El primero de ellos tomado del mismo prólogo que se señaló en le párrafo anterior. Dice Lope: “donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de los hombres”. El segundo pertenece al Prólogo de la *Parte XIX*, publicada en 1624:

Lope imagina una conversación entre el Teatro y un Poeta, quien interrogado por comedias nuevas, le responde: <<Después que se usan las apariencias que ya se llaman tramoyas, no me atrevo a publicarlas [...] Porque cuando veo a todo un pueblo atento a una maroma, por donde llevan una mujer arrastrando, desmayo la imaginación a los concetos y el estudio a las imitaciones>>(2005: 108).

¹²⁸ Señala Rodríguez que, según ha estudiado Asensio (1981) en “Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)”, en F. RAMOS (ed.), *Actas del Coloquio sobre Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, instituto Español de Cultura, pp. 257-270 “su despectiva alusión a las <<apariencias>> en el *Arte Nuevo* –o al lucimiento/de tanta metafísicas violencias/fundado en apariencias>> de la Égloga a Claudio (vv. 505-507)– revela un Lope no entusiasmado precisamente por la puesta en escena vanguardista, aplicando las <<nuevas tecnologías>> de los italianos Cosme Lotti (1571-1653) y Baccio del Bianco (1604-1657), que sí usó –aunque a veces de manera incómoda– Calderón” (2011: 206).

Una nueva alusión presente en el *Arte Nuevo* y que remite expresamente al espacio es aquella en la que Lope hace una advertencia sobre el espacio escénico:

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el “vulgo”
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga;
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio (vv. 240-245).

El poeta avisa sobre el peligro de tener el espacio escénico vacío basándose en el gusto del “vulgo”, ya que éste se impacienta y se irrita. Aunque haga esta advertencia, más tarde veremos en el análisis de las obras que Lope hace uso de este espacio vacío, sobre todo, para marcar un cambio de lugar. Si bien es cierto que no siempre necesita utilizarlo, ya que el poeta dispone de otros medios como son el decorado verbal o la *ticscopia*, que se definió en el capítulo anterior.

Con respecto a otro elemento que forma parte del espacio escenográfico, la caracterización de los personajes, Lope propone que cada uno de ellos tenga un habla propia a su condición social:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quién escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.
Pregúntase y respóndase a sí mismo,
y formare quejas, siempre guarde
el divino decoro a las mujeres (vv. 269-279).

Lope plantea que se use un lenguaje épico o elevado para el poderoso, ya sea rey o noble, sentencioso para el viejo, amoroso, de tinte petrarquista

para los amantes y agudo-jocoso para el gracioso (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006: 50).

Resulta fundamental en la caracterización de los personajes que las damas no desdigan de su nombre, es decir, que sepan guardar el decoro¹²⁹, aunque se disfracen de varón. Este hecho es bastante habitual en las comedias de Lope y lo justifica porque es del gusto del “vulgo”:

Las damas no desdigan de su nombre,
y si mudaren de traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho (vv. 280-284).

Hay que añadir que Lope dedica seis versos a la escenografía y otros seis a la puesta en escena. En ellos manifiesta su manera de afrontar el hecho escénico. Sin embargo, señala Rodríguez Cuadros

que Lope era consciente de que la comedia es un producto para la representación y no puede concluir el *Arte Nuevo* sin una mención explícita al *ornato*, al *aparato* en el espacio que, en términos retóricos, llama Rozas (1976: 180) peroración, con el empeño de convencer o *mover* los afectos de los oyentes” (2011: 206).

Evangelina Rodríguez continúa afirmando que Lope lo consigue:

Renunciando a su vitalismo subjetivo y a la experiencia directa que ha alimentado toda su composición, en la que ha cosido con inteligencia, cuando le ha convencido, las coartadas que le proporcionaba la propia preceptiva clásica. Pero ahora se pliega totalmente al dictado de las sacras palabras de la erudición (2011: 206).

Por eso, el poeta comienza de esta manera su visión sobre el espacio:

pues lo que les compete a los tres géneros
del aparato que Vitrubio dice,
toca al autor, como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio, en sus Epístolas,
y otros los pintan, con sus lienzos y árboles,

¹²⁹ Sirera comenta que el “decoro” que no es de vital importancia y no será *leit-motiv* obsesivo hasta la época de Calderón (1982: 61).

cabañas, casas y fingidos mármoles.
 Los trajes nos dijera Julio Pólux,
 si fuera necesario, que, en España,
 es de las cosas bárbaras que tiene
 la comedia presente recibidas:
 sacar un turco un cuello de cristiano
 y calzas atacadas un romano (vv. 350- 361).

El término *aparato* remitía en la época a adorno, pompa o suntuosidad y era la palabra con la que habitualmente se señalaban una de las partes de la tragedia, según Aristóteles. Alonso López Pinciano en la *Philosophía Antigua Poética* (1596) define la tragedia de esta manera:

Según su calidad, se divide la tragedia en seis partes: fábula, costumbres, lenguaje, sustancia, música y aparato. Destas dos últimas partes, que son aparato y música, poco tenemos que decir, porque tocan más a la representación y representantes que no a la poesía y al poeta¹³⁰.

Si se analizan estos versos se observa también que Lope cita en cuatro versos a cuatro autores: Marco Vitrubio Polión (s. I d.C.), arquitecto y tratadista romano que debe su fama al ser autor de *De Architectura*¹³¹, obra vigente y reeditada en el Renacimiento; en ella se hacen valiosos comentarios sobre teatros y escenografías. Otro de estos autores citados es el historiador Valerio Máximo, que vivió durante el mismo siglo que el anterior y fue autor de *De dictis fascisque mirabilibus* de la Roma clásica, dedicada al emperador Tiberio y compuesta de nueve libros. De esta obra, filósofos y retóricos de la Edad Media y el Renacimiento extrajeron anécdotas morales contenidas en los textos de los historiadores latinos y griegos. Cuando cita a Pedro Crinito se refiere a Pedro Riccio, humanista del siglo XVI, que obtuvo cátedra de elocuencia latina y fue autor de un famoso texto muy utilizado en la época, *De honesta disciplina*, importante también por sus comentarios sobre escenografía.

¹³⁰ Citado por Rodríguez Cuadros (2011: 207).

¹³¹ García Santo-Tomás añade que su edición en Roma (1486) ofreció a los artistas del Renacimiento un medio único mediante el que reproducir sus formas arquitectónicas (2006: 150).

Para finalizar con esta cita de autoridades menciona las *Epístolas* de Horacio (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006: 150).

Al referirse al vestuario, Lope cita a Julio Pólux (135-188 d.C.), gramático y sofista, autor del *Onomasticon*¹³², diez libros de carácter enciclopédico que se convirtieron en fuente de numerosas citas por parte de los eruditos de los siglos XVI y XVII; el tomo IV es el dedicado al teatro, incluyendo el vestuario (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006: 151). Lope era consciente de que el poeta solo se limitaba a referir algunas expresiones en sus textos sobre el vestuario como: de camino, de noche, tapada, bizarro...El poeta toma esta postura porque:

Como en el caso del decoro lingüístico, a Lope no le queda más remedio para sus alusiones al vestuario que adoptar lo que llamaría Roland Barthes una <<mora afín al *gestus* social>>, centrada en el papel funcional de dicho vestuario, un papel de orden intelectual más que plástico o emocional¹³³ (RODRÍGUEZ CUADROS, 2011: 211).

Por tanto, la conclusión que se puede extraer de estos versos, sobre el espacio escénico y escenográfico, es la sugerencia de Lope sobre el hecho de que tanto la escenografía como la indumentaria de los personajes no deben caer en anacronismos.

Si se tiene en cuenta la proporción de versos dedicados a un elemento fundamental en el teatro, como es el espacio en todas sus tipologías, se advierte que solo lo menciona de pasada, casi al final del *Arte Nuevo*. Rozas justifica este hecho basándose en la prisa del dramaturgo por terminar el tratado. Obviamente, un autor como Lope no caería en esta manera de

¹³² Sobre esta obras Evangelina Rodríguez comenta que “no es posible que Lope alcanzara a conocer al detalle todas estas obras, aunque sí las borrosas referencias a los lienzos con árboles y cabañas, con casas o fingidos mármoles que evidentemente apenas se verían más que en algunos apuntes de teloncillos en el corral [...]. Pero Lope no fue ajeno a las representaciones espectaculares aunque, habitualmente las desdeñara frente a las de corral” (2011: 207).

¹³³ Rodríguez Cuadros señala que “esto último habría que buscarlo en el <<verismo arqueológico>> (cuando no exacerbada fantasía) del vestuario de dos géneros que no se citan en el *Arte Nuevo*; a saber: los autos sacramentales y el teatro mitológico-palaciego” (2011:211).

acercase a un tema, teniendo en cuenta que dedica tantos versos a explicar cada detalle de la creación de una comedia. La explicación puede encontrarse en la diferenciación que se hacía entre poeta y autor de comedias. Por eso, en el *Arte Nuevo* Lope dice que “toca al autor” (v. 352) hacerse cargo del montaje de la obra, es decir, al director de compañías, verdadero responsable de hacer representables los textos (SIRERA, 1982: 62 y ROZAS, 1976). Añade Rozas que si el poeta hubiese reflexionado sobre estas cuestiones con mayor detenimiento, se hubiera perjudicado a sí mismo por los malos montajes que se hacían en la época o lo que es lo mismo: “sacar un turco un cuello de cristiano/ y calzas atacadas a un romano” (vv. 360-361).

Evangelina Rodríguez coincide también en el planteamiento anterior y añade que Lope es, en el *Arte Nuevo*:

Poeta y hace poesía (dramática, pero poesía). Ya casi al final de su *Arte Nuevo* no desea demorarse en asuntos que no le competen; y más para la extrema sencillez funcional del corral –espacio en el que piensa sin duda mientras compone el tratadillo (2011: 207).

Además de lo ya señalado, otro motivo pudiera ser la situación de la escenografía en ese momento. Cuando se publica el *Arte Nuevo* (1609) se estaban iniciando importantes cambios en el espacio escénico, el escenográfico y teatral en general. Se ha comentado en el capítulo anterior la gran cantidad de espacios y los distintos géneros teatrales para cada uno de ellos, desde la fastuosa escenificación en los sitios reales, hasta las sencillas comedias de capa y espada, pasando por el complicado aparato de los carros para el Corpus Christi de los Autos Sacramentales o las tramoyas de las Comedias de Santos.

Rozas señala que Shergold en su *History of the Spanish Stage* marca la fecha de 1604 (cercana al *Arte Nuevo*) como principio de una etapa escénica que va hasta la muerte de Lope:

Es el principio de los intentos de una aceptable mejora en la escenografía, que luego, influida por las representaciones regias y por los autos sacramentales, se perfeccionaría –siempre a igual nivel artístico y económico– en las etapas sucesivas (ROZAS, 1976: 54).

Se había producido un gran cambio desde 1560 a 1604 como es la profesionalización de los espacios para el teatro. El testimonio recogido sobre las representaciones anteriores a Lope hace referencia a este hecho. Es el caso de Juan Rufo (1596)¹³⁴ y de Agustín de Rojas, que comenta que las mujeres eran representadas por niños o el de Cervantes, cuando de niño vio representar a Lope de Rueda. Sea como fuere la situación, lo cierto es que Lope no quiso entrometerse en el *Arte Nuevo* en cuestiones que si bien conocía de primera mano no eran las que requerían su oficio de poeta.

La crítica ha hecho los más diversos comentarios a lo largo de la historia¹³⁵, pero es unánime en el hecho de que Lope respeta la tradición. Hasta el momento de la publicación del *Arte Nuevo* la teoría teatral estaba dominada por una visión neo-aristotélica del teatro, cuyo máximo exponente era la *Filosofía Antigua del Pinciano* (1596): “Se trata de una concepción teoricista, desvinculada de la práctica escénica contemporánea, que se suele condenar a causa, precisamente de su alejamiento de los patrones clásicos” (SIRERA: 1982: 58). Existen otras reflexiones que provienen de autores teatrales y que les sirven para justificar su producción: Virués (1604),

¹³⁴ Recogido por ROZAS (1976) “Quien vio, apenas ha treinta años, / de las farsas la pobreza, / de su estilo la rudeza, / y sus más que humildes paños, / quien vio que Lope de Rueda, / inimitable varón, / nunca salió de un mesón, / ni alcanzó a vestir de seda, / seis pellicos y cayados, / dos flautas y un tamborino, / tres vestidos de camino / con sus fieltros gironados; / una u dos comedias solas, / como camisas de pobre, / la entrada, a tarja de cobre, / y el teatro, casi a solas, / porque era un patio crüel, / fragua ardiente en el estío, / de invierno un helado río, / que aun agora tiemblan dé”.

¹³⁵ ROZAS (1976) organiza las etapas de la crítica en cuatro fases: 0) ETAPA COETÁNEA: Dramaturgos y críticos contemporáneos de Lope. Dividida en tres grupos: a) Discípulos de Lope (Tirso, Guillén, Ricardo de Turia) que seguían al maestro. b) Los clasicistas y los aristotélicos que no mencionan la obra pero la tienen presente a la hora de elaborar sus teorías. c) Discípulos de Calderón que la entienden y la valoran desde el arte de Calderón. 1) ETAPA PREHISTÓRICA: Desde Lessing hasta Grillparzer en la que Lope empieza a ser valorado. 2) ETAPA HISTÓRICA (E HISTORICISTA). Los lopistas que se apasionaron con las comedias y se decepcionaron con el *Arte Nuevo*. 3) ETAPA CRÍTICA. Se produce una avalancha de trabajos. Da una serie de nombres de críticos y las diferencias de interpretación de la obra.

Cervantes, que defiende en el *Quijote* un modelo teatral que difiere del de Lope, Rey de Artieda (1605) o Juan de la Cueva (1606). Por lo tanto, el *Arte Nuevo* recoge la tradición teórica de varios autores prelopistas¹³⁶ (SIRERA, 1982: 59).

En el *Arte Nuevo* Lope combina reflexiones de tipo histórico sobre teoría teatral y consejos prácticos para llevarlas a escena. El primer aspecto que suele señalarse es que Lope formuló esta teoría para justificarse ante los doctos, que le acusaban de ignorante por escribir sobre un teatro que tanto se apartaba de las teorías de los clásicos (MENÉNDEZ PIDAL, 1947: 30). Otros críticos piensan que lo que hizo fue adoptar una posición de humildad irónica para burlarse de los que le atacaban¹³⁷.

Menéndez Pelayo¹³⁸ fue el primero de los críticos modernos que dijo en su *Historia de las ideas estéticas*, como se señaló en páginas anteriores, que este texto era una palinodia, una avergonzada “retractación” que servía para justificar ante los preceptistas las acusaciones de no conocer a los clásicos. Menéndez Pidal, por su parte, lo vio como un texto rebelde a los preceptos, de gran valor crítico y estético, afirmando que “Lope en el *Arte Nuevo* presenta la comedia como un hijo nacido fuera de la ley, sin derechos dentro de la familia artística”. Montesinos había afirmado años antes que la intervención de Menéndez Pelayo había sido “el nivel más bajo de la crítica” (1967: 6). Romera Navarro (1935) y Vossler (1940) defendieron la idea de un Lope irónico, que quería burlarse de sus críticos por medio de un diseño muy medido. Esta afirmación se fundamenta en la creencia de una superioridad de la Academia frente a los corrales, cosa que no es cierta; en el *Arte Nuevo*, Lope no habla a sus receptores desde una posición de inferioridad sino desde el

¹³⁶ Para ver el estado de la cuestión teórica del teatro antes de la aparición del *Arte Nuevo* ver la magnífica introducción que hace García Santo-Tomás (2006).

¹³⁷ Para más información sobre este tema remito a VOSSLER (1940) y ROMERA-NAVARRO (1935). SIRERA (1982: 59-60) opina que se refuerza esta teoría ya que hace un análisis de los orígenes del teatro un tanto superficial. Otra referencia para este tema es DE JOSÉ PRADÉS, J. (1971).

¹³⁸ MENÉNDEZ PELAYO, M. (1925). *Historia sobre las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC.

éxito, no necesita justificarse. (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006: 53- 61). A este respecto, Emilio Orozco comenta:

El *Arte Nuevo* no es [...] formalmente un poema didáctico, ni una epístola de contenido doctrinal simplemente concebida para ser leída con forma y tono personal; es esencialmente una pieza oratoria, un nuevo tipo especial de discurso académico de vivo y cambiante tono entre engolado y familiar con sus toques de humor –más cercano a una breve charla de hoy –concebido, espontáneamente, en relación con el sentido del soliloquio; pero desarrollado atendiendo a las partes y normas de la retórica aristotélica, aunque dentro de la libre –y a veces contradictoria –interpretación de ésta que le da el Barroco¹³⁹.

En los años 80 del siglo XX se ocuparon sobre todo de cuestiones formales del texto¹⁴⁰. Otra crítica más reciente sitúa la obra dentro de una perspectiva comparatista en la que se afirma que el *Arte Nuevo* es pionero por ser la primera teorización que no parte de una concepción teórica y libresca de lo que debe ser el teatro, sino que toma la realidad y la experiencia, los elementos que configuran el gusto del público, que es, finalmente, quien concede o niega el éxito¹⁴¹. Esta es una postura más acorde a lo que se dice en el texto, siempre que se tenga en cuenta todo lo dicho sobre el gusto del “vulgo” y la necesidad de agradarle. El poeta fue muy consciente de lo que el hecho teatral suponía si era concebido como un material cultural que se vende y se compra; vio antes que nadie que una obra teatral debe estar basada, en primer lugar, en el gusto del espectador que va a verla. De su percepción depende el éxito o fracaso de la misma, y de ellos el del poeta y autor de compañías.

Como conclusión sobre el tratado teórico del Fénix se siguen las acertadas palabras de Evangelina Rodríguez sobre qué es lo que queda “de nuevo” en el *Arte Nuevo*:

¹³⁹ OROZCO (1978), citada por García Santo-Tomás (2006: 55).

¹⁴⁰ Para más información remito a PORQUERAS MAYO (1985), FRIEDMAN (1991), WEIGER (1981).

¹⁴¹ Confróntese PÉREZ MAGALLÓN (2000).

Es posible así que del *Arte Nuevo* quede el hecho de que no pretendió subvertir ni fijar preceptos que no estuvieran ya experimentados positivamente en escena, presintiendo que llegaría un día en que las revoluciones teatrales no se iban a hacer desde los libros o desde las poéticas al uso, sino desde un concepto, el de la dramaturgia, que englobara una suma de experiencias diversas, quizá fragmentadas –la escritura dramática, la dirección escénica, la interpretación, el diseño del espacio y su conversión en ámbito sonoro– y que serían estas experiencias las que produjeran teorías e interpretaciones, no al revés (2011: 231).

II.3.- LOPE DE SENECTUTE O EL ÚLTIMO LOPE.

Una vez expuestos estos apuntes sobre la producción dramática de Lope y de aclarar cuál fue su postura en cuanto al espacio teatral en el *Arte Nuevo*, se analizará el componente espacial en diecisiete piezas que se sitúan cronológicamente entre 1627 y 1635. Este periodo se corresponde a una década que se caracteriza por una renovación de las formas teatrales con una serie de tipos literarios que se van imponiendo:

1.- Comedia ligera o de enredo (capa y espada) con rasgos determinados y cerrados.

2.- Comedia trágica (basada en el honor).

3.- Comedia de santos (por el auge de los experimentos escenotécnicos)¹⁴².

Por tanto, es un momento fundamental para el teatro áureo, “cuya bisagra se puede considerar la muerte del propio Lope en 1635” (PROFETI, 1997:11). Asimismo, se corresponde este intervalo temporal con lo que la crítica ha denominado Lope *de senectute*, si se sigue la línea tradicional inaugurada por Juan Manuel Rozas, o “el último Lope” si se atiende a otra parte de la crítica, cuya figura principal sería María Grazia Profeti.

¹⁴² PROFETI, Maria Grazia, (1997). «El último Lope», en PEDRAZA y GONZÁLEZ, 1997: 11-39.

Se trata de dos maneras de afrontar la dramaturgia última del Fénix, las cuales se tratarán a continuación con el fin de desterrar falsos prejuicios si los hubiera y considerar la posibilidad de adoptar un posicionamiento con respecto a este tema.

El primero que habló de esta etapa y la calificó con el nombre de etapa *de senectute* fue, como hemos dicho, Juan Manuel Rozas¹⁴³. Señala que es a finales de 1630 cuando la preocupación y el desánimo se incrementan en Lope. Concretamente, le preocupa la cercanía de la muerte, su deseo de no seguir escribiendo comedias para los corrales y sus constantes problemas económicos. Para justificar estas afirmaciones, Rozas alude a una carta que Lope envía al duque de Sessa en 1630. En ella el poeta afirma:

Ahora, Señor excm.º, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas, e conocido, o que quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a vn sacerdote escriuiendo lacayos de comedias, e propuesto dexarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que a la vegez todos se burlan dellas¹⁴⁴.

En la misiva se pueden destacar dos aspectos relevantes:

El grave acento de senectud que ella tiene, y el que sea –en contra de lo que suelen ser el resto de sus misivas a Sessa– monográfica, un verdadero memorial, por el que pretende, tras dejar el teatro, pasar a la nómina fija del Duque como capellán”. Aunque señala que esta intención de dejar el teatro no es nueva y así lo dice al principio de la misiva (ROZAS, 2002).

En un intento por esclarecer en qué fechas Lope comienza a manifestar estas inquietudes, Rozas señala que se puede establecer este dato cronológico

¹⁴³ ROZAS, J.M. Lope de Vega y Felipe IV en el <<ciclo *de senectute*>> [Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»](#), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002; *El «ciclo de senectute», discurso en la solemne apertura del Curso Académico 1982-1983*, Badajoz; Cáceres, UNEX, 1982; *Estudios sobre Lope de Vega*, Jesús Cañas Murillo ed., Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-133. Se sigue aquí la versión de Cervantes Virtual.

¹⁴⁴ *Epistolario*, IV, pp. 143-144. Dice Rozas que “a la cuenta negativa de Sessa, de la que hablo más adelante, hay que sumar la frase de Montalbán (*Fama póstuma*, O. S., XX, pág. 48): «Más quatrocientos ducados para su plato, de muchos años a esta parte, porque le dixo [a Sessa] que no quería escribir más Comedias». Creo que se refiere a los sucesos que aquí narro. Los «muchos años» serán exageración de Montalbán en elogio del Duque”.

si se analizan algunos datos biográficos del escritor. Así el 4 de febrero de 1627 el poeta firma su primer testamento sin que se conozca si emprendió esta acción motivado por alguna enfermedad. Parece que no, ya que fue escrito de su puño y letra y, además, se trata de “una pieza escrita con cuidado, en la que se recrea en donar a sus amigos más queridos, de acuerdo con sus gustos, libros, cuadros e imágenes”. Es, precisamente, que no se haya escrito por enfermedad por lo que Rozas afirma que: “comprendemos que el poeta se plantea ahora, al caminar hacia los sesenta y cinco años, con toda crudeza el tema de su edad y de la muerte” (ROZAS, 2002).

Queda establecido así el periodo que abarca esta última etapa en la producción literaria de Lope. Las fechas se sitúan entre 1627¹⁴⁵ (redacción de su primer testamento) y 1635, año en que muere el Fénix.

Rozas insiste en que esta preocupación por la vejez la orienta en tres planos: el moral y existencial, el económico y el literario. El primero de ellos hace referencia no solo a la cercanía de la muerte que sentía el poeta sino también a ese deseo que Lope expresó en numerosas ocasiones de “vivir dentro de la moral cristiana”. Dice que Amezúa¹⁴⁶ ha mostrado que el amor frenético por Marta de Nevaes se ha transformado en una “plácida convivencia, platónica y familiar, en la que el poeta pecha con la necesidad de ayudar a su amante”. Por ello, la ceguera en 1628 de Marta, unida a una grave enfermedad que padeció Lope, son ejemplos que demuestran esta angustia que acuciaba al poeta.

En cuanto a los problemas económicos, la preocupación del Fénix está relacionada con su faceta de esposo y padre. Y es, precisamente, su relación con Marta la que le impide obtener estos beneficios de la corte que no se

¹⁴⁵ PEDRAZA, F. (2008) *Lope de Vega: vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Pedraza distingue tres etapas en la producción dramática de Lope además de los autos. Las fechas que abarca para esta etapa son de 1618 a 1635. “A la espontaneidad y soltura de las piezas anteriores sucede ahora un arte más reflexivo, una concatenación más rigurosa de los lances escénicos, una unidad de acción más vigorosa y un mayor equilibrio dramático”, p. 167.

¹⁴⁶ *Epistolario*, II, pp. 510-522.

cansó de solicitar a lo largo de su vida y que se acentúan esos últimos años. A esto hay que añadir

hechos no esperados, como el incumplimiento de Sessa en pagar la dote de Marcela, el desvío momentáneo del Duque –desterrado en sus posesiones andaluzas por orden del Rey–, y la inflación económica, con la bajada de la moneda de vellón, y la aparición de numerosos rivales en el teatro, hecho este esencial, desde la dicotomía vejez/juventud, en la configuración del ciclo *de senectute* (ROZAS, 2002).

El aspecto literario incide en esta misma línea. Lope intenta mantener su estatus de gran poeta ante los nuevos escritores (Góngora muere en 1627). Tanto es así que Rozas comenta que *El Laurel de Apolo* es una estrategia de autopropaganda por parte de Lope:

La del más famoso de los escritores, y, a la vez, ingenio humilde, admirador de todos y maestro de los más jóvenes; la del que escribe la magna apología de los poetas de su tiempo, sin tener en cuenta las envidias, murmuraciones y zancadillas que dice recibir (ROZAS, 2002).

Hay que recordar que en 1627 se abre un nuevo capítulo en su lucha por conseguir el mecenazgo, acudiendo a la iglesia como ya se señaló en páginas anteriores, dedicando *La Corona Trágica* al Papa Urbano. Pero lo que late en esta obra no es solo la cuestión de las prebendas sino el tono *de senectute* con el que está escrita¹⁴⁷. Lope redacta además varias cartas por estos años en las que continua con esta dicotomía juventud/vejez y no se cansa de repetir, en bastantes ocasiones, que no quiere acabar sus días escribiendo comedias¹⁴⁸.

Los encargos de comedias le permiten seguir viviendo aunque es continua su insistencia en que lo hace por necesidad, hecho que ya se ha comentado. Con respecto a la prohibición de publicarlas, Lope en 1628 se

¹⁴⁷ Ejemplos de este marcado tono de vejez en ROZAS, 2002.

¹⁴⁸ ROZAS (2002) señala que dirige una a Faría y Sousa en la que Lope comenta que “ya casi no escribe versos a otros asuntos que <<quieren verdes años>>, mientras que estas materias graves << no se disponen mal a sangre fría>>”. Al embajador Solís le escribe en términos parecidos.

queja de que se ha permitido publicar las comedias de Ruiz de Alarcón y de que <<solo para mí no hay licencia>>. Es una lucha que terminará con la carta de finales de 1630 al duque de Sessa.

Hay que añadir que Lope se niega a escribir dos comedias en competencia, “una hecha por Calderón, Vélez y Mira, y otra por Lope, Montalbán y Godínez. Rehúsa argumentando que ese año es Capellán Mayor de la Congregación, por lo que no le parece digno escribir teatro” (ROZAS, 2002).

Según Rozas, la negativa de Sessa de ponerlo en nómina hace que al poeta no le quede más remedio, para dejar de competir con los autores más jóvenes en los corrales, que “hacerse de nuevo pretendiente ante la Corona”. Por eso, cuando fracasa en su nuevo intento para acceder al cargo de Cronista Real en 1629 (lo obtiene Pellicer) solicita otro oficio o ayuda a finales de 1630 en la citada misiva.

Los cinco años que le restan de vida insistirá en estas peticiones de ayuda económica de la que hay constancia en su segundo testamento, hecho unas horas antes de morir. Por todo lo dicho, Rozas concluye que las fechas del periodo *de senectute* están plenamente justificadas:

Así pues, en su sentido más extenso, entiendo que el ciclo *de senectute* arranca desde 1627 –testamento, Corona Trágica, enfermedad, etc.– y llega hasta su muerte. Pero muestra dos gestos, además de las diversas vicisitudes que veremos: la etapa en la que se va gestando, de 1627 a 1630, que es la que hasta aquí he analizado someramente; y la específica y definitiva, donde la cuestión del oficio en la Corte es la gran obsesión, ya que va de principios de 1631 hasta su muerte.

Al contrario que Rozas, Profeti opina que se tiene un concepto erróneo de los últimos años de Lope. Se ha pintado un retrato de un Lope amargado, alejado del teatro con premisas que parecen contrarias:

Por ejemplo, se subraya la resistencia y hasta el menosprecio del Fénix hacia las nuevas formas teatrales, y al mismo tiempo se arguye que Lope se siente frustrado al tener ya pocos encargos palaciegos, o se afirma que <<Lope se dio cuenta de que

entre los jóvenes, uno, Calderón, le iba a sustituir; en realidad, le iba a heredar en vida¹⁴⁹>> (PROFETI, 1997: 12).

Esta amargura que defendía Rozas hace que Lope se dedique a trabajos que a su juicio son más serios y profundos (*Égloga a Claudio, Huerto desbecho, Epístolas*), pero su interés fundamental sería adquirir el puesto de cronista real.

Según Profeti, hay datos objetivos que señalan que esto no es así, ya que es “Rojas, más que Calderón el que triunfa por estos años, sobre todo, en el ambiente palaciego” y es solo a la muerte de éste cuando Calderón es el encargado “oficial de las diversiones cortesanas” (PROFETI, 1997: 12).

Se trata de corregir una afirmación, según Profeti, muy repetida por parte de la crítica y es que “en la vejez Lope escribe muy poco teatro” (ROZAS, 2002). El argumento usado por Profeti para oponerse a esta consideración de Rozas es que desde 1625 Lope no puede llevar a cabo la regular publicación de las Partes, ya que la Junta de Reформación (instituida por Felipe IV en 1621) el 6 de marzo de 1625 propone que se suspendan las licencias para la impresión de libros de comedias y novelas, es decir que opera la conocida Junta de Reформación. Pero añade que Lope se inventa varias estrategias para conseguirlo: inserta comedias en *El Laurel de Apolo*, las publica en Barcelona, como *El castigo sin venganza*.

No se puede definir esta etapa de Lope como de poca productividad en cuanto a creación dramática ya que

se trata de unos cincuenta textos, un porcentaje relevante del autor ya conocido. Una producción muy importante, por lo tanto, que tiene rasgos interesantísimos (por ejemplo, Lope vuelve a proponer algunos temas suyos reelaborados, según la nueva moda de arreglos), y que sin embargo carece de estudio sistemático. Ahora solo podremos proceder por sondeos, y preguntarnos qué características presentan las piezas que Lope escribe por estos años (PROFETI, 1997:14).

Aunque es evidente que estas obras de vejez de Lope contienen un acusado personalismo y que es cierto que pudieron estar influenciadas por esa

¹⁴⁹ ROZAS (2002).

serie de acontecimientos biográficos negativos, no se puede afirmar que Lope escribía teatro a desgana o solo motivado por el aspecto económico. Tampoco se debe caer en el error repetido de restar valor a esta última producción dramática por cuestiones *de senectute*, como señalaba Rozas. Prueba de ello es que esta etapa deja piezas de un elevado nivel como *El castigo sin venganza*. En cuanto a su obra poética, la vejez del Fénix “la constituyen obras maestras de la literatura que van desde la *Égloga a Claudio* (1631) a su égloga *Filis* (1635), [...], *El Huerto deshecho* (1633) o las *Rimas de Tomé de Burguillos* y *La Gatomaquia* (1634)” (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006: 16-17).

Por tanto, los años finales del Fénix están marcados por una convivencia entre su escritura lírica y su quehacer como dramaturgo. Su compromiso como escritor no solo no está acabado sino que sigue muy vivo. Lo que sí se puede afirmar es que existe

cierto descontento que Lope manifestó hacia la recepción de sus comedias quizá por ignorancia propia de un canon que cambia demasiado rápido al ritmo de gustos populares y aristocráticos, y revelan la dificultad de dar con un repertorio que responda a la demanda cultural de su horizonte (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006: 38).

Este ciclo *de senectute* coincide, como se ha señalado, con la eclosión de figuras como Calderón, aunque todavía gozan de éxito algunas comedias lopescas estos años. García Santo-Tomás advierte que estos últimos éxitos teatrales de Lope pudieron deberse al “buen ojo de Baltasar Pinedo, quien sabe a la perfección cómo sacar provecho de los autógrafos que le suministran” (2006: 38).

También en este periodo ocurre un hecho relevante en lo que a producción teatral se refiere, la colaboración de Lope con el famoso escenógrafo italiano Cosme Lotti en la considerada primera ópera española, *La selva sin amor*, égloga pastoril que se representó con música y tramoya ante el Rey y la corte “con avances fundamentales –escenas en perspectiva, tablado

desmontable, luz artificial, etc.—; o el encargo, dos años después, de *La noche de San Juan* para la noche del 24 de junio de 1631” (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006: 88).

Asimismo, por estas fechas dio “un giro nuevo a un género que venía cultivando desde sus primeros pasos como dramaturgo: la comedia mitológica. En *La vega del Parnaso* se publica *El amor enamorado*, quizá la mejor pieza de este género” (PEDRAZA 2008 B: 170).

Otra comedia de esta época que merece ser reseñada, *Las bizarrías de Belisa* (1634), de la que Pedraza señala que es:

en muchos sentidos, una obra de transición entre dos escuelas y viene a confirmar que Lope, siempre receptivo y ávido de saber, estuvo aprendiendo arte dramático hasta el último momento (2008 B: 169).

En esta línea de la comedia de amor continua Lope escribiendo magníficas piezas, tanto urbanas como palatinas. Según Pedraza, en ellas se observa “una tendencia a reducir la importancia de la sicología y a acentuar el movimiento escénico, el enredo vodevilesco basado en errores de identificación, vertiginosas entradas y salidas de personajes” (2008 B: 167).

Hay que añadir que no resulta tarea fácil determinar si Lope seguía las tendencias que traían la nueva generación de dramaturgos o si fue una novedad que aportó él a su propia creación y que luego continuarían con esta tendencia los poetas posteriores que conformaron la escuela de Calderón.

Es cierto que Lope estaba muy afectado por el maltrato que había hacia los poetas. Además, no se cansó de manifestar la pobreza, a la que se sometía el que escogía esta profesión. Así, se puede leer en esta carta al duque de Sessa citada por García Santo-Tomás: <<que en España son como ramerías, que todos querían echarse con ellas, pero por poco precio, y en saliendo de su casa llamarles putas¹⁵⁰>> (2006: 88-89).

¹⁵⁰ MARÍN, D. (ed.) (1985). *Cartas*. Madrid: Castalia. Cita en p. 45.

Después de todo lo dicho sobre las posturas de la crítica ante esta última etapa en la vida y producción dramática de Lope, la verdad es que, aún existiendo cierto sentimiento de pesadumbre y de frustración, ésta no se puede considerar la causa última de su proceder como dramaturgo y poeta. Aunque en Lope

poética y sicología vuelven a caminar de la mano porque, [...] en Lope su interrelación hace que sean incomprensibles la una sin la otra. El desengaño del poeta, el esfuerzo por encontrar el abrigo del epicureísmo, sus quejas viejas y repetidas por la falta de premio, que rayan en la manía, la resignación con que se enfrenta a los problemas... (PEDRAZA, 2008 A: 52).

Hay pruebas más que suficientes que confirman, tanto una postura (Rozas) como la otra (Profeti), y es que ambas no son incompatibles. Existió ese pesar y esa tristeza por razones biográficas. También hay testimonios de su intención de dejar de escribir comedias y además fue el propio Lope el que puso su obra poética por encima de su dramaturgia; pero es evidente que en el periodo *de senectute* el Fénix dio muestras sobradas de que su labor como dramaturgo estaba en su punto más alto y de eso dan cuenta sus maravillosas obras de vejez. Lope es, en este momento, un poeta maduro, experimentado, que ha tenido una larga presencia en la escena teatral española y ahora se encuentra en la plenitud de su carrera.

CAPÍTULO III

EL ESPACIO EN EL LOPE *DE SENECTUTE*

En este trabajo se han seleccionado aquellas obras que tienen autoría fiable de Lope y que se encuentran, como ya hemos adelantado, dentro de este rango de fechas, a saber, desde 1627 hasta la muerte del poeta en 1635. Para ello se sigue la propuesta de ArteLope¹⁵¹ que, a su vez, remite a la *Cronología* de Morley y Bruerton¹⁵². No se hace exclusión de ninguna pieza que cumpla estos requisitos cronológicos. De esta manera, las comedias en las que se analizará el componente espacial ascienden a diecisiete:

Amar, servir y esperar

El amor enamorado

Las bizarrías de Belisa

La boba para los otros y discreta para sí

El castigo sin venganza

Del monte sale quien el monte quema

El desprecio agradecido

La vida de San Pedro Nolasco

El guante de doña Blanca

¹⁵¹ <http://www.arteLope.es>.

¹⁵² MORLEY; BRUERTON (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (La 1ª edición, en inglés, es de 1940). Madrid, Gredos. Cita en p. 101. Hay que aclarar que *La selva sin amor*, a pesar de estar fechada dentro de los límites cronológicos propuestos, no se va a incluir ya que pertenece al género operístico.

Más pueden celos que amor

La mayor virtud de un rey

No son todos ruiseñores

*La noche de San Juan*¹⁵³

Porfiando vence amor

¡Si no vieran las mujeres!

Los Tellos de Meneses

Los trabajos de Jacob

Estas piezas se van a dividir en subgéneros, siguiendo la temática de las mismas. Se trata de intentar esclarecer si se aprecian características espaciales comunes, además de diferencias que puedan justificarse temáticamente. Por ello, quedarán establecidos los siguientes apartados:

1.- COMEDIA DE SANTOS:

La vida de San Pedro Nolasco (1629)¹⁵⁴

2.- COMEDIAS URBANAS:

Amar, servir esperar (1624-1635)¹⁵⁵

Las bizarrías de Belisa (1634)

El desprecio agradecido (1633)¹⁵⁶

No son todos ruiseñores (1630)¹⁵⁷

La noche de San Juan (1631)

3.- COMEDIAS Y DRAMAS PALATINOS:

¹⁵³ Morley y Bruerton no incluyen esta pieza.

¹⁵⁴ ArteLope: “Esta obra fue escrita en 1629 para las fiestas que la Orden de la Merced celebró entre el 21 de abril y 8 de mayo en honor de su fundador.

¹⁵⁵ Fecha que proponen en ArteLope y se seguirá esta propuesta cronológica para todas las piezas de este trabajo.

¹⁵⁶ ArteLope: “Una alusión del texto a una falsa Parte XXVI de Lope, que se publicó hipotéticamente en 1633, permite datar la comedia en esta fecha. Por otra parte la obra alude al Duque de Sessa, mecenas de Lope, como protector del protagonista, D. Bernardo, en unas circunstancias cercanas a 1630. Es pues una de las comedias más tardías de Lope”.

¹⁵⁷ Según Morley y Bruerton, se menciona el nacimiento de Baltasar Carlos (17 de octubre de 1629) y el matrimonio de María de Austria con el emperador Fernando (1630) y puede suponerse casi con certeza que se escribió poco después, por ello la fechan “hacia 1630”.

La boba para los otros y discreta para si (1623-1635)

Porfiando vence amor (1624-1630)

¡Si no vieran las mujeres! (1631-1632)

Más pueden celos que amor (1627)

El castigo sin venganza (1631)

Del monte sale quien el monte quema(1627)¹⁵⁸

4.- DRAMAS HISTÓRICOS:

El guante de doña Blanca (1630-1635)

La mayor virtud de un rey (1625-1635)

Los Tellos de Meneses (1620-1628)

Los trabajos de Jacob (1620-1630)

5.- DRAMA MITOLÓGICO:

El amor enamorado (1625-1635)¹⁵⁹

III.1.- COMEDIAS DE SANTOS¹⁶⁰.

La comedia de santos es un “subgénero dramático que teatraliza uno o más episodios de la vida de un santo (real o legendario)”¹⁶¹. Otras definiciones insisten en la presencia de similitudes entre este subtipo de comedias y otras,

¹⁵⁸ Estas dos últimas consideradas habitualmente tragedias por la crítica. Para este estudio espacial interesa el espacio en el que se desarrollan y, en menor medida, el subgénero al que se adscriben las piezas. Por ello se han incluido también en el grupo de dramas palatinos.

¹⁵⁹ ArteLope dice que, probablemente es de 1630 y que Morley y Bruerton aluden también a estas fechas basándose en el porcentaje de romances y redondillas. Añaden que “Hoy sabemos que la obra fue representada en el Retiro en 1635”. Se profundizará en la representación de esta comedia cuando se elabore el análisis espacial.

¹⁶⁰ ARELLANO, I. (1999) “Escenario y puesta en escena en la comedia de santos”, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro áureo*. Madrid: Gredos, pp. 238-263. Señala esta bibliografía para una introducción al género: ARAGONE, E., *Studio sulle Comedias de Santos si Lope de Vega*, Firenze: Casa Editrice D’Anna, 1971. APARICIO MAYDEU, “*Junta la tierra con el cielo: la recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción*”, *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/II, 1989, pp. 323-32. Para la escenografía a ROUX, (1975). “La escenografía en las comedias de santos de Antonio Mira de Amescua”, *Texto y espectáculo*. Selected proceeding of the Fifteen International Golden Age Spanish Theatre Symposium..., ed. J.L. Suárez, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, pp. 1-33.

¹⁶¹ SIRERA y VALLEJO (2002) “Comedia de santos”, CASA, F.P.; GARCÍA LORENZO, L. y VEGA, G. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, pp. 54-55.

que se cultivaron durante el Siglo de Oro. De esta manera, Gómez afirma que también se le denomina retablo y que “está emparentada, como las moralidades y los autos sacramentales, con los misterios medievales, y tiene por asunto los milagros y hechos piadosos de los santos de la Iglesia Católica”¹⁶². Se dramatizaba la vida de un santo “a través de historias amenas y sorprendentes, a veces truculentas; en otras ocasiones, la intención era hacer propaganda de un proceso concreto de canonización, o celebrar su consumación”¹⁶³.

Por su parte, Couderc lo define como:

La representación (con miras de edificación, eso sí) de la vida de un santo. [...] es, ante todo transcripción dramática del relato de una vida: es teatro narrativo, o narración dramática¹⁶⁴.

Martínez Berbel introduce en su definición una característica común a todas las comedias de santos, a la que alude con frecuencia la crítica y de la que eran conscientes público y autores: su carácter híbrido¹⁶⁵. Afirma que en estas obras interactúan “un mundo sobrenatural y un mundo real, donde conviven elementos sobrenaturales y milagros junto con elementos de otro tipo de comedias”¹⁶⁶. Este estudioso alude también a Francisco Florit¹⁶⁷, el

¹⁶² GÓMEZ, M. (1997) *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal, p. 199.

¹⁶³ HUERTA CALVO, J.; PERA VEGA, E. y URZÁIZ TORTAJADA, H. (2008) *Teatro español: de la A a la Z*. Madrid: Espasa, p. 174.

¹⁶⁴ COUDERC, C. (2008) “Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de Lope de Vega”, PEDRAZA, F. y GARCÍA (eds.) *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional*, celebrado en Almagro (1,2 y 3 de diciembre de 2006). Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 65-84. Cita en p. 71.

¹⁶⁵ MARTÍNEZ BERBEL, J.A. (2008) “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, PEDRAZA, F. y GARCÍA (eds.) *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional*, celebrado en Almagro (1,2 y 3 de diciembre de 2006). Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 39-52. Alude a la definición de Rosana Llanos López (2005) que “define el género a través de varios binomios presentes en todas ellas: diégesis/mímesis, historia/ficción, sacro/profano, serio/cómico”. P.40. LLANOS LÓPEZ, Rosana (2005) “Sobre el género de la comedia de santos”, VITSE, M. (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la edad Media y del Siglo de Oro*. Universidad de Navarra / Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 809-826.

¹⁶⁶ Comenta que Tirso en *Deleitar aprovechando* ya apuntaba que hay que “envolver lo menos agradable en un envoltorio apetecible” (MARTÍNEZ, 2008:40).

cual añade que en este subgénero se produce la “integración de lo inverosímil en lo verosímil, no como dos caminos paralelos, sino como uno solo, con un espacio común” (2008:40).

Las raíces de la comedia de santos hay que buscarlas en el teatro religioso medieval¹⁶⁸ “que pervive durante buena parte del siglo XVI: el *Códice de Autos Viejos* contiene piezas hagiográficas protagonizadas por santos muy populares en el medievo¹⁶⁹, como san Jorge o san Cristóbal”. En cuanto a la culminación del cultivo de este tipo de piezas se alcanzará con la “*Comedia de San segundo* (1594) de Lope de Vega, *El rufián dichoso* de Miguel de Cervantes (antes de 1600) y *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* (1601) de Francisco Tárrega”. Sirera y Vallejo señalan que compusieron este tipo de comedias importantes dramaturgos barrocos pero Lope fue “su principal cultivador”(2002: 55).

En los argumentos de las comedias hagiográficas se combinan dos tipos de tramas:

La vida del santo y las vicisitudes (a menudo de tipo amoroso) de otros personajes. La primera adopta dos formas básicas: la síntesis biográfica (con abundancia de episodios autónomos) y la representación de un momento relevante (la conversión o el martirio, normalmente). La segunda desarrolla un conflicto semejante a los habituales en las comedias (SIRERA y VALLEJO, 2002: 54).

La estructura de las comedias de santos se basaba en la escenificación de una sucesión de numerosos pasajes biográficos de la vida del santo. Incluso el esquema –así como el resto de personajes que aparecían en ellas– coincidía

¹⁶⁷ FLORIT DURÁN, F. (2005) “Comedia hagiográfica y censura: el caso de La Santa Juana I de Tirso de Molina”, VITSE, M. (ed.) *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vevuert, p. 619.

¹⁶⁸ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, N. (2011) hace un recorrido por el devenir del teatro religioso desde la Edad Media hasta el siglo XVII en: “Espacios de pecado, espacios de penitencia. La proyección escénica del contenido moral en la comedia hagiográfica”, *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro español*. Barcelona: ProLope, pp. 183-216. Lo realiza en pp. 186-196.

¹⁶⁹ También aluden a este hecho HUERTA CALVO *et al.* (2008:174).

con “el de las comedias convencionales, con episodios amorosos, delincuentes arrepentidos, presencia de damas...” (HUERTA CALVO *et al.*, 2008: 174-175).

Con respecto a los personajes, hay que añadir que existen dos tipos fundamentales, los propiamente hagiográficos, habitualmente de tipo histórico, y aquellos que desarrollan acciones paralelas, casi siempre personajes de ficción. Entre los que pertenecen al primer grupo destacan dos tipos: el santo y el lego.

El primero se ofrece como ejemplo de que la santidad no conoce barreras sociales, raciales o intelectuales. Se trata, en todo caso, de caracteres fuertemente marcados. Por su parte, el lego, con abundantes rasgos derivados del gracioso, hace de escalón intermedio entre la humanidad, limitada, y el santo sobrehumano, sirviendo de contrapunto emocional y humorístico al protagonista” (SIRERA y VALLEJO, 2002: 54).

En cuanto a la figura del santo, la crítica defiende la idea de que “aparece como un imposible héroe de comedia, porque su perfección resulta contraria a la teatralidad”¹⁷⁰. Además este tipo de personaje “plantea un problema estético para los dramaturgos, ya sea por su tendencia a ser interiorizado o por su aislamiento en el mundo profano”¹⁷¹.

Por su parte, el lego se presentaba como un tipo que quería transmitir una cercanía con el hombre de a pie, es

¹⁷⁰ TEULADE, A. (2008) “Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética”, PEDRAZA, F. y GARCÍA, A. (eds.) *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional*, celebrado en Almagro (1, 2 y 3 de diciembre de 2006). Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 85-100. Cita en p. 85.

¹⁷¹ Teulade afirma que: “Los estudios sobre la comedia de santos han puesto de manifiesto que, en estas comedias, dos elementos suministran la acción y el espectáculo que el santo no proporciona. Por un lado, es indudable, como lo apunta Ignacio Arellano en *Convención y recepción* a propósito de Tirso de Molina (1999) y José Aparicio Maydeu en su edición crítica de *El José de las mujeres* (1999), que el espectáculo maravilloso, que forma parte de la codificación del género, provee una riqueza escenográfica peculiar. Tales recursos convierten al a comedia de santos en un espectáculo total, que mezcla elementos literarios, iconográficos o musicales (Arellano, 1999: 262), supliendo al interiorización del santo o la debilidad del tejido propiamente narrativo de la obra, acusado por el aislamiento dl santo” (2008:87).

un personaje también de tipo histórico presentado con rasgos más humanos y emocionales, incluso con tintes cómicos y profanos, hasta el punto que provocaba bastantes críticas de índole moral. A los moralistas no les parecía apropiado el abuso y desvirtuación de tan ilustres personajes (HUERTA *et al.*, 2008: 175).

Una de las funciones que se le atribuye a este tipo de piezas está relacionada con la necesidad del público de refugiarse en el teatro como distracción. Dassbach alude a esta cuestión cuando afirma:

El “vulgo” necesitaba milagros y magia, necesitaba imaginarse rodeado de santos y magos para así poder enfrentarse a tanta adversidad, bien fueran pestes, enfermedades, injusticias u otro tipo de sufrimientos y calamidades¹⁷².

Además de la función recreativa de la comedia de santos, Couderc le añade la misión de educar al público. Se difunde la religión a la vez que se le adoctrina, consiguiendo diluir la frontera entre teatro y liturgia. El poeta busca “transmitir una emoción o un sentimiento religioso, mediante los mismos procedimientos que la institución eclesiástica durante la misa”¹⁷³ (2008: 69).

Son piezas que pueden abarcar, como señala también Arellano, una doble funcionalidad que ya los clásicos atribuían a la literatura: *docere* y *delectare*: “El *docere* no puede discutirse en este tipo de comedias [...]. La dimensión doctrinal no necesita ponderación: hay ocasiones en que el discurso teatral toma andadura de alocución pedagógica o lección doctrinal pura” (1999: 262).

Además, no debe olvidarse el hecho fundamental de que eran obras que solían ser encargadas a “ayuntamientos, cofradías, nobles devotos, etc.” (HUERTA *et al.*, 2008: 174).

¹⁷² DASSBACH, E. (1999) “Las artes mágicas y los sucesos milagrosos en las comedias de santos”, *Hispania*, 82, (septiembre), pp. 429-435. Cita en p. 431.

¹⁷³ Añade que no hace falta decir que el teatro occidental tiene sus raíces en prácticas litúrgicas y que “empezó su historia como forma artística autónoma cuando salió del templo a la calle; pero es característica del ámbito peninsular la pervivencia a gran escala, bajo las especies principalmente del auto sacramental y de la comedia de santos, de una práctica teatral –digámoslo con cautela– de tema religioso” (COUDERC, 2008: 69).

Aunque el adoctrinamiento fuera una de las principales funciones de la comedia hagiográfica, no puede obviarse que la defensa de la fe no es el único fin que persigue el poeta, porque la comedia hagiográfica es

doctrina, pero es sobre todo espectáculo, y la complejidad y sincretismo de elementos literarios, iconográficos (plásticos, pictóricos), musicales y escénicos en la búsqueda espectacular –y definitoria– de lo maravilloso y la emoción, puede ofrecer seguramente muchas posibilidades a los escenarios modernos” (ARELLANO, 1999: 262-263).

En este sentido, hay que plantear otra de las características de estas piezas: el mensaje doctrinal no era el que lograba que el público fuera ferviente seguidor de este tipo de comedias. El motivo principal que conseguía este entusiasmo por parte del “vulgo” lo constituía la espectacularidad visual que se desarrollaba en estas representaciones. Como señala Dassbach:

El público iba a maravillarse con el espectáculo, pero no hace falta decir que no confundía al mago con el santo, sabía diferenciar entre el prodigio y el milagro, y por supuesto, compartía la ortodoxia católica que los dramaturgos presentaban, en la que siempre prevalecía el milagro sobre la magia (1999: 433-434).

El elemento espectacular se convierte en un recurso necesario para mantener la atención del público en la comedia. Junto a la presencia de elementos profanos, como la figura del gracioso, se conseguía difundir la fe católica de manera amena. Estos dos recursos constituían el “contrapeso a la parte más <<teológica>>, o al menos más religiosa, de unas comedias que, dicho sea de paso, es probable que no tuviesen el más mínimo éxito solo con este último elemento” (MARTÍNEZ BERBEL, 2008: 42).

Se ha insistido mucho en la extrema aparatosidad escénica de este tipo de piezas, incluso en la denominación que se le daba, ya que se las denominaba también *comedias de tramoya*. Según Natalia Fernández, lo cierto es que nunca fue tan exagerada la utilización de tramoyas, así como de otros

recursos espectaculares, y tampoco se agotaba su función en esta característica. Había otros elementos que contribuían a su éxito:

El vestuario, los efectos musicales, la tramoya, la utilería e incluso la configuración escénica reforzaban la significación global de la pieza creando estampas que, por supuesto, emocionaban pero, ante todo, encerraban una verdad profunda que se proyectaba más allá de las tablas. Para ello, el dramaturgo tenía que apelar a la facultad interpretativa del público desde un conocimiento cultural compartido: el simbolismo visual, poseedor de virtualidades explotadas ya por la pintura, la iconografía o la emblemática, se pone al servicio en la labor de hacer visible –y comprensible– ese alcance moral (2011: 186).

En esta misma línea de la recepción por parte del público, hay que hacer mención de un hecho que se daba en la comedia de santos: la verticalidad. Es una estructuración relacionada directamente con el espacio escénico. Se trata de un diseño triangular ya que comprende Cielo-Tierra-Infierno. Según Fernández, este diseño cósmico justifica el uso de maquinaria escénica porque:

Venía a concretar, de nuevo, la naturaleza moral de la vida humana y su proyección eterna: el Hombre en la Tierra, se movía entre la escala de valores divina celestial, y la simétricamente inversa del Demonio, en el Infierno. La sugerencia explícita de la verticalidad fue, así, otro de los mecanismos clave para plasmar en escena el sentido trascendente de la acción de una comedia hagiográfica, y esa fusión temporalidad-eternidad que está en la base de estas piezas: ascensiones de los personajes moralmente ejemplares, descensos de emisarios celestiales, hundimientos del demonio...[...] esa sugerencia de verticalidad se sazónaba con una mayor riqueza de recursos espectaculares: los demonios se hundían entre llamas, las ascensiones se acompañaban de músicas celestiales, se incrementa a la carga semiótica por medio del simbolismo, etc. (2011: 199-200).

Arellano insiste en esta cuestión de la idoneidad del subgénero hagiográfico para incorporar numerosos recursos que necesitaban de la ayuda de maquinaria escénica en la representación. En su artículo se centra en el caso particular de Tirso y afirma que: “En la vía de explotación visual en el

Barroco, la comedia de santos es un género ideal¹⁷⁴ para hacer alarde del aparato escénico, capaz de potenciar el mensaje emitido” (1999: 240).

Además, también se utilizaban las distintas posibilidades que ofrecía el corral en cuanto a espacio escénico se refiere y así disponían de los nichos o huecos de la fachada para representar acciones en este lugar. Este hecho ha sido relacionado

con la organización de los retablos barrocos, paralelo muy estrecho y justificado en las piezas de santos, donde el uso de pinturas, imágenes o composiciones hagiográficas evoca, ciertamente, las formas de visualidad sagrada (que por su parte utilizan también recursos de la escenografía teatral¹⁷⁵ (ARELLANO, 1999: 240).

Además de la maquinaria escénica, en las comedias de santos, como ya se ha apuntado en páginas anteriores, se suceden la magia y el milagro¹⁷⁶ con frecuencia. Según Dassbach:

Esto puede explicarse por el hecho de que, en la dramatización de la santidad, dos fuerzas antagónicas, el bien y el mal, suelen competir por ganar el alma del santo. De modo que, para representar en escena la lucha entre estas dos fuerzas, nada puede resultar tan efectivo como el hacer visible el poder sobrenatural de estas fuerzas antagónicas, tanto si se trata de cristianos y paganos, como de creyentes y no creyentes, o de agentes divinos y diabólicos (1999: 429).

Defiende que la presencia de poderes sobrenaturales depende de la tipología de santidad que se pretenda representar, ya que unos tipos se prestan mejor que otros a incorporar estos elementos mágicos. Señala que los

¹⁷⁴ “El caso particular de la comedia de santos se caracteriza, en rasgos esenciales, por la extensión ucrónica y omniespacial, del ámbito escénico-dramático, por los mecanismos necesarios para la escenificación del hecho portentoso (milagro) cuya condición maravillosa define al propio género [...], estribada en las ideas de revelación y ascensión, que marcan la relación del mundo humano con el divino” (ARELLANO, 1999:238).

¹⁷⁵ Pone algunos ejemplos de comedias de tirso sobre uso de apariencias, aprovechamiento de los huecos de la fachada para mostrar apariciones de santos, ángeles, la Virgen (1999: 240).

¹⁷⁶ Arellano señala, refiriéndose a comedias hagiográficas de Tirso, que “en los casos más simples el milagro no necesita de mayor despliegue de la tramoya: la mudez milagrosa de Lelio, en castigo a su blasfemia, se traduce por el gesto y el recurso paraverbal del balbuceo [...]; en *La santa Juana, I* [...] el ángel de la guarda detiene a la santa: el ángel es invisible para ella —no para el espectador, claro—, efecto prodigioso que sabemos porque así lo explica la santa en su parte del texto, donde afirma no ver a nadie”(1999: 249).

personajes hagiográficos que mejor se prestan a la aparición del milagro son los “convertidos y los mártires” (DASBACH, 1999: 429). La presencia de los poderes milagrosos es esencial en toda santidad, el santo debe exhibir su poder para que pueda ser reconocido como tal. Sin embargo

cuando se trata de dramatizar la santidad en escena, existe una resistencia por parte de la crítica a aceptar lo sobrenatural. [...] Tiende a verse la incorporación de lo milagroso en las comedias únicamente como un recurso para crear espectáculo y suplir así una falta de interés dramático en la obra” (MARTÍNEZ BERBEL, 2008: 41).

Aparte de lo dicho, la utilización de lo sobrenatural es el argumento principal al que aluden los detractores de este tipo de teatro, por tratarse de “recursos que, al tiempo que un innegable atractivo para el público, suponen un alejamiento patente de la ortodoxia”, por lo que vuelcan sus críticas “en la banalización de la materia religiosa” (MARTÍNEZ BERBEL, 2008: 41).

A pesar de ser del gusto del público, esto no significó que la comedia de santos fuera aceptada sin generar polémica. Martínez Berbel afirma que “desde mediados del XVI y durante todo el XVII, e incluso durante el mismo siglo XVIII [...] se convirtió, [...] en la cabeza de turco sobre la que se descargaba la crítica sobre todo el espectáculo teatral en general” (2008: 43).

Por otra parte, hay que aclarar que son piezas que estaban relacionadas con la fiesta pública y que su función, ya aludida en párrafos anteriores, era la “exaltación del santo local”, por lo que su lugar de representación “era la plaza o la misma iglesia; y una parte importante de su auge se debió a las prácticas de los jesuitas”¹⁷⁷.

Profeti incorpora una cita en la que se describe con mucho detalle cómo eran los lugares destinados a la representación de comedias hagiográficas. Con motivo de la inauguración del Colegio de los jesuitas en

¹⁷⁷ PROFETI, M.G. (2008). “La comedia de santos, entre encargos, teatro comercial, texto literario”, PEDRAZA, F. y GARCÍA (eds.) *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional*, celebrado en Almagro (1,2 y 3 de diciembre de 2006). Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 233-254. Cita en p. 234.

Sevilla organizaron los religiosos una representación de la *Tragedia de san Hermenegildo*:

El tablado era un estado de alto y 39 pies en cuadro; en el frontispicio había una gran puerta de muy galana arquitectura, que representaba a la ciudad de Sevilla, en cuyo friso estaba un tarjetón con aquestas letras: S.P.Q.H. A los dos lados de la puerta, de una parte y otra, corría un hermoso lienzo de un muro con almenas, fuera del cual, como espacio de tres pies, salían dos torres algo más altas, de las cuales la que estaba a mano izquierda sirvió de cárcel a San Hermenegildo; y la que estaba a mano derecha sirvió de castillo de los entretenimientos. A los lados de estas dos torres quedaba suficiente campo, por donde salían todas aquellas personas que representaban estar fuera de Sevilla, como el rey Leovigildo y otros; porque por la puerta de en medio solamente entraban y salían los que representaban estar dentro de Sevilla¹⁷⁸ (2008: 234).

Además de estas representaciones en carros, celebradas en ocasiones especiales, había otras, abiertas a todo el público y que se hacían en el corral. En este sentido Profeti opina que

el espectador que paga aprecia mucho la comedia de santos por su escenografía aparatosa y el uso de tramoyas; el género tiene un gran éxito, análogo al de la comedia de magia, según va avanzando el siglo, cuando el teatro comercial aparece cada vez más expuesto al influjo del teatro de corte a los inventos de los escenógrafos italianos (2008: 238).

Como se ha apuntado en párrafos anteriores, la comedia de santos fue objeto de despiadadas críticas a lo largo del Siglo de Oro así como en épocas posteriores¹⁷⁹. Estas reprobaciones se enfocaban en tres aspectos fundamentales: “Mezclar lo sagrado con lo profano, confundir la luz con las tinieblas y juntar la tierra con el cielo: estas eran las tres aberraciones –

¹⁷⁸ Fechada en 1580 por Soriano y en 1590 por GARZÓN BLANCO, A. (1979) “*La tragedia de san Hermenegildo en el teatro y en el arte*”, *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor E. Orozco Díaz*, II, Granada, p. 93. Lo toma de GARCÍA SORIANO, J. (1927) “El teatro de colegio en España”, *Boletín de la Real Academia Española*, 14, pp. 538-539.

¹⁷⁹ Para más información sobre las controversias del teatro consultar COTARELO, E. (1997) *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Universidad de Granada: Granada.

monstruosidades— que el padre Ignacio de Camargo achacaba en 1689 a las comedias a lo divino” (FERNÁNDEZ, 2011:183).

La base de este subgénero radica en la combinación de un sustrato hagiográfico con el modelo de la comedia nueva. Fernández señala:

Más allá de los ecos medievalizantes propios del género, la clave compositiva de estas piezas residía justamente en la compatibilización del sustrato hagiográfico con el molde , genéticamente profano, de la comedia nueva. De esta manera, los componentes temáticos, estructurales y escénicos se terminaban tiñendo de una ineludible proyección espiritual” (2011: 183).

Hubo muchos debates en la época sobre la licitud de la comedia hagiográfica. Estas discusiones tuvieron mucho que ver con “la representación de papeles piadosos (santos, pero también la Virgen o el propio Jesucristo)” por parte de unos actores cuya respetabilidad en la vida real quedaba en entredicho. Los detractores de este tipo de teatro manifestaban que eran tres los problemas existentes con respecto a la licitud de las comedias de santos: “Que un actor dijese en escena cosas reservadas para el púlpito, la decencia de los actores que encarnaban personajes piadosos y el lenguaje o las actitudes poco edificantes de los graciosos” (MARTÍNEZ BERBEL, 2008: 44).

El gracioso, pese a ser una figura tan criticada, es el único personaje de la comedia que “intuye con mayor facilidad la interpretación de todos aquellos hechos que escapan a la razón”. Este hecho puede estar motivado por ese mayor apego a lo terrenal y a las bajas pasiones. En este sentido se verá, en muchas ocasiones, cómo es el único que

por ejemplo, identifica inmediatamente al demonio y su magia, mientras que el santo suele tener dificultad en reconocer la procedencia de los sucesos extraordinarios, tanto si se trata de fuerzas diabólicas como divinas (DASSBACH, 1999: 431).

Martínez Berbel señala que esta característica del gracioso le hace ejercer de ejemplo de mediocridad frente a la superioridad moral y religiosa del santo; son dos figuras que se complementan y contraponen a la vez (2008: 40).

Para concluir este breve resumen de lo que constituye el subgénero hagiográfico, hay que señalar que durante la época que ocupa este trabajo la comedia de santos es fiel a la ortodoxia católica y por ello en su final es necesario “mostrar que el milagro ha vencido sobre la magia y que, por tanto, el poder divino es superior al diabólico” (DASSBACH, 1999: 430). La piedra angular de la comedia de santos descansa, por tanto, en el conflicto moral, se trata de

dos escalas axiológicas opuestas que, bien encarnadas por el santo protagonista – una de las realizaciones más hondamente dramáticas del género–, bien yuxtapuestas y reflejadas contrastivamente por varios personajes, encierran el sentido último de una acción que no se agota en sí misma: ese conflicto tan humano, tan barroco y tan teatral, entre el pecado y la virtud no deja de ser la concreción de una lucha cósmica de mayor alcance entre Dios y el diablo¹⁸⁰ por las almas de los hombres (FERNÁNDEZ, 2011: 184).

Más allá de la base sobre la que se construyen este tipo de piezas, Couderc comenta que la comedia hagiográfica es el resultado de un modelo preestablecido estructuralmente. Este molde dramático es escogido por los poetas y lo transformarán, en la medida de lo posible, teniendo en cuenta la recepción¹⁸¹ que consideran que va a tener la representación de la vida del santo. Por eso afirma:

¹⁸⁰ Dice la autora que “las implicaciones dualistas que laten en la idea de un conflicto entre Dios y el diablo son heréticas desde el punto de vista de la ortodoxia, pero poseen unas indudables virtualidades en la esfera artística”.

¹⁸¹ Hay que aclarar que: “La iconografía del *sanctus* es, de costumbre, bien conocida por los destinatarios, forma parte de su enciclopedia, [...]; es un dato esencial de la relación del texto con el espectador, que permite el reconocimiento no solo del santo celebrado, sino de la obra misma como perteneciente a la tipología <<comedia de santos>>”¹⁸¹(PROFETI, 2008: 233).

El género funciona como un modelo que sigue el autor y que el público receptor es capaz de identificar; se presenta ante el poeta como un marco, una serie de constricciones formales más o menos coercitiva, mientras que para el espectador el género abre un horizonte de expectativas que el poeta acepta o no satisfacer (2008: 70).



La comedia de santos que se incluye en este trabajo es *La vida de san Pedro Nolasco*, fechada en 1629¹⁸² y de autoría fiable de Lope de Vega¹⁸³. Es la única que se sitúa dentro del rango de fechas que se propuso este trabajo.

Francisco Florit la ha estudiado en un artículo que se centra en los testimonios existentes sobre la representación de esta obra. Señala que hay documentos que atestiguan que fue una comedia de encargo y que Lope ya sabía quién iba a ser su público. Por ello, incluye en su texto numerosos versos laudatorios a aquellos integrantes de la familia real que acudieron al espectáculo teatral. Incluso, incorpora unas líneas elogiando al padre del monarca en el parlamento de España:

Si bien hasta que un Tercero
Felipe reine, estaré
sujeta al moro y tendré
reliquias de mi desdicha¹⁸⁴.

¹⁸² Profeti señala en nota al pie que en los últimos años de vida de Lope “las comedias de santos parecen intensificarse. En la *Parte XXII perfecta*, *XXIII* y *XXIV perfecta* se repiten títulos como *La vida de san Pedro Nolasco*, *El saber por no saber y vida de San Julián de Alcalá*, *San Nicolás de Tolentino*. Las tres partes se publican en Madrid, Viuda de J. González-d. De Palacio-Villegas-P. Verges, 1635, M. De Quiñones-P. Coello, 1638; Zaragoza, P. Verges, 1641” (2008: 238), nota 4.

¹⁸³ Datos tomados de ArteLope.

¹⁸⁴ FLORIT DURÁN, F. (2008) “Una comedia de encargo: *La vida de san Pedro Nolasco*”, PEDRAZA, F. y GARCÍA (eds.) *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional*, celebrado en Almagro (1,2 y 3 de diciembre de 2006). Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 201-217. Cita en p. 206-207.

Florit cita también a Elisa Aragone, quien afirma que *Vida*¹⁸⁵ debe ser entendida y analizada teniendo en cuenta que fue una obra hecha por encargo que pagó la orden de la Merced y, por eso, Lope

no tiene más remedio que mezclar con cautela e ingenio datos histórico-legendarios que constaten la santidad del protagonista y pasajes sacados de su propia minerva para engolosinar al público menos exigente (2008: 211).

Sobre la fuente que utilizó el poeta parece haber indicios suficientes para constatar que el poeta se basó en la *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, atribuida a Alonso de Remón. En opinión de Florit “es Remón quien le proporciona a Lope el bastidor o armazón argumental sobre el que ir tejiendo el lienzo de su comedia” (2008: 211).

La forma por la que opta Lope para exponer episodios importantes de la vida de san Pedro de Nolasco es variada. Algunas veces pone en boca de los personajes estos hechos que considera relevantes. Así ocurre con la narración del origen de la orden de la Merced. En cambio, otras veces, opta por representar dichos episodios como cuando pone en escena el milagro del coro angélico, “uno de los pasajes más repetidos de las crónicas nolasquianas”. Añade Florit sobre este episodio:

Cuenta la leyenda que Nolasco era extremadamente cuidadoso en acudir al coro y oficio divino. Una noche se sorprendió de que el campanero no hubiera tocado maitines y, saliendo de su celda, legó a coro y vio la Virgen sentada en la silla de prelado y las restantes ocupadas por ángeles que cantaban el oficio. Todos lo recibieron gozosos y Nolasco cantó con ellos. En el texto lopiano se puede leer la siguiente acotación: <<Ábranse cuatro partes, y véase un coro en cuyas sillas estén ángeles en hábito de religiosos y la Virgen en medio>> (2008: 212).

Ocurre también que algunas veces Lope se aparta de su fuente principal. Así sucede en la jornada tercera en la que aparece el personaje de doña Teresa de Vidaurre, presa en Argel que le cuenta su historia a otro preso,

¹⁸⁵ A partir de este momento se aludirá a *La vida de san Pedro Nolasco* como *Vida*.

don Fernando. Señala Florit que seguramente este episodio lo sacó el poeta de la *Historia de España* del P. Juan de Mariana¹⁸⁶ donde se narra el pleito que Teresa Vidaura le puso al rey don Jaime “y en el que, desde luego, nada se dice de que la Vidaurre o Vidaura fuera cautiva en Argel” (2008: 213).

Dejando de lado los aspectos de las fuentes y la estructura de la pieza también existen testimonios sobre la representación de *Vida*. Lope recibe el encargo de la Orden de la Merced para la conmemoración de las fiestas en honor al padre Nolasco. Se celebraron el 8 de mayo de 1629 con un espectáculo que estuvo a cargo de la compañía de Roque de Figueroa:

El lunes en adelante salieron dos de los carros que tiene la Villa de Madrid para el día del Santísimo Sacramento; y habiéndolos adornado a su costa, y a propósito, el mismo Convento de Nuestra Señora de la Merced, y dado orden a Lope de Vega Carpio, ingenio tan peregrino como se sabe, que compusiese una comedia de la vida del Santo, la representó Roque de Figueroa a su Magestad con grandes galas y apariencias, acudiendo el Convento a todo lo necesario. El Martes la representó al señor Presidente y Señores del Consejo de Aragón, y al mismo Convento de la Merced y religiosos, con que se dio fin a estas grandiosas fiestas¹⁸⁷ (PROFETI, 2008: 236-237).

Para concluir esta introducción a la comedia de santos hay que destacar que este subgénero ocupó un lugar muy importante en la producción de Lope de Vega. Supo el poeta ajustarse, también en este caso, a los gustos del “vulgo”. Se trata de un teatro que se puede definir como espectáculo propagandístico, es un teatro que

se permite –se atreve a, dicen los numerosos censores de la comedia de santos– tratar de materia sacra, sobre todo si la representación no se celebra en un corral [...] sino en una plaza o algún lugar público con motivo de una celebración –y

¹⁸⁶ MARIANA, Juan de. (1950) *Obras del P. De Mariana*, I. Madrid: Atlas. Dice que en libro XIII, capítulo VII se narra este episodio.

¹⁸⁷ Profeti remite a LOPEZ REMÓN, B., *Relación de las fiestas que el orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos hizo a su glorioso Padre, y Patriarca San Pedro Nolasco en este Convento de Madrid, desde el 21 de Abril hasta 8 de Mayo deste año 1629*, remite a DÍAZ, S. (1982) *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid desde 1541 a 1650*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, p. 378. Cita en pp. 236-237.

muchas de las comedias de Lope son indudablemente obras de encargo (COUDERC, 2008: 68-69).

Aunque sean obras cuyo origen radica en el encargo por parte de alguna personalidad importante, no se debe menospreciar el valor literario que tienen estos textos. Suponen la unión, como se señalaba en páginas anteriores, de las dos funciones básicas que se atribuyen a la literatura, *docere* y *delectare*.

III.1.1.- LA VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO¹⁸⁸

La vida de san Pedro Nolasco se compone de una serie de espacios dramáticos que se estructuran en tres jornadas de la siguiente manera:

- Jornada 1: Francia, exterior (lugar indeterminado). Barcelona, interior (sala de palacio).
- Jornada 2: Barcelona, exterior (calle, camino de palacio). Interior, palacio (sala). Valencia, interior (palacio del rey moro).
- Jornada 3: Barcelona, interior (casa de la Orden). Argel, interior (prisión). Barcelona, exterior (puerto).

Estos espacios dramáticos se pueden analizar teniendo en cuenta si son exteriores o interiores. Así la primera jornada tiene lugar en un exterior que se localiza en Francia y que se sugiere por medio de la palabra, el campo de batalla. El resto de lugares en los que desarrolla la acción son interiores de palacio en la ciudad de Barcelona.

Con respecto a la segunda jornada, se inicia con un espacio exterior, una calle de la ciudad de Barcelona. Las restantes escenas que comprenden esta acto intermedio son interiores y que incluyen las dependencias y la prisión del rey moro en la ciudad de Valencia.

¹⁸⁸ VVAA (1997). *La vida de san Pedro Nolasco, Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.

La tercera jornada, alterna los primeros espacios interiores en Barcelona con una prisión en Argel. Finaliza la pieza en un exterior, el puerto de Barcelona.

Hay que señalar que para situar la acción se recurre con frecuencia al diálogo de los personajes. Son ellos los que, con sus palabras, estructuran espacialmente la pieza. Se dan numerosos ejemplos de ello en *Vida*, como en la escena cuarta de la jornada primera en la que el conde Remón de Tolosa viene huyendo del ejército del conde de Monfort y dice:

REMÓN. Amanecí señor de mis Estados,
y desta tierra en lo mejor de Francia,
y antes del medio día apenas tengo
más tierra que por donde huyendo vengo (vv. 304-307).

Tras esta escena, sin señalar en acotación que sale del espacio escénico Remón, hay un vacío tras el cual ya se sitúa la acción en un nuevo lugar. Sin embargo, el personaje alegórico, España, aclara en su parlamento que el nuevo espacio es Barcelona y además informa de cuáles han sido los acontecimientos en el tiempo transcurrido desde que vimos a san Pedro como soldado en Francia hasta ahora que está en un nuevo país:

ESPAÑA. Será de la Iglesia santa
general, Francia, la gloria
y tuya será la fama.
Ya estamos en Barcelona,
donde dejando las galas
de soldado y caballero
en hábitos pobres anda.
En obras de caridad
se entretiene, y son ya tantas
entre las demás virtudes
que su pureza acompañan,
que le respeta y imita
la ciudad, que toda alaba
su santidad y su ejemplo:
padre los pobres le llaman (vv. 424-438).

Otro ejemplo de la definición del lugar de la acción inserta en el diálogo es la que ocurre en la escena primera de la segunda jornada. Es por una conversación entre el falso peregrino y Pierres por lo que se transmite al lector/espectador que los personajes se encuentran en una ciudad española:

PIERRES. ¿Vos solo sois en España
peregrino?
PEREGRINO. Vine ayer
de Marsella a Barcelona,
y como el hábito vi,
la novedad presumí (vv. 813-818).

Sin embargo, en algunas ocasiones no queda muy claro en qué lugar se mueven los personajes. Se hace necesario marcar este hecho con un vacío momentáneo en el espacio escénico. Este caso podría ser el que ocurre en las escenas cuarta y quinta de la segunda jornada. Se había producido un vacío en el espacio anterior con la marcha de Pedro y Pierres. Con la entrada al tablado de la mora Alifa la acción se traslada a otro lugar, Valencia:

ALIFA. Para mi mal te trajeron
en esta cristiana presa,
caballero catalán
mis desdichas a Valencia (vv. 1048-1052).

Aunque más tarde se confirmará este dato añadiendo que se trata del palacio del rey moro ya que él mismo dice a Pedro: “ En el zoco me dijeron, / papaz, que a mi casa vienes, / por un esclavo, y sospecho, /pues estás con él, que es este” (vv. 1266-1269).

Otro caso de cambio espacial marcado por un vacío ocurre en la jornada segunda. Se dice que fray Pierres y san Pedro tienen intención de partir hacia Argel. Con la salida de los personajes que comentan este hecho y la entrada de otros nuevos, se define el siguiente lugar en el que se sitúa la

acción. Se trata de dos presos de la cárcel africana. De esta manera, no es necesario que los personajes confirmen o informen de dónde están. Se aclara en la acotación que son dos cautivos pero nunca dónde se encuentran. Uno de los presos afirma que Pedro se acerca a donde se encuentran:

FERNANDO. Desdichas notables son
las tuyas, pero ha traído
el cielo a Argel, quien ha sido
autor de la religión,
que los cautivos rescata,
y es éste que viene aquí
con estos moros (vv. 1961- 1967).

Continúan los ejemplos sobre este hecho, como el que acontece en la tercera jornada de *Vida*. La acotación inicial de la escena indica que queda momentáneamente el espacio escénico vacío; entonces sale Pedro. Acto seguido entran el rey don Jaime y un grupo indeterminado de caballeros. Esta entrada de personajes sugiere un cambio en el lugar dramático, la ciudad de Barcelona. Incluso desde palacio se alude a que san Pedro llega al puerto, ya que Moncada, caballero del rey Jaime, comenta que desde donde están pueden escuchar los aplausos con los que lo recibe la gente:

MONCADA. Salva a la ciudad ha hecho
un navío, y la recibe
con grande aplauso y contento (vv. 2400-2402).

Por supuesto, las indicaciones que el poeta hace en forma de acotaciones deben tenerse en cuenta para el estudio espacial de las piezas. En esta comedia de santos se registran un total de sesenta. Aparecen distribuidas en las tres jornadas de la siguiente manera: en la primera jornada doce, en la segunda veintiocho y en la tercera, veinte¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Las acotaciones aparecen transcritas en el anexo junto con una tabla de porcentajes que aclara el uso de las mismas.

Estas didascalias explícitas se dividen en tres grupos: las que hacen referencia a la entrada y salida de personajes del espacio escénico (sin hacer ninguna otra indicación); en segundo lugar, las que aluden al vestuario o aportan algún comentario que permita caracterizar al personaje; en tercer lugar, las acotaciones que hacen algún apunte sobre la manera en la que se debería realizar representación de la escena que encabezan. Ha de aclararse que se incluyen en este último grupo tanto los apartes como gestos y movimientos de los personajes, además de cualquier información que tenga que ver con el espacio escénico y escenográfico.

En *Vida* las acotaciones que se refieren a la entrada y salida de personajes aparecen distribuidas en las tres jornadas a razón de dos, quince y doce.

Las indicaciones escénicas del segundo grupo se utilizan para caracterizar la procedencia francesa de san Pedro. Otro uso se corresponde al cambio de vestido atribuido a la creación de la orden y a la conversión del santo, tan importante en las comedias hagiográficas. De esta manera, primero se señala que el protagonista se presenta ante el público caracterizado como un soldado francés, luego con sotanilla¹⁹⁰ y, por último, como integrante de la orden de la Merced. Pierres, personaje gracioso de la pieza, también acusa esta variación en el vestir, ya que aparece en los inicios de la obra vestido de lego y más tarde ya con el hábito¹⁹¹.

Otras veces se utilizan las acotaciones para aclarar que los personajes que aparecen en escena son de otra cultura y religión. Es el caso de los moros. Hay que señalar que sería una aclaración redundante, ya que por su forma de

¹⁹⁰ Sotanilla: 'La sotana más corta que las regulares'. En su segunda acepción: 'Se llama el traje privativo de los colegiales en las ciudades que no hay corte, cancillería o audiencia. Compónese de la vestidura, que propiamente se llama sotanilla, que se reduce a una capa al modo de las de golilla; pero es todo de bayeta negra, sombrero forrado en tafetán, y pretina. Se trae hasta la cintura ajustada al cuerpo, como una ropilla, con su cuello estrecho, y mangas ajustadas. De la pretina abajo es un tonelete, que llega a la pantorrilla. En algunas comunidades usan las mangas con franjas de seda' (*Autoridades*).

¹⁹¹ Fernández afirma que: "El cambio de traje es la confirmación escénica de su mudanza espiritual". Se refiere a doña Clara en *La buena guarda* de Lope, a doña Clara (2011: 206).

vestir y por las indicaciones que los otros personajes hacen en sus parlamentos sobre el espacio al que llegan o hacia el que se dirigen, queda clara la procedencia de cada uno de ellos. Lo mismo ocurre con los presos que aparecen en la tercera jornada, Fernando y Teresa. Aparecen caracterizados y situados por sus propias palabras.

Con respecto al tercer tipo de acotaciones, las que se han definido como referentes a la representación, se irán comentando en su apartado espacial correspondiente, ya sea espacio escénico o escenográfico. Sin embargo, se puede adelantar que en el caso de *Vida* se refieren, sobre todo, al espacio dentro (guerra, coro de ángeles) y a la utilización de tramoyas, ya sea para facilitar la elevación del santo o el uso de bofetones para la aparición de los personajes alegóricos, además de la acotación final que informa de que vuelve san Pedro en una nave con los cautivos que rescató en Argel.

Los personajes aparecen caracterizados por algunos apuntes sobre el vestuario, que ya se señalaron en el análisis anterior de las acotaciones. Para completar esa visión parcial sobre las características físicas y su manera de ser y proceder se utiliza el diálogo. Ellos mismos –o los demás personajes– ofrecen una visión completa sobre quienes son y qué papel tienen en la acción de la pieza. Así ocurre en la escena segunda de la primera jornada cuando es el protagonista de la historia el que ofrece su propia autobiografía. San Pedro relata cuáles fueron sus orígenes, quiénes fueron sus padres y el propósito actual que lo lleva a Francia a alistarse en las filas del conde de Monfort:

PEDRO. Yo soy don Pedro Nolasco,
y sucesor de la Casa
de los señores de Bles,
y los Duques de Bretaña.
Rama Real, como sabes,
de la familia de Francia,
Guillermo y Teodora fueron
mis nobles padres, mi patria
el villaje de Narbona,
Imperando en Alemania

Enrico nací, y teniendo
 en Roma la silla sacra
 Celestino, mi niñez,
 Conde, prodigiosa llaman (vv. 99-112).

Se había comentado, en la introducción de este apartado de las comedias de santos, que una de las características propias de este tipo de piezas es la presencia del milagro. En el caso de *Vida* se hace referencia a una niñez prodigiosa que anticipaba la santidad de Pedro. De esta manera, en su infancia ya realizaba hazañas prodigiosas, entre las cuales el protagonista destaca un milagro que tuvo que ver con la fabricación de un panal de miel ante una situación de hambruna que se vivía en España. Pedro se lo cuenta al conde de Monfort en la segunda escena de la primera jornada:

PEDRO. Mas porque sepas qué intento
 me obliga a tomar las armas,
 en esta mano derecha
 luego que a la lumbre clara
 salí del Sol, un enjambre
 de abejas, ausente el ama,
 fabricó un panal de miel,
 cuya maravilla rara
 vio de Gregorio la boca.
 ¡Ay Dios, quién puede imitarlas!
 Acudieron aquel día
 tantos pobres a mi casa
 como abejas a mi mano (vv. 115-127).

Asimismo, el controvertido personaje del gracioso, Pierres, le ofrece una divertida descripción de su nombre ante la pregunta del conde de Monfort acerca de su identidad:

PIERRES. En lo latino
 Petrus, y más hidalgo que un tocino,
 Pietro en italiano;
 Pierre en francés, y Pedro en castellano.
 Que en Cataluña Pere me apellido (vv. 216-221).

Al preguntar el rey Jaime por su nombre al final de la primera jornada primero responde de manera seria que es el criado de don Pedro: “Sobra soy, señor, /del buen don Pedro mi amo” (vv. 550-551). Pero no puede evitar su condición y acto seguido renace su tono cómico y responde también:

PIERRES. Yo me llamo
pero tengo algún temor
de pronunciar tantas erres,
que es mi nombre ocasionado¹⁹²
para después de brindado,
porque en fin me llamo Pierres (vv. 553-558).

En esta misma conversación con el rey, que gira en torno a las virtudes del santo, Pierres culmina su parlamento con una intervención muy divertida ante la sugerencia del rey Jaime de que imite al santo en sus acciones:

JAIME. Santo varón es Nolasco,
Pierres imítadle vos.
PIERRES. Nolasco somos los dos,
Que el es el nol, y yo el asco (vv. 595-596).

Como se puede apreciar solo por sus propias palabras, Pierres queda caracterizado desde el inicio como el gracioso típico de la comedia española del Siglo de Oro. Este personaje constituía uno de los principales argumentos que utilizaba la crítica de la época a la hora de condenar la licitud de las comedias hagiográficas .

Aparte de los dos protagonistas, también se exponen en el diálogo las características de otros personajes de la pieza. Así, Pierres describe al rey como: “¡Bizarro mozo, y qué humano!” (v. 501).

Otro caso es la descripción que hace de sí mismo el falso peregrino que, en realidad, es el demonio. Pierres señala, primero, que debe ser extranjero por su modo de vestir y aclara después que debe ser moro, por sus palabras de

¹⁹² Del verbo ocasionar: ‘ser causa o motivo para que suceda alguna cosa’ (*Autoridades*).

ofensa hacia la Virgen. Ante esta acusación por parte de Pierres, el demonio¹⁹³ responde haciendo alusión a su espacio habitual de residencia, el infierno:

PEREGRINO. Moro soy, pues donde moro
todo es noche y confusión,
no se admite redención
por ningún mortal tesoro (vv. 928-932).

En cuanto a la utilización del espacio escénico hay que señalar que hay dos situaciones en *Vida* que merecen ser reseñadas. Una de ellas es la utilización del espacio escénico “en el aire”, que ocurre en la primera jornada con la aparición de la Virgen a san Pedro.

La Virgen habla con él para pedirle que vista con un hábito blanco y que construya un templo en su honor. San Pedro alude con sus palabras a que ya se marcha la Virgen, por lo cual quiere detenerla agarrándole del manto pero no lo alcanza. Con estas palabras del santo se evidencia que ella se encuentra más elevada que él en el espacio escénico. Por lo tanto, es de suponer que se encontrará en alguno de los huecos superiores de la fachada del corral:

PEDRO. El mar cerca, y el Sol mira,
que os vais, y no puedo yo
como Jacob detenía
al ángel asir el manto
por vuestra dorada fimbria¹⁹⁴:
allá venía el aurora y aquí se va (vv. 741-747).

A continuación, tras la desaparición de María, la acotación del acto primero aclara: *Quedándose elevado despierta Pierres*. Pero no basta con que esta

¹⁹³ Para más información sobre el vestuario del demonio remito a GONZÁLEZ FERNÁNDEZ (2005) “El traje del demonio en la comedia de santos”, en IBÁÑEZ (coord.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*. Pamplona: Eunsa, pp. 263-282.

¹⁹⁴ Fimbria: ‘el canto o remate más bajo de la vestidura’ (*Autoridades*).

ascensión del santo sea evidente mediante la maquinaria escénica¹⁹⁵ sino que además se potencia con las palabras del gracioso a su amo:

PIERRES. Donde quiera tiene el sueño
cama con sábanas limpias,
cualquiera banco es colchón,
cualquiera pared cortina.
Oigan cual está mi amo:
¡Ah, señor!. Fuese a las Indias
del cielo. ¡Ah, señor don Pedro!.
Por esos cielos camina
como un Ángel. ¡Ah, señor! (vv. 751-759).

Además de lo señalado, mientras dormía en esta escena el gracioso ha soñado lo mismo que estaba ocurriendo en el espacio escénico. Todo confirma, pues, la aparición mariana. Así Pierres le cuenta que tuvo un sueño en el que Pedro vestía un hábito blanco y describe un trono celestial en el que se encuentra la Virgen:

PIERRES. Y que una persona grave
de hábito blanco vestida,
bordado de estrellas de oro,
que daban al Sol envidia,
los tomaba de la mano,
y a una Reina, cuya silla
era una Luna de plata (vv. 783-789).

Otra utilización del espacio escénico bastante habitual en las comedias áureas es la que ocurre en la escena veintidós de la segunda jornada. En este caso, se utiliza el llamado espacio “dentro”, situado detrás de la fachada del corral como lugar para desarrollar una escena. La acotación señala: *Ábranse*

¹⁹⁵ La tramoya usada con mayor frecuencia en las comedias de santos es la canal o pescante, que permite las elevaciones y descensos de los personajes. Gómez la define como: “sacabuche, tramoya o grúa que antiguamente se utilizaba en los teatros para la bajada y subida de personas y cosas, especialmente en los autos sacramentales y escenas de magia” (1997: 653).

cuatro partes, y véase un coro cuyas sillas estén ángeles en hábito de religiosos, y la Virgen en medio.

No se sugiere la acción por medio de la palabra, como ocurre en numerosas ocasiones en el teatro áureo, sino que el espacio del vestuario se utiliza como espacio escénico. En este caso, se añade la utilización de los corredores superiores del teatro, al afirmar que se abren *cuatro partes*; se está refiriendo a los huecos superiores de la fachada del corral. Por lo tanto, lo que se propone en esta escena es una división del espacio escénico en “dentro” y “fuera”, es decir, el espacio interior –detrás del tablado– se utiliza para la aparición celestial y el espacio exterior –el tablado– para lo mundano.

Ante la sorpresa de Pedro por la aparición del coro de ángeles¹⁹⁶ y de la Virgen, otra acotación añade el elemento musical que caracterizaba a las apariciones de santos, el sonido de las chirimías¹⁹⁷ acompañado por el canto de un pasaje bíblico que hacen los ángeles del coro: *Canten dentro con instrumentos el primer verso del Salmo Beatus vir, y luego suenen las chirimías*¹⁹⁸. No solo se ve lo que ocurre dentro sino que se oye también. Mientras en el interior

¹⁹⁶ En la comedia de santos destacan dos efectos sonoros: las voces del cielo y la música. Las primeras, “pronunciadas por un actor *dentro* (detrás de las cortinas), [...] suponen la irrupción del mundo celeste en la experiencia terrena, en una continuidad análoga a la implicada por otros recursos escénicos como el pescante. Las voces del cielo orientan, avisan, profetizan, y en general revelan la existencia de un mundo y sus valores que no puede ignorarse por los personajes. La dimensión sobrenatural de estas voces probablemente se resaltaría con efectos paralingüísticos de entonación, timbre o velocidad del recitado, y se subraya a menudo por el segundo de los efectos, el de la música” (ARELLANO, 1999: 257).

¹⁹⁷ “En las comedias de santos [...] encontramos dos variedades fundamentales de la música como expresión de lo sacro, comunes con el género sacramental: la música de chirimías que suena siempre que se enseña una apariencia celeste, y algunas formas de música litúrgica que introducen en el tablado la ceremonia religiosa. [...] Este elemento desempeña un cometido clave en el propósito de mover el sentimiento del espectador y facilitar en él un estado de ánimo especialmente receptivo” (ARELLANO, 1999: 258-259).

¹⁹⁸ Chirimías: ‘Instrumento músico de madreca encañonado a modo de trompeta, derecho, sin vuelta alguna, largo de tres cuartas, con diez agujeros par uso de los dedos, con los cuales se forma la armonía del sonido según sale el aire. En el extremo por donde se le introduce el aire con la boca tiene una lengüeta de caña llamada pipa, para formar el sonido, y en la parte opuesta una boca muy ancha como de trompeta, por donde se despiden el aire. Derívase de los nombres griegos *chir*, que vale la *mano*, y *nomos* que vale *preferencia*, por tener el uso de las manos la preferencia de la música de este instrumento, diferénciese del oboe solo en tener la boca mucho más ancha’ (*Autoridades*).

suenan el salmo, en el tablado Pedro dice refiriéndose a las sillas del coro donde aparecen los ángeles y la Virgen:

PEDRO. Cubriose el Sol, y volvió
 la noche a su negro eclipse: que descuido tan dichoso!
 en parte puedo decirle
 como a la culpa de Adán,
 que fueron yerros felices
 los que tal bien merecieron.
 Hoy nuestras sillas compiten
 con las del cielo en diamantes
 engastadas se eternicen.
 ¡Oh, ilustre Comendadora,
 vos en silla tan humilde!
 Pero quien con humildad
 el Verbo eterno concibe,
 ¿qué mucho que esta virtud
 en su mismo trono estime?
 Voy, porque todos vean,
 y porque no se castigue
 quien fue tan dichoso errando,
 que mil alabanzas pide (vv. 1606-1625).

Se justifica la presencia de la Virgen en una utilería que no corresponde a su categoría, ya que no aparece en un trono como sucederá en una escena posterior a esta primera aparición mariana.

Hay que recordar que el espacio escenográfico incluye los sonidos, la música, el vestuario, el *atrezzo*¹⁹⁹, la utilización de las cortinas y la maquinaria escénica.

En cuanto al vestuario, es uno de los elementos que pertenecen al espacio escenográfico, ya que permite situar a los personajes en un determinado lugar. En la penúltima escena de la jornada segunda queda solo Pierres en el espacio escénico y ofrece en su parlamento un elogio a las virtudes de servir a la religión y ser soldado a la vez. Su palabras describen minuciosamente el atuendo que correspondía portar según su profesión:

¹⁹⁹ *Atrezzo*: “Objetos escénicos (excluyendo los decorados y el vestuario) que los actores utilizan o manipulan durante la representación” (PAVIS, 1998: 55).

PIERRES. Salto y bailo de placer:
 ¡qué lindamente se ciñe
 sobre el hábito la espada!
 Que no puede ser que implique
 contradicción la capilla²⁰⁰
 que estos hábitos se visten
 como soldados del cielo
 los que a Dios con ellas sirven.
 El escapulario²⁰¹ es peto²⁰²
 contra mundo y carne firme,
 la capilla es morrión²⁰³,
 en quien las plumas consisten
 de los buenos pensamientos;
 y porque a su son camine,
 es la campana tambor,
 con que van los que la siguen
 marchando a dar la batalla
 porque al asalto se animen (vv. 1523-1540).

Según Pierres, su función vendría a ser una dualidad que se complementa perfectamente ya que, por una parte, es soldado del cuerpo y por ello sirve a la patria, y por otra, soldado del alma, dedicado a servir a la Virgen. Es de suponer que lo dicho por el gracioso en el diálogo sobre su vestuario se corresponde realmente con su manera de vestir en el escenario. Todos esos elementos que cita deben estar presentes, incluso se acompañaría la escena con algún gesto por parte de Pierres en el que señalara cada parte de su atuendo a la vez que habla sobre ella.

²⁰⁰ Capilla: 'parte del hábito que visten los religiosos de varias órdenes para cubrir la cabeza: la cual originariamente traen echada a la espalda cuando no usan de ella. Hácense de diferentes maneras según los institutos de sus fundaciones' (*Autoridades*).

²⁰¹ Escapulario: 'una como estola muy ancha, que pende por delante y por detrás, y en medio tiene una abertura en redondo capaz que por ella pueda entrar la cabeza y de esta forma son los escapularios que visten muchos religiosos como dominicos, mercenarios, carmelitas, trinitarios, etc.' (*Autoridades*).

²⁰² Peto: 'armadura del pecho' (*Autoridades*).

²⁰³ Morrión: 'armadura de la parte superior de la cabeza, hecho en forma de casco de ella, y en lo alto de él suelen poner algún plumaje u otro adorno' (*Autoridades*).

Aparte de estas alusiones del gracioso, hay otro acontecimiento relacionado con el vestuario y que es simbólico. Se trata de la escena en la que los moros despojan a Pierres de su hábito y lo dejan apaleado y desnudo:

ZULEMA. Quita el vestido,
quita, desnudarte quiero;
y que por mi esclavo quedés,
desnuda (vv. 2144-2147).

Arrancar el hábito religioso al gracioso significa apartarlo de su religión y de sus creencias convirtiéndose así en un hombre cualquiera.

La maquinaria escénica es otro elemento que forma parte del espacio escenográfico y que es de vital importancia en las comedias hagiográficas. La primera vez que se hace uso de este recurso es en el primer acto cuando se le aparece la Virgen a Pedro detrás de una *nube*. El gracioso se ha dormido mientras el santo reza una oración a la Virgen usando para ello un soneto. La acotación que encabeza la escena explica cómo se efectúa la aparición de María: *Aquí en un trono abriéndose una nube, se ve a la Virgen nuestra Señora*. En este caso sí encontramos a la Virgen en una utilería propia de su condición, un trono celestial. Además, el uso de esta tramoya para la aparición de la Señora debía estar preparada en lo alto de la fachada del teatro, seguramente en los corredores superiores del vestuario. De tal manera que algún elemento con apariencia de nube²⁰⁴ se descubriera y detrás apareciera la Virgen en su trono.

Otra escena donde se hace uso de tramoya tiene lugar en la tercera jornada. Se trata de la segunda aparición de personajes alegóricos en la pieza,

²⁰⁴ Según Arellano “las canales van adornadas o complementadas con nubes, luces que nimbán de resplandor a la figura sagrada, flores, crucifijos, cuadros, etc.”. Añade que Ruano las describe con detalle: “La canal se formaba junto al corredor alto, permaneciendo cubierta por una cortina que sobresalía de la fachada del edificio del vestuario hasta el momento en que era utilizada por el espacio correspondiente al corredor alto, cuyas barandillas habían sido desmontadas [...] se encaramaba el personaje en la tramoya. En el momento oportuno se corría la cortina y el pescante empezaba su descenso”, pp. 473-474. Esta cortina es diferente del “pañó” normal que cubre habitualmente los huecos. Para la variedad de desplazamientos remite a GRANJA, A. de la (1995) “El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, pp. 37-67; (1999: 248).

en este caso, la alegoría es representada por los países España e Italia. Mientras san Pedro reza a Dios y a la Virgen para lograr la victoria contra Federico de Alemania, se introduce una acotación para indicar que el santo *recibe dos bofetones*²⁰⁵. *De los dos lados del teatro salgan España armada, y Italia vestida de negro*. Italia le comenta a Pedro que está destruida y le solicita que rece por ella. En esta indicación escénica se señala además que el vestuario de los personajes se amolda a su estado de ánimo: España en guerra aparece portando armas e Italia devastada viste luto para resaltar esta condición.

La música es un elemento fundamental en las comedias del Siglo de Oro y, especialmente, en las hagiográficas pues se convierte en preludio de las apariciones divinas y marianas²⁰⁶. Es el caso de la primera aparición de la Virgen comentada en páginas anteriores. Antes de que se haga efectiva la visión celestial, el santo afirma escuchar música:

PEDRO. ¡Que música celestial
debe de ser armonía
del concierto destes cielos! (vv. 700-703).

Otra ocasión en la que se utiliza se da al final de la segunda jornada, cuando se le aparece a san Pedro el coro de ángeles acompañado de la Virgen. El santo comenta:

PEDRO. Paréceme que es muy tarde,
y no han tocado maitines
música suena en el coro,

²⁰⁵ En su segunda acepción bofetón es: ‘En los teatros es una tramoya que se forma siempre de un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta, y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas, en ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo cual parece sele llama bofetón’ (*Autoridades*).

²⁰⁶ Arellano señala que: “La música, es un componente esencial de la realización teatral barroca, y alcanza desarrollos muy complejos en un género parcialmente cercano a la comedia hagiográfica como es el de los autos sacramentales, sobre todo en Calderón”. En este sentido añade que “San Agustín había hecho una distinción, que tiene plena vigencia en los dramaturgos barrocos, entre música sacra y profana. La música “verdadera” es eco de la celestial armonía y manifestación de la razón divina, mientras que la puramente sensorial se asocia con el pecado” (1999: 257).

¿Cómo sin mi lo prosiguen?” (vv. 1591-1594).

Afirma que el sonido que escucha procede del coro del convento. Es una música que tiene la función, descrita con anterioridad, de anticipar la aparición y que, además, suena realmente en el espacio del vestuario del corral pues así se dice en la acotación correspondiente.

Pertenecen también al espacio escenográfico los objetos propios del personaje y la utilería de escena. Los primeros, a veces, son elementos que están relacionados con el culto religioso y que se utilizan para potenciar la imagen de fervor propio de los protagonistas de este tipo de comedias. En *Vida*, san Pedro le enseña una imagen de la Virgen al preso en Valencia don Juan:

PEDRO. En verdad que he de mostrarle
 la Reina de las Mercedes,
 la Redentora divina,
 la que parió Virgen siempre,
*Saque una imagen de bulto*²⁰⁷ *pequeña.*
 quien redimió los cautivos
 del pecado y de la muerte (vv. 1245-1250).

El objeto²⁰⁸ sin duda está presente en el espacio escénico, ya que se dice en la indicación escénica situada en medio del parlamento del santo. Seguramente la llevaba con anterioridad oculta entre su vestido.

Otros objetos escénicos propios del personaje, sin embargo, están relacionados solo con el desarrollo de los acontecimientos que se relatan. Así

²⁰⁷ Bulto en su segunda acepción: ‘Se dice también de la imagen, efigie, o figura hecha de madera, piedra u otra cosa’ (*Autoridades*).

²⁰⁸ Arellano afirma que: “De los múltiples valores y funciones posibles del objeto teatral destaca, claro está, en las comedias de santos, el valor simbólico religioso en dos matices básicos, muy relacionados entre sí: por un lado abundan *los objetos propios del ámbito de la vida religiosa*, connotados de sacralidad: crucifijos, imágenes sagradas, custodias, rosarios, objetos rituales del culto, insignias de la Pasión [...] y suelen tener la función de fijar para el personaje (y el público) la emoción religiosa, concentrando el sentimiento por medio de la excitación visual patética, del mismo modo que las imágenes sacras y los retablos del Barroco” (1999: 251-252).

ocurre con el talego²⁰⁹ con dinero que porta Pierres para pagar el rescate de los cristianos en Argel o los palos que llevan los moros para dar una paliza al gracioso. No son objetos relacionados con la religión o con la transformación del protagonista, sino que se utilizan con el único fin de poder llevar a cabo determinadas acciones que el desarrollo de la trama requiere.

Dentro de la utilización del espacio escénico se debe tener en cuenta la utilización de las distintas puertas por las que pueden salir o entrar los personajes. A veces, el texto es suficiente para confirmar este hecho. En la primera aparición de los personajes alegóricos (España y Francia) no se hace uso de maquinaria escénica como sí ocurre, posteriormente, con la aparición de España e Italia y el uso del bofetón. En este caso, parece que se hace uso de las distintas puertas que tenía el corral en el nivel inferior, es decir, mientras salen unos personajes del espacio escénico entran otros. Así ocurre en la primera jornada; salen del espacio escénico España y Francia y se incorporan a él san Pedro y Pierres. Se hará uso de distintas puertas, ya que ninguno de los personajes menciona que haya visto marchar al otro grupo. Además, tratándose de personajes alegóricos, no son nunca “vistos” por los otros integrantes de la pieza.

También ocurre lo contrario, es decir, que los personajes hagan uso de una misma puerta y que quede huella en el diálogo de este hecho. Es el caso que tiene lugar en la escena novena de la segunda jornada. Salen del tablado Pierres e inmediatamente entra Alifa, la hija del rey moro Muley. Las palabras de la mujer indican que ha visto salir a los dos hombres:

ALIFA. No me han turbado sin causa,
padre, ¿qué quiere esta gente?
MULEY. Hija, he vendido mi esclavo.
ALIFA. ¿A don Juan? (vv. 1311- 1313).

²⁰⁹ Talego: ‘Saco de lienzo basto, y ordinario de figura angosta, y larga, que sirve para guardar alguna cosa, o llevarla de una parte a otra’ (*Autoridades*).

Hay una acotación que cierra la pieza y sugiere que se produce una ampliación del espacio escénico del tablado al patio del corral. Dice así:

Aquí gran salva de tiros, y vaya volviendo la nave con banderas y armas de la Merced, y sentados muchos cautivos hombres, y mujeres, y muchachos con escapularios, y los escudos en ellos, san Pedro y fray Pierres, y al ir tornando a tierra, en el teatro por una plancha en una columna que esté enfrente, vaya saliendo la imagen de nuestra Señora de la Merced.

Llevar a escena lo que pedía el poeta no siempre era posible. Hay que tener en cuenta que la mayoría de comedias hagiográficas se representaban en plazas. En este emplazamiento teatral sí es factible lo que sugiere la indicación escénica. Se puede cumplir en parte o en todo lo que propone Lope. Sin embargo, si se piensa en el corral como espacio teatral, la sugerencia de puesta en escena solo sería viable si se utilizara parte del patio. En todo caso, el adverbio *enfrente* para la aparición de la imagen de la Virgen sugiere que el barco con los cautivos recatados está en este lugar.

Se había dicho en el primer capítulo que hay una manera, utilizada con bastante frecuencia en el teatro áureo, y es la utilización de la palabra para crear espacios. Son abundantes los casos de decorado verbal. El primero de ellos se produce para situar el momento del día en el que transcurre la acción. Ocurre en la escena primera de la jornada inicial de la pieza. Entran los soldados y el Conde de Monfort ordena que se detengan haciendo alusión a que amanece:

MONFORT. Haced alto, soldados de la aurora.
Madre del sol, cuyo animado cielo (vv. 1-2).

En esta primera jornada aparece otra situación en la que se hace uso del decorado verbal. De nuevo, se utiliza para encuadrar temporalmente la trama. Pedro le pregunta a su criado si se ha hecho tarde y Pierres le responde que está amaneciendo. Incluso, en su parlamento, hay una referencia a unos

aguardenteros que dice ver. Aunque no estaban presentes, recrea esta presencia solo con mencionar a los vendedores:

PEDRO. ¿Es tarde?
 PIERRES. No sino el alba,
 ¿no ves por esas esquinas
 ir pregonando agua ardiente²¹⁰? (vv. 765-768).

Otro ejemplo de este hecho se da en la jornada segunda. Entran san Pedro y Pierres, el rey Jaime ya está allí junto a fray Guillermo. El monarca le pregunta al protagonista que cuántos cautivos ha rescatado y le informa de que parten de inmediato hacia Mallorca. Ante esta prisa del rey, Pedro manda a san Raimundo a avisar al campanero para anticipe el toque de campanas:

PEDRO. Para que oración se haga,
 Padre al campanero avise,
 que los negocios del Rey
 cuidado y desvelo piden;
 que un cuarto de hora siquiera
 los maitines²¹¹ anticipe (vv. 1502- 1507).

El protagonista con sus palabras está recreando las horas nocturnas, ya que los maitines se tocaban a las doce. Además se refuerza esta alusión temporal con un parlamento posterior de Pierres, en el que comunica la hora exacta de la noche en la que se están sucediendo los hechos:

PIERRES. Las once dan, aún me queda
 un hora para dormirme,
 sino es que he contado mal;
 perdonen los campaniles (vv. 1532-1536).

Con respecto a los “bastidores hablados”, debe comentarse que se trata de otra técnica, utilizada con mucha frecuencia para recrear espacios. Estos

²¹⁰ Se refiere a los aguardenteros que eran ‘personas que venden aguardiente’ (*Autoridades*).

²¹¹ Maitines: ‘Hora nocturna, que canta la iglesia católica, regularmente de las doce de la noche abajo’ (*Autoridades*).

lugares algunas veces son aludidos con un sonido que tiene lugar en el espacio “dentro”. Si se anuncia en la acotación, debe pensarse que ese sonido existía realmente. Sería la situación acaecida, por ejemplo, en el inicio de la pieza; la primera acotación anuncia la presencia de un grupo de gente que se incorpora al tablado y que portan instrumentos. Dice así: *Toquen cajas y trompetas y salgan soldados y bandera, y el Conde de Monfort General*. Con los sonidos se evidencia que los personajes están llegando de un espacio exterior que el espectador no ve: la guerra.

También se utiliza para el desarrollo de acciones violentas ya que no se consideraba decoroso su puesta en escena. Así ocurre con el enfrentamiento cuerpo a cuerpo del general Monfort con el conde de Tolosa que ocurre en la tercera escena de la jornada primera en la que se recrea una batalla. Relata Pierres este episodio:

PIERRES. Ya con ellas adivino,
que le quitas dos mil vidas,
siendo en arroyo cogidas,
mas puro y mas cristalino.

Cajas.

Cajas suenan, al encuentro
sale el atrevido Conde (vv. 270-275).

A veces, el uso de esta técnica puede complicarse, pues no solo se alude a algo que ocurre fuera sino que, además, de esa escena que no ve el espectador “escapa” algún personaje al tablado. Ocurre así en la primera jornada cuando sale el conde Remón de Tolosa huyendo. No solo hace alusión a la batalla que tiene lugar fuera del espacio escénico sino que además se dirige a sus soldados que están fuera del tablado. El conde desarrolla un monólogo en el que interpela a unos personajes, sus soldados, que no están presentes como si realmente estuvieran en el espacio “dentro”, detrás de la fachada del corral. Les ordena que vuelvan a la batalla, que no se rindan:

REMÓN. ¿Adónde vais soldados? Deteneos,
 daréis con más valor al enemigo,
 en las manos siquiera los trofeos,
 y no en los pies, con que también os sigo.
 Estampas dejarán pasos tan feos,
 por donde os sigan, si venís conmigo.
 Volved, que añade al vencimiento gloria,
 quien da por las espaldas la vitoria.
 ¡Oh soldado cruel!, ¿qué valentía
 trajiste en la bandera que llevabas?,
 que menos ciega el Sol a mediodía,
 que el escudo que en ella tremolabas.
 Pero si con la imagen de María,
 que no con el acero peleabas,
 ¿qué me admiró teniendo aquel escudo,
 el cielo absorto y el infierno mudo? (vv. 335-350).

Esta escena se introducía también con sonidos que anticipan y ambientan la acción. Hay que añadir que en este caso sí se señala explícitamente que lo que no ve el público es una batalla, que tendrá lugar fuera de la vista del espectador: *Suene dentro la guerra con cajas y trompetas, y salga el Conde Ramón de Tolosa buyendo*. De nuevo, las cajas y trompetas tienen un significado que ya el público conoce, remiten a una escena bélica, que aparece reforzada con el diálogo del conde de Tolosa descrito con anterioridad.

Casi todos los casos de *ticoscopia*, como se viene argumentando, están precedidos de sonidos que tienen lugar en el espacio “dentro”. Otro ejemplo de ello ocurre en la segunda jornada. El rey explica al noble don Luis de Moncada, el cual está deseando que llegue Pedro de Valencia para que le ayude a conquistar la isla de Mallorca y comenta cómo está el convento:

LUIS. Señor, regocijado está el convento,
 sin duda que ha venido.
 JAIME. Ya las campanas y las voces siento
 de los esclavos libres que ha traído (vv. 1450- 1453).

En esta ocasión, puede suponerse que, al no haber acotación que lo indique, es posible que no se oiga realmente ese alboroto ante la llegada del

santo. Es la palabra la que permite que se recree este ambiente festivo ante la llegada del héroe.

En los casos de “bastidores hablados” puede ocurrir que el diálogo se utilice solamente para informar de lo que ocurre en otro lugar, cuando esos hechos son importantes para el desarrollo del argumento de la obra. Así sucede durante el intercambio de palabras entre Pierres y fray Guillermo sobre lo que está ocurriendo en Italia:

PIERRES. ¡Oh cuán inquieto
le trae ahora el bravo Federicol,
que de vitorias y laureles rico
va destruyendo a Italia, y con extraña
ferocidad amenazando a España,
jura robar sus vidas y tesoros.

GUILLERMO. Bárbaro trae ejércitos de moros,
con que otra vez su destrucción se teme.
No hay templo que no queme,
no hay ciudad que no abraze.

PIERRES. ¡Ay de ti Roma cuando el Tíber pase! (vv. 1631-1641).

Incluso, hay momentos en los cuales de lo que se quiere informar es de dónde se sitúan los protagonistas durante el desarrollo de los acontecimientos en los que no están presentes. En la tercera jornada, San Pedro ha acordado el precio del rescate por doña Teresa y se la ha llevado. En el espacio escénico queda el otro preso, don Juan e, inmediatamente, regresan los moros Zulema y Ali. El cristiano les dice que la que han vendido por tan poco es la reina de Aragón. Ante el engaño, aluden a que san Pedro ya debe estar fuera del puerto de Argel:

ZULEMA. Basta, el Papa me engañó,
parte Alí, mira si ya
al mar se alargó el Hebreo.

ALÍ. Si supo quien es, yo creo
que del puerto fuera está (vv. 2114-2118).

Otras veces se usa la palabra para llamar a algún personaje que, verdaderamente, se encuentra detrás de alguna de las puertas, en el vestuario. Un ejemplo de ello sucede en la tercera jornada, cuando el rey moro Zulema grita a unos soldados para que acudan en su ayuda. Es el diálogo –sin ayuda de la acotación– el que certifica que ya se incorporaron al espacio escénico junto a su monarca:

ZULEMA. Y aún pues que te trato así,
agradecérmelo puedes:
que vive Alá que te había
de trocar el alma, perro,
a la punta deste hierro.

Entran moros, y ponen a Pierres una cadena.
Hola Azan, Escanderia,
aquí una cadena presto (vv. 2149- 2155).

Para acabar con los casos de *ticoscopia*, podemos mencionar que en esta pieza se representa en escena una acción que, normalmente, se recreaba por medio del diálogo. Es un hecho poco usual que se llevara al tablado el uso de la violencia, pero así ocurre. En ese lugar, unos soldados dan una paliza a Pierres mientras él se encomienda a los santos:

PIERRES. San Eloy,
Sanlúcar de Barrameda,
san Cosme, san Damián.

MORO 1. Dale, dale Reduán.
2. Muera, dale.
1. Bueno queda (vv. 1374- 1379).

Los moros se van sin que se especifique con ninguna indicación escénica. El estado en que queda Pierres debe ser relatado por él mismo para evidenciar la dureza de los golpes. La palabra se utiliza en esta ocasión para reforzar la acción que se ha desarrollado anteriormente. Queda solo Pierres y dice:

PIERRES. No quedo sino muy malo,
 y aporreado muy bien,
 porque esto no sè yo quien
 lo tuviera por regalo.
 Paseóse Reduán
 por mi espalda desdichada,
 como si fuera en Granada
 la mañana de San Juan.
 Pobre Fray Pierres (vv. 1380- 1388).

La narración en largas tiradas de versos también se utiliza con frecuencia para recrear espacios por medio de la palabra. En *Vida* se hace uso de este recurso por primera vez en la primera jornada cuando san Pedro cuenta al conde de Monfort cuáles son sus orígenes y las razones que le llevan a querer alistarse a las tropas del conde. En este largo parlamento del santo sitúa su niñez en Narbona (Francia). Además de localizar geográficamente la procedencia del protagonista, también hay que justificar su talento innato para la santidad. Así lo hace y le ofrece un amplio catálogo de milagros y virtudes que se dan en Nolasco desde su nacimiento.

Este extenso discurso incluye un prado, que pertenece al mundo de los sueños de Pedro, con un olivo cuyas ramas rompen unos hombres:

PEDRO. Diferentes son los míos
 desde que de mí fue vista
 sobre la alfombra de un prado
 una generosa oliva,
 tan lozana en los renuevos
 y ramos, que parecía
 para bendición de España
 la que el Rey profeta pinta.
 Pero en torno della estaban
 con una fiereza altiva
 algunos feroces hombres,
 que sus pimpollos rompían (vv. 641-652).

Este recurso de la narración se repite otras veces en *Vida*. Así sucede cuando Pierres le cuenta a un falso peregrino lo ocurrido en Francia con san Pedro. Le informa de la aparición de la Virgen al protagonista, al rey y san Raimundo con el objeto de indicarles que creasen la famosa orden de la Merced. Son hechos que no se llevan a escena, pero que se consideran importantes para el desarrollo de la trama y, por tanto, hay que darlos a conocer. Para ello se ponen en boca de alguno de los personajes. En este caso, es el gracioso el que relata lo que ha pasado:

PIERRES. Celebrado el Concilio sacrosanto
 contra el hereje bárbaro Albigense,
 a Pedro de Nolasco, varón santo,
 de la parte de Francia Narbonense,
 la hermosa Virgen, que él amaba tanto,
 para que tanto amor le recompense,
 cercada apareció de serafines,
 como el Alba vestida de jazmines (vv. 839-846).
 [...]
 Volviendo el rey don Jaime a Barcelona
 favorecido, alegre y admirado,
 de las cortes que tuvo en Tarragona,
 y el caso entre los tres comunicado, (vv. 865-868).
 [...]
 Pintar la procesión y el aparato
 real del Templo, aun no supiera Homero,
 cuánto más mi ignorancia su retrato,
 que a tantas plumas remitirle quiero.
 El día pues, que fue tan dulce plato
 asado en las parrillas un cordero,
 un Laurencio español, sacro Levita,
 esta alegre ciudad al cielo imita (vv. 872-880).

En esta misma escena el peregrino se describe a si mismo y su ciudad de residencia, Argel:

PEREGRINO. La luz del sol no gobierna
 mis años, ni ley mis bríos,
 tengo los cautivos míos
 en una mazmorra eterna.

Sola una vez romper vi
 sus cerrojos y candados,
 pero eran depositados,
 que no cautivos por mí.
 Para darles libertad
 aún no tiene Dios poder,
 porque allí no importa ser
 ni Merced, ni Santidad (vv. 927-938).

[...]
 pero después en mi Argel,
 y Constantinopla fiera
 no hay precio, aunque Pedro muera
 por los cautivos como él (vv. 943-946).

Este peregrino, como en realidad es el demonio, prosigue su parlamento explicando a Pierres cuál es su verdadero lugar de procedencia, el infierno. Alude también al paraíso y a cómo se enfrentó con Dios allí:

PEREGRINO. El Rey, a quien me atreví,
 por palacio tiene el cielo,
 mirad si reyes del suelo
 me pondrán temor a mí.
 En el cielo me hallé yo
 cuando Dios, que en él reinaba
 a los ángeles criaba,
 y cuando al hombre crio
 en el Paraíso estuve,
 y en el infierno me vi
 cuando rescató de allí
 los que por cautivos tuve (vv. 960-971).

En esta misma línea se sitúa el diálogo entre don Luis de Moncada y el rey Jaime. Los caballeros charlan sobre lo que ha ocurrido en la isla de Mallorca y también sitúan con sus palabras al protagonista en la ciudad de Valencia rescatando cautivos:

LUIS. La isla de Mallorca es alta empresa,
 invictísimo Rey, a quien profesa
 en la defensa de la Iglesia santa

verter la sangre para gloria tanta
de la que os dio vuestra ascendencia invicta,
que está en las Aras de la fama escrita.
Partid y desterrad el fiero Moro,
atalaya del África, que mira
la senda que dejó de Europa el toro (vv. 1396-1405).

[...]

JAIME. Ya don Luis de Moncada
solo aguardo que venga de Valencia
fray Pedro, pues sin él, no es bien que intente
esta conquista, que a su santo celo
tengo dada obediencia (vv. 1410-1414).

Otra ocasión en la que se hace uso de este recurso de describir espacios dramáticos que incluyen acciones relevantes para el desarrollo de la pieza se ofrece en la escena primera del segundo acto. Fray Guillermo y Pierres exponen cómo se desarrolló la batalla en la ciudad de Valencia, a orillas del Turia:

PIERRES. Mientras que la ciudad por quien dilata
cristal del Turia sobre arenas de oro,
se defendió por el valiente moro.
Mas cuando halló nuestro divino Pedro
la imagen soberana
de la palma, ciprés, oliva y cedro,
sirviéndole del cielo una campana,
en las que enterraban y ponían
los que huyendo venían
del moro a la montaña
de la sangrienta destrucción de España (vv. 1640-1650).

Continúa este parlamento comentado que a Guillermo se le apareció la Virgen para anunciarle que iban a ganar la ciudad de Valencia. San Pedro animó a los hombres para que continuaran luchando y así lograr la victoria. Una vez conseguida, construyeron un templo allí en honor a la Virgen:

GUILLERMO. Desmayaban los nobles la porfía
del rey aragonés, mas Pedro santo

animó su valor y esfuerzo tanto,
 que al fin se le entregó Valencia, y vemos
 fundado en ella el templo santo que hoy tenemos, después
 de tantos que se van fundando (vv. 1656-1661).

El espacio lúdico incluye tanto la agrupación como el movimiento de los personajes. Entre los gestos los más repetidos en esta obra van a ser los saludos. Son numerosos los testimonios de este hecho. El primero de ellos sucede en la segunda escena de la primera jornada de *Vida*. El conde de Monfort se dirige a Nolasco para darle las gracias por alistarse a su ejército:

MONFORT. Dame los brazos, que en tu rostro he visto
 escrita la victoria (vv. 208-209).

Otro caso de la presencia de esta tipo de gestualidad tiene lugar en la segunda jornada. La llegada de Pierres a la prisión de Valencia hace que el preso, por respeto a su vestimenta religiosa, quiera ofrecerle sus respetos besándole los pies:

JUAN. Deme,
 Padre, mil veces los pies (vv. 1269-1270).

Con respecto a la agrupación de personajes en escena hay que señalar que abundan las que hacen referencia a la existencia de dos grupos. En las primeras escenas de *Vida*, san Pedro y su criado salen al tablado donde estaban el conde de Monfort y sus soldados. Se unen cuando lo hacen físicamente, pero también se alude a este hecho en el diálogo, ya que Nolasco confirma el momento en el que llega junto al conde:

PEDRO. Llego.
 PIERRE. Llego (vv. 90-91)

Es la palabra, acompañada del movimiento del personaje, la que permite esto. Aunque el público y el lector ya lo saben, se hace “visible” al otro personaje o grupo, cuando se dirige verbalmente a ellos. .

Una escena que engloba dos aspectos que pertenecen al espacio lúdico, como son los saludos y la agrupación de personajes en el espacio escénico, ocurre en la primera jornada. Vienen hablando Pedro y Pierres y en el tablado se encuentra el rey Jaime. Al llegar donde está el monarca, san Pedro quiere besarle los pies:

PEDRO. Un ángel en el contemplo;
 pero tan divino ejemplo
 está en Raimundo imitando.
 Dad Príncipe soberano
 a vuestra hechura los pies,
 aunque indigno dellos es (vv. 495-500).

[...]

JAIME. Los brazos, don Pedro, son
 los que os debo; alzaos del suelo (vv. 502- 503).

Incluso, por lo que dicen los personajes se puede afirmar que el santo no solo le besa los pies sino que se niega a levantarse y el rey debe insistir en ello:

JAIME. Mirad que somos parientes,
 no quiero que estéis así (vv. 507-508).

Con este diálogo se puede afirmar que había dos grupos de personajes en escena: Pedro, Pierres/ rey Jaime. Al acercarse Nolasco al monarca, quedó Pierres solo. Se confirma este hecho porque el gracioso afirma que va a acercarse al lugar donde está el personaje real:

PIERRES. El Rey se va, llegar quiero.
 Deme Vuestra Magestad,
 que de su benignidad

tal favor y gracia espero,
 lo que quisiere de sí,
 o sean pies, o sean manos,
 que con Reyes tan humanos
 es justo hablaros así (vv. 541-548).

Otros gestos que se dan en *Vida* es la genuflexión del protagonista con la intención de rezar. Este movimiento está relacionado con las virtudes de Nolasco y su función es demostrar que el santo ejerce su profesión de devoto de la Virgen y que cumple con sus obligaciones religiosas. Hay que añadir que para la oración siempre se requiere intimidad. En la pieza se opta por decir a Pierres, el cual lo acompaña en el espacio escénico, que se aleje a otro lugar del mismo:

PEDRO. Allí, Pierres, te retira,
 y tratemos de oración,
 que no hay cosa que ella pida,
 que no la alcance de Dios.

PIERRES. Mientras que tu solicitas,
 que de ese misterio santo
 te corra el Sol la cortina,
 quiero yo dormir un poco (vv. 666-668).

La caída al suelo también forma parte del espacio lúdico y en *Vida* es el controvertido personaje del gracioso el que la protagoniza. Está con el demonio tras la paliza relatada en páginas anteriores, y éste le ofrece su mano para levantarse. Pierres se niega rotundamente a aceptar la ayuda del diablo, porque sería sinónimo de caer en su poder y opta por alzarse sin ayuda simulando, incluso, que no tiene secuelas de la paliza que le han dado:

DEMONIO. ¿Quiere la mano?

PIERRES. ¿Quién, yo?
 ¿Piensa que es esta caída
 la suya? No, por su vida,
 pues nunca se levantó.
 Ni menos es la de Adán,

que a Dios hubo menester,
 solo me hicieron caer
 los palos de Reduán.
 Mire como estoy ya bueno,
 salto y bailo (vv. 1398- 1407).

En cuanto al espacio itinerante se da un caso en esta pieza. Se trata de un recurso que consiste en que los personajes se trasladen solo por el espacio escénico del tablado, informen en el diálogo que se encuentran en determinado lugar y, sin que haya vacío escénico, anuncien que han llegado a otro sitio. Un primer ejemplo de ello se encuentra en la primera jornada. Se encuentran el peregrino y Pierres y el gracioso le dice que va a contarle la historia de Pedro Nolasco desde donde se encuentran hasta llegar a palacio:

PIERRES. Pues aunque no estoy de espacio
 Os diré de aquí a Palacio cuanto ha pasado (vv. 829-831).

En esta misma escena, sin que los personajes abandonen el tablado, es Pierres el que confirma el nuevo espacio dramático:

PIERRES. En venir aquí
 se ve que sois atrevido.
 ¿En este Palacio entráis,
 donde está el Rey de Aragón,
 y de nuestra religión,
 y redención os quejáis? (vv. 951-956).

La agrupación de personajes en el espacio escénico puede dar lugar a que se produzcan las llamadas, en páginas anteriores, subescenas simultáneas. Estos grupos desarrollan acciones independientes entre sí. Un caso del empleo de este recurso se da en la aparición de los personajes alegóricos Francia y España. Dialogan sobre quien será la beneficiaria de las proezas del santo. Cada una quiere a Nolasco para sí. De esta manera, España argumenta que trabaja para ella y Francia que el santo debe dar sus frutos a su lugar de

nacimiento. En la siguiente indicación escénica se comenta que van a incorporarse al espacio escénico el rey Jaime y san Raimundo, aunque los personajes alegóricos anuncian esta entrada en su parlamento:

ESPAÑA. El Rey tiene ya noticia
 del, y no menos le aclama
 Raimundo su confesor,
 hombre de vida tan rara,
 que ya como a otro Basilio
 columna ardiente le llaman.
 Y porque veas que digo
 verdad, oye, y no te vayas
 a los dos que hablando en el,
 aumentan mis esperanzas (vv. 442-451).

Hay dos grupos de personajes en el tablado. Se produce una división en el espacio escénico creando escenas simultáneas ya que, mientras el Rey y san Raimundo conversan sobre las cualidades del santo, se alternan los parlamentos del otro grupo, los cuales que presentan a los personajes que acaban de entrar. España aclara: “Este es el Rey de Aragón,/ y el otro el santo Raimundo”.

III.2.- COMEDIAS URBANAS

La comedia urbana es uno de los subgéneros que “mejor caracterizan al Siglo de Oro” (HUERTA CALVO *et al.*, 2008: 172). Algunos críticos la identifican con la comedia de enredo²¹² o con la comedia de capa y espada. Se trata de un subtipo de comedia cuya temática, generalmente, es amorosa y que se centra en poner en las tablas

los cortejos de damas y caballeros particulares (personajes de clase media, no grandes príncipes, como la tragedia, ni tampoco plebeyos, como el entremés), personajes de la misma época que el dramaturgo y el público, que visten las ropas del tiempo (capa y espada) y que viven unas aventuras bastante enredadas, llenas de engaños, errores de identidad, persecuciones de padres enfadados, desafíos y duelos de honor, etc. Parte de los sucesos presentados reflejan las costumbres cotidianas de la vida española urbana de la época, por lo que a veces se les ha llamado también comedias de costumbres o comedias urbanas²¹³.

Joan Oleza ha analizado la primera etapa dramaturgica de Lope y afirma que la comedia urbana tiene como elemento central el enredo y añade que “eleva a aventura la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y costumbres, pero acaba

²¹² Pavis define la comedia de enredo afirmando que “se opone a la comedia de carácter. Los personajes sin esbozados de forma aproximada y las peripecias múltiples de la acción producen la ilusión de un movimiento continuo de la acción”. En cuanto a la comedia de caracteres dice que es aquella que “describe personajes dibujados con notable precisión en sus propiedades psicológicas y morales. Proporciona una imagen más bien estática al proponer una galería de retratos que, para encarnarse, ya ni siquiera tienen necesidad de intriga, de acción y de movimiento continuado. En Francia, florece en el siglo XVII y principios del XVIII, bajo la influencia de los Caracteres de La Bruyère”. (1998: 74). Añade que, “independientemente de los géneros tradicionales de la comedia, podemos distinguir: la comedia de capa y espada que muestra los conflictos de los nobles y de los caballeros, la comedia de caracteres, la comedia de enredo, la comedia de figurón (satírica)”. (1998: 77). Huerta, por su parte, también la identifica con la comedia de enredo y, además, con la de capa y espada (2008: 172). Arellano solo hace referencia a su identidad con las comedias de capa y espada, aunque sí señala que la presencia del elemento urbano es común a todas las comedias de capa y espada. En su definición afirma que: “Entenderé por comedia urbana aquella que también se suele llamar comedia de capa y espada, género, en principio bastante delimitado en su modelo esencial. La calificación <<urbana>> la restringiré, en tanto etiqueta crítica, para los escenarios urbanos españoles coetáneos al escritor y espectador, rasgo éste –el del la cercanía espacial–, básico en la comedia de capa y espada” (ARELLANO, 1996: 37-38).

²¹³ ARELLANO, I. (2002). ‘Comedia urbana’, CASA, F. P.; GARCÍA LORENZO, L. y VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, p. 53.

inevitablemente por volcar la abalanza del lado del caso extraño y nunca visto, y del juego por el juego”²¹⁴.

Huerta Calvo, por su parte, expone en su *Teatro español: de la A a la Z* que su creador fue Lope de Vega y que ya están presentes las características que lo definen en sus primeras comedias urbanas aunque apunta sobre este hecho que son piezas que tienen precedentes en “la *comedia a noticia* de Torres Naharro” y añade que aún en el siglo XVIII Luzán defiende

la vigencia de las comedias de enredo, definiéndolas como aquellas <<en las que intervienen caballeros y damas, o personas inferiores, en su traje regular, que entonces era la capa y espada de golilla en los hombres, sin decoración ni mudanza de escena>>(2008: 173).

Arellano comenta que ya existe conciencia de este tipo de piezas en el mismo siglo XVII. Pone como ejemplo una loa fechada alrededor de 1612 en la que aparecen caracterizadas este tipo de comedias por el “artificio ingenioso”:

Muy de ordinario decimos
alabando del poeta
el artificio y estilo
comedia de espada y capa,
que es señal que el que la hizo
puso más fuerza de ingenio (2002: 53).

Añade que las menciona Bances Candamo en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* como “aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como Don Juan y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo” (ARELLANO, 2002: 53).

La comedia urbana se caracteriza por poseer un tono cómico, por optar casi siempre por mantener

²¹⁴ OLEZA, J. (1981) “La propuesta del primer Lope de Vega”, AA.VV. *La génesis de la teatralidad barroca*. Valencia: Universidad de Valencia. pp. 153-224. Cita en p. 166.

las unidades de tiempo y espacio, y el recurso a la intriga como motor principal de la acción, la comedia de enredo suele tener un marco urbano (Madrid, Toledo, Sevilla...) y muestra una realidad cotidiana, con algunos toques costumbristas (aunque sin pretensiones de realismo), lo cual la dota de una cercanía cronológica y espacial (HUERTA CALVO *et al.*, 2008: 173).

Se trata de un tipo de piezas que posee una función eminentemente lúdica. Esta característica permite que el dramaturgo se pueda tomar ciertas libertades en su composición, cosa que no ocurre con “otros géneros trágicos o serios: los agentes cómicos se generalizan, el honor se mira con burla, los sucesos [...] que pueden ser trágicos en otro género son plenamente cómicos en este” (ARELLANO, 2002: 53).

En cuanto a los personajes hay que señalar que pertenecen a la baja nobleza y que poseen nombres propios corrientes y que sus acciones giran sobre en eje central dama-galán “en torno a los cuales pululan segundos galanes, criados graciosos y damas de compañía (que reproducen los esquemas de las relaciones de sus señores), galanes sueltos, hermanos y padres suspicaces, etc.” (HUERTA CALVO *et al.*, 2008: 173).

Arellano, al analizar piezas urbanas de una primera época de Lope, señala que llama la atención la gran cantidad de personajes que aparecen y lo atribuye a que es un “rasgo que tiene mucho que ver con la disposición estructural”²¹⁵. Aunque los principales son el galán y la dama debido a la temática característica de este tipo de obras en las primeras comedias de Lope los protagonistas se caracterizan porque

no existen las damas honestas, aunque ingeniosas y audaces. Son galanes sistemáticamente antiheroicos, venales, lujuriosos, cobardes, tacaños y amorales; y las damas tienen semejantes criterios de honestidad y recato. El tono de sus relaciones amorosas es a menudo prostibulario, y el honor y la honra desempeñan un papel ínfimo (ARELLANO, 1996: 43).

²¹⁵ ARELLANO, (1996) “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.

Los argumentos de este tipo de piezas están sustentados sobre una trama amorosa. En la comedia urbana se hace uso además de un motivo muy utilizado y repetido en la comedia áurea así como en otras piezas de cualquier periodo literario, el honor. Sobre esta base se sitúan los habituales conflictos dramáticos:

Pasiones, sospechas e infidelidades, aderezadas con equívocos, suplantaciones de personalidad, disfraces (especialmente mujeres vestidas de hombre), peleas de espadachines, inverosímiles ardidés, misivas amorosas, todo ello con un ritmo muy ágil, lleno de entradas y salidas de personajes, que solo el usual desenlace en bodas aplaca (HUERTA CALVO *et al.*, 2008: 173).

Arellano se ha encargado de hacer un estudio²¹⁶ para dilucidar cuáles son las características específicas de la comedia urbana. Entiende que es un tipo de pieza que se identifica con la de capa y espada²¹⁷. Ya se ha dicho que son obras sustentadas en el tema amoroso, que se desarrollan en un ambiente coetáneo y urbano, “con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio, caracterizada en su objetivo por la dimensión lúdica” (1996: 38). Si se atiende a su estructura, existen tres tipos de marcas que hacen posible que se sitúen en la coetaniedad y que le confieren cercanía al público:

Las geográficas (se sitúan en ciudades españolas, castellanas principalmente: Madrid en primer lugar, pero a veces también Toledo, Valladolid o Sevilla); cronológicas (se sitúan en la coetaniedad) y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente; cuanto más alejada de este código esté la onomástica de una comedia, más lejos se halla de la convención genérica...) (1996: 38).

En cuanto al primer aspecto, el lugar de la acción que se sitúa en un medio urbano²¹⁸ y es una peculiaridad que se repite en las comedias que

²¹⁶ Son catorce las piezas analizadas por Arellano de la primera época de Lope. el listado de piezas en ARELLANO (1996: 39).

²¹⁷ Aunque en las obras analizadas solo se da este tipo de escenas en tres de las cinco comedias.

²¹⁸ Cita a Weber de Kurlat que afirma que: “en la creación artística de Lope es elemento fundamental que la acción de una comedia ocurra en España y en el presente, y adquiere un valor

Arellano ha analizado y que aparece también en las piezas urbanas de la última época de Lope. Sin embargo, Arellano matiza esta afirmación, ya que existen diversas formas de enmarcar la comedia en un espacio urbano. Unas veces se utiliza lo que denomina técnica de acumulación que “define un marco geográfico reconocible para la imaginación del espectador” (1996: 39). En otras ocasiones Lope hace uso de una técnica muy habitual y es la de mencionar la ciudad en los versos finales de la pieza en forma de loa “y en boca del galán que debe partir por razones varias” (ARELLANO, 1996: 39). Además, hay que añadir que en ocasiones la localización espacial urbana en ciudades españolas se extiende a otros países, como “Italia o Flandes, generalmente en el nivel verbal de los relatos que hacen los personajes de sus andanzas, sin que la acción llegue a salir de las fronteras nacionales”²¹⁹ (1996: 41).

Con respecto a la onomástica –la segunda marca que se mencionó para la comedia urbana–, Arellano constata que no responde de manera positiva a las comedias del primer Lope. Si se analiza la lista de personajes se puede observar que se acumulan “una serie sorprendente de nombres, cuyas connotaciones <<exóticas>>, del ámbito de la comedia palatina o de la comedia erudita y antigua, chocan de manera frontal con el marco geográfico” (ARELLANO, 1996: 42). A pesar de ello, el sistema onomástico cada vez estará más cerca de utilizar nombres corrientes y cercanos al espectador con

leves desviaciones (en el nombre de algunas damas protagonistas, influidos por las convenciones de la lírica, o en el nombre chistoso de los graciosos), sin que vuelvan

significativo y morfológico secundario el que la acción corresponda preferentemente a las grandes ciudades que el poeta conocía muy bien –Madrid, Sevilla, Valencia, Toledo– o a ciudades pequeñas o pueblos: Manzanares, Illescas”. “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, *Actas del V Congreso de la AIH*, Bordeaux, 1977, pp. 867-871. Cita en pp. 869-870.

²¹⁹ Arellano entiende que “este marco urbano tan cercano al espectador no persigue una meta de reproducción documental; es un mecanismo estructural que acoge una trama de enredo con frecuencia inserta en el tono de la comedia *a fantasía* de la que hablaba Torres Naharro. Esta inclinación a la fantasía es tanto más acusada en las primeras comedias, y se manifiesta de manera obvia en la segunda de las marcas de inserción en la coetaneidad que yo apuntaba: la onomástica de los personajes” (1996: 41-42).

a aparecer los extrañísimos que utiliza Lope en sus primeras comedias urbanas (ARELLANO, 1996: 42).

Si el estudio de Arellano se centra en un primer Lope y no entra dentro de las piezas que se estudian en este trabajo, sí que se hace necesario apuntar las conclusiones a las que llega el estudioso. Opina que, aunque haya diferencias entre las primeras comedias urbanas y las últimas del dramaturgo, no están motivadas por ningún “anquilosamiento de las formas teatrales áureas”. Lo que ocurre es que ha habido precisamente lo contrario, una evolución en estas formas que consiguen que pueda afirmarse la existencia de tres fases en la configuración del subgénero. En una primera etapa, constituida por las primeras piezas que analizó Arellano y también Oleza, se ofrece

un modelo en formación, con algunos rasgos poco definidos todavía, y conecta con varias tradiciones teatrales previas, en particular con la comedia antigua, que en el sistema del XVII se ve continuada en el entremés (1996: 57).

Le sigue una segunda etapa que constituye la plenitud del género en la que se incluyen las últimas piezas de Lope y las obras de Calderón. En este periodo la comedia urbana “sin dejar de ser un género eminentemente lúdico, asistimos a una distribución de la comicidad en agentes ingeniosos y agentes ridículos, y a un refinamiento del decoro” (1996: 57).

La última fase en el desarrollo de la comedia urbana se produce una “reiteración de motivos y recursos”, lo cual permite que se produzca

la parodia, la burla de esos mismos elementos, y la desintegración de un modelo y de un sistema de valores que desemboca en las comedias entremesiles, otra vez en el territorio de la baja comicidad y degradación de los protagonistas, que coincide, pero a través de un modelo evolutivo, con algunos rasgos de la etapa de formación²²⁰ (ARELLANO, 1996: 58-59).

²²⁰ Sugiere que las tres fases no se producen en sectores cronológicos que estén perfectamente delimitados. La segunda y la tercera pueden coexistir en el tiempo. Insiste en la necesidad de “tomar en cuenta no solo las delimitaciones genéricas (que delimitan la recepción de

Por otra parte, por la relación con el tema que se trata en este trabajo, hay que plantear lo que Oliva analiza en su artículo en torno al espacio escénico y en el que enfrenta los dos principales subgéneros, que se repiten en las comedias del Siglo de Oro y que son los que mayor número de piezas abarcan en el periodo de la vejez de Lope: la comedia urbana y la palatina²²¹. Oliva plantea si realmente estos subgéneros de la comedia “se presentan verdaderamente como dos opciones escénicas diferenciables”.

La definición de ambos es bastante elemental, ya que define la comedia urbana como aquella que se desarrolla en un medio urbano y la palatina tiene lugar en un medio palaciego. Sin embargo, lo importante no es diferenciar el espacio en el que tienen lugar las piezas sino que, en palabras de Oliva, sería fundamental y positivo para el estudio de la comedia del Siglo de Oro

dar un paso más en la dirección de poder desentrañar en esa dualidad urbano/palatina elementos diferenciadores en la dramaturgia lopesca; poder calibrar los diferentes puntos de partida (si es que los hay) del poeta a la hora de elegir el lugar de la acción; poder saber, en definitiva, si situar una comedia en un

una comedia) sino también los cambios que a lo largo del tiempo se producen en el sistema teatral del Siglo de Oro. Creer que <<la comedia>> aurisecular existe como un bloque homogéneo y de rigurosas convenciones únicas, en género y tiempo, es ignorar la realidad viva de este teatro y condenarse a una percepción casi siempre desviada, cimentada en unos cuantos tópicos críticos que deben ser removidos, y en el corpus inmenso del teatro de Lope esto es un peligro especialmente grave” (ARELLANO, 1996: 59)

²²¹ OLIVA, C. (1996). “El espacio escénico en la comedia urbana y palatina de Lope de Vega”, PEDRAZA JIMÉNEZ, F. GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.) *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro, julio de 1995. Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, p. 13. Además, Arellano hace un apunte con respecto a la distinción urbana-palatina refiriéndose a las comedias que pertenecen a la primera época de Lope de Vega. Cita a Wardropper “que establecía una distinción entre comedias urbanas (*intuitive comedies*) y palatinas (basadas en fuentes italianas) (*Lope de Vega's Urban Comedy*, p. 49). Señala que: “En las primeras comedias urbanas de Lope no es raro que la fuente de inspiración concreta sea una novela italiana, [...] y asumen, como apunta Oleza para *Las ferias*, multitud de elementos de la tradición cortesana e italianista. En general, es muy notable la influencia de los modelos de la comedia antigua, a través sobre todo de *La Celestina*: en resumen, la primera observación que nos sale al paso es la del inequívoco carácter de síntesis de elementos pertenecientes a prácticas escénicas heterogéneas, que se reúnen y convergen en esta producción (OLEZA, “La propuesta teatral del primer Lope”, p. 199). Lo cual significa, dicho de otro modo, que no estamos aún frente a un modelo de comedia urbana (léase de capa y espada) neto y definido” (ARELLANO, 1996: 57-58).

palacio o en un medio urbano imprime un carácter superior al de la simple descripción ambiental (1996: 13).

De este estudio exhaustivo del elemento espacial, deberían salir conclusiones tajantes para poder afirmar: “O sirve para delimitar dos modelos escénicos o para lo contrario, es decir, para ratificar uno único” (OLIVA, 1996: 14).

Aunque la comedia palatina se desarrollará en un epígrafe posterior, parece fundamental conocer la aportación que hace Oliva al estudio del elemento espacial. Cuando se refiere a la comedia palatina afirma que nada tienen que ver las representadas en lugares dedicados a la corte con las que se representaban en los corrales de comedias. Es un tipo de piezas que se desarrollan en un ambiente que es justo el que exige la acción y que podrían reducirse a diez espacios generales:

- a. calle o plaza (puede ser puerto) (fig. 1);
- b. aposento o sala de casa (fig. 2);
- c. aposento de palacio (fig. 3);
- d. igual, pero de posada (indica lugar de paso o alojamiento circunstancial, que puede ser escondite) (fig. 4);
- e. igual, pero de prisión;
- f. jardín de casa o palacio (fig. 5);
- g. iglesia (interior o exterior) (fig. 6);
- h. monte, en sus variables con rampa (fig. 7) y sin rampa (fig. 8): bosque, riscos, sendas...;
- i. campo (variable del anterior, pero referido a un lugar menos abrupto) (fig. 9);
- j. camino (reforzado por el vestuario, que indica lugar de donde pasar a otro)²²² (OLIVA, 1996: 17).

Según Oliva, la comedia urbana “dispone de un menor registro de decorados, pues, en general, basta con dos de los espacios definidos en el catálogo (a y b)” (1996: 22). Intenta demostrar esta afirmación, tras analizar una serie de comedias urbanas y palatinas de Lope de Vega. Sin pretender

²²² Las figuras que se señalan se encuentran en las páginas finales del anexo a este trabajo. Además, añade Oliva que “a éstos cabe añadir otros parciales, que funcionan como referentes de la globalidad del escenario. Es el caso de muro, torre, árbol practicable, entre otros” (1996: 17).

profundizar en las piezas elegidas, lo que interesa es la conclusión a la que llega tras este análisis: la existencia de diferencias espaciales entre los dos subgéneros, lo cual indica que

la primera apenas si alterna más lugares que calle/plaza con interiores de damas y caballeros. La segunda maneja mayor variedad de espacios. En ambas, mueve intrigas, plantea conflictos, y lo hace con idéntico método: dejándose llevar por la acción; y si ésta sube, baja, se presenta en paralelo, retrocede o adelanta, Lope determinará el <<decorado>> con la misma desenvoltura y libertad. Sabe que el corral le seguirá (1996: 33-34).

Para finalizar este estudio, Oliva aporta unas conclusiones que serán muy útiles a la hora de valorar el elemento espacial de las obras que se pretende analizar en este trabajo. Afirma que las comedias de Lope poseen una serie de características, teniendo en cuenta el elemento urbano o palatino:

- 1.- A la versatilidad de la comedia corresponde la versatilidad del corral. La comedia encuentra en el corral el medio más adecuado para su multiplicidad espacial, así como el espacio idóneo para el cambio de lugar o “decorado”.
- 2.- de la misma manera, a la arbitrariedad de la intriga, incluso de la resolución propia de la comedia, corresponde igualmente una arbitrariedad espacial, de manera que lo mismo da, en no pocos casos, que el lugar de la acción sea uno u otro.

Una tercera característica sería la que deriva de la segunda, es decir, de esta arbitrariedad espacial, que hace posible distinguir tres conceptos fundamentales de lugar: imprecisos, indeterminados y ambiguos (1996: 34). El primero de ellos en el que

al poeta no le importa tanto fijar el “decorado” en donde están los personajes como la entidad de la acción, que llega a ese sitio por voluntad del creador. Hay muchas imprecisiones de lugar en la comedia lopesca, ya que el lugar referencial es el corral, en donde los personajes pueden entrar y salir sin decir dónde están y sin necesitarlo para seguir el hilo argumental (1996: 34).

Los lugares indeterminados están constituidos por aquellos “que no necesitan fijar en concreto el lugar de la acción. Lo mismo da calle, que aposento, que cualquier exterior”. Son espacios por los que transcurre la acción, “como pasa por la propia mente del poeta y por el corral, si ningún otro efecto. Es el espacio del corral quien manda con sus propios recursos de ventanas, puertas y laterales” (OLIVA, 1996: 34).

Con respecto a los lugares ambiguos están conformados por los que se relacionan con “la propia codificación del corral, basando su ambigüedad en la significación aparentemente vacilante que tiene el entrar y salir por un lugar y no por otro” (OLIVA, 1996: 34-35)

Continúa el estudioso aportando otras características que resumen las anteriores. Estos tres tipos de lugares, unidos a los concretos que se mencionan en las comedias, “justifican la necesidad de lugares múltiples de acción para la comedia española, lo que prueba nuevamente la utilidad del corral para su representación”. Sin olvidar que estos espacios que denomina múltiples son capaces de trasladar la acción “de un sitio a otro con enorme versatilidad”, además de que “confieren un cierto sentido cinematográfico a las obras lopescas” (OLIVA, 1996: 35).

Todo lo expuesto le permite afirmar que, aunque existen espacios comunes a todas las comedias áureas, hay que matizar que la comedia urbana y palatina sí presentan diferencias entre ellas teniendo en cuenta solo el elemento escénico. Lo que se confirma es que existen dos variantes:

La urbana, que apenas si sale de la dualidad interior/exterior (sala/calle), y la palatina, que utiliza buena parte de los diez modos del referido catálogo de decoraciones del corral (1996: 35).

Para finalizar, se puede añadir que Lope no solo fue un gran dramaturgo, sino que fue capaz de codificar “un sistema de representación en los límites del espacio de entonces: el corral de comedias”. No fue un inventor de lugares teatrales, pero sí que cumplió una función mucho más importante:

solucionar “conflictos escénicos, que él enseñó a resolver con las tres paredes del corral” (OLIVA, 1996: 15).

Este subgénero está compuesto por cinco obras: *Amar, servir y esperar*, *El desprecio agradecido*; *La noche de san Juan*; *No son todos ruiseñores* y *Las bizarrías de Belisa*²²³.

El esquema de los espacios dramáticos a los que se alude en estas comedias urbanas es el que sigue:

1.- *Amar, servir y esperar*:

- Jornada 1.- Exterior, Sierra Morena (monte, de camino a Sevilla). Sevilla, interior (casa de Sancho). Exterior (venta en el camino). Exterior (calles de Sanlúcar). Interior (casa de Sancho).
- Jornada 2.- Sevilla, interior (casa de Feliciano). San Juan de Alfarache, exterior (río). Exterior (delante de la casa de Sancho). Interior (casa de Sancho).
- Jornada 3.- Sevilla. Jardín (casa de Sancho).

2.- *El desprecio agradecido*: (todas las jornadas de desarrollan en la ciudad de Madrid).

- Jornada 1.- Jardín (casa de Lisarda). Exterior (ante la casa de Lisarda). Interior (aposento en casa de Lisarda). Exterior (calle, delante de casa de Lisarda).
- Jornada 2.- Casa de Octavio (interior). Jardín (casa de Lisarda).

²²³ Para hacer referencia a estas piezas se utilizará un sustantivo contenido en el título. Así *Amar, servir y esperar* será *Amar*, *El desprecio agradecido* se nombrará como *Desprecio*; *Noche* para *La noche de san Juan*, *Ruiseñores* y *Bizarrías*, para la última pieza escrita por Lope. Las ediciones utilizadas son las siguientes: *Amar*, *Desprecio*, *Ruiseñores* y *Noche* la de VVAA (1997), *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey. Para *Bizarrías* la edición de GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2006), Madrid: Cátedra.

- Jornada 3.- Interior (casa de Octavio). Exterior (de camino a las afueras de Madrid). Exterior (delante de la venta). Interior (sala en casa de Lisarda).

3.- *No son todos ruiseñores*: (todas las jornadas se desarrollan en Barcelona).

- Jornada 1.- Exterior (calles de la ciudad). Interior (casa de Leonarda).
- Jornada 2.- Jardín (casa de Leonarda). Lugar que no se concreta. Jardín (casa de Leonarda).
- Jornada 3.- Toda la jornada en el jardín (casa de Leonarda).

4.- *La noche de san Juan*: (la pieza tienen un único marco espacial urbano, Madrid).

- Acto 1.- Interior (casa de don Luis). Interior (sala en casa de don Bernardo). Interior (casa de don Luis).
- Acto 2.- Interior (sala en casa de Bernardo). Interior (sala en casa de don Luis). Exterior (calle delante de casa de don Pedro).
- Acto 3.- Exterior (calle delante de casa de don Pedro).

5.- *Las bizarrías de Belisa*: (el espacio dramático para toda la obra es Madrid).

- Acto 1.- Interior (sala en casa de Belisa). Exterior (ante la casa de Lucinda). Exterior (Soto del Manzanares).
- Acto 2.- Interior (sala en casa de Belisa). Interior (sala en casa del conde). Exterior (delante de casa de Belisa).
- Acto 3.- Exterior (calle con vista exterior de la casa de Lucinda). Interior (sala en casa de Belisa). Interior (sala en casa de Lucinda). Interior (sala en casa de Belisa).

Este esquema de espacios dramáticos se ha obtenido íntegramente de los parlamentos de los distintos personajes. Lope nunca hace mención del lugar en el que se están desarrollando las diferentes escenas.

Para confirmar este hecho y justificar el esquema anterior, se expondrán las menciones a los distintos espacios dramáticos en cada una de las piezas que conforman este subgénero. Solo se atenderá a las huellas que haya en el texto sobre los distintos espacios en los que desarrolla la acción.

En la primera de las obras analizadas, *Amar*, se confirma por uno de los parlamentos iniciales de Andrés que los personajes se sitúan en un espacio exterior, concretamente, en Sierra Morena:

ANDRÉS. Cuando esta sierra
 no fuera tan Morena,
 hoy lo quedara como el nombre suena (vv. 20-22).

Un recurso muy utilizado será que los personajes repitan continuamente las alusiones espaciales a los lugares donde están a lo largo de la escena para que quede claro en qué sitio están en cada momento. Feliciano, haciendo uso del recurso del decorado verbal, menciona en su parlamento la presencia de algunas montañas:

FELICIANO. A propósito del caso
 pintas, Andrés, esa dama
 con fábulas, pues lo son
 decir, que en estas montañas
 haya tales aventuras (vv. 95- 99).

También contribuye a la localización espacial que se aporten datos sobre personajes que no están presentes en el espacio escénico en ese momento. La función de estas palabras es anticipar hechos que no se llevan a escena, pero que se consideran importantes para que el público siga la pieza. Es el caso siguiente: Feliciano comenta a Andrés que ve un grupo de gente,

dirigiéndose hacia Sevilla, los cuales fueron víctimas de un robo en el camino. Estas palabras indican que los personajes se encuentran en esta escena desplazándose también hacia esa ciudad:

FELICIANO. Bien se conoce la causa
de esa desdicha; esta es gente
que a Sevilla caminaba
y dio en manos de ladrones,
que por estos montes andan (vv. 110-114).

En otras ocasiones, la acción pasa de estar desarrollándose en un determinado lugar a otro. También en estos casos son los propios personajes los que informan de ello. Así ocurre en la segunda escena de *Amar*. Hay un cambio de espacio dramático que se justifica por un vacío escénico. Este hecho por sí solo basta para considerar que se encuentran en otro lugar. Pero, de manera redundante, hay aclaraciones sobre ello en el diálogo. Sancho informa no solo de dónde se encuentran los otros protagonistas –de camino a Sevilla– sino también del propósito que los lleva hasta allí:

SANCHO. Cuando mi hermano don Fernando espero
que viene de Madrid con Dorotea
de casar concertada
con aquel caballero,
que llegará tan presto con la flota,
Sino es que igual en las desdichas sea,
entra en Sevilla el mísero cochero,
y con tan tristes nuevas alborota
mi alma y la justicia, ¿y te parece
que puede haber paciencia y sufrimiento? (vv. 274-283).

Si su hermano y Dorotea están dirigiéndose hacia la ciudad, será que Sancho está a la espera de su llegada, es decir, en Sevilla. Sus palabras hacen que se pueda localizar la escena.

Otras veces se hace alusión de manera explícita a determinados lugares a los que llegan los personajes. Esto ocurre, por ejemplo, en *Amar* en el

momento en que llegan a la venta, que constituye el tercer espacio dramático de esta pieza. Dorotea pregunta:

DOROTEA. ¡Ay cielos!, ¿no es esta venta segura?,
¿no hay en ella forasteros de Madrid y de Sevilla? (vv. 308-311).

En esta misma obra, de nuevo, se redunda en la aclaración sobre el espacio dramático cuando, tras un vacío en el espacio escénico, Diego y Fabio comentan que se encuentran en Sanlúcar y que han venido desde tierras lejanas:

DIEGO. Este es Sanlúcar, generoso asiento,
Fabio, de los Guzmanes de Medina,
cuya daga fue pluma de la hazaña,
que en inmortal papel escribe España.
Gracias a Dios que ya mi dicha anima
con tan feliz y próspera derrota,
a México primero desde Lima,
y de la Habana a Cádiz con la flota (vv. 563-571).

Aunque ya están situados en la ciudad de Sevilla, los protagonistas describen el río haciendo referencia a una serie de plantaciones de olivos que se encuentran a la orilla del Betis:

DIEGO. Aún es mayor que la fama
la rica y noble Sevilla.
FABIO. ¡Qué apacible!, por su orilla
Betis la copia derrama
de sus fecundas olivas.
DIEGO. ¡Oh generosa ciudad!,
del Fénix la eternidad
siglos pacíficos vivas.
FELICIANO. ¡Qué hermosa!
DOROTEA. ¡Qué fuerte y llana! (vv. 1439-1447).

Como se aprecia en estos ejemplos hasta expuestos, el decorado verbal y los “bastidores hablados” son los recursos más utilizados y de mayor

efectividad a la hora de situar y describir los lugares en que se mueven los personajes.

Por otra parte, hay un espacio dramático que puede considerarse intermedio entre los exteriores e interiores ya comentados, el jardín . Se trata de lugares que se utilizan con frecuencia en las comedias urbanas, sobre todo, para desarrollar escenas de pareja. La tercera jornada de *Amar* se desarrolla íntegramente en este sitio. Se recurre a las menciones en el diálogo, respaldadas por el decorado presente, para confirmar que, pese a las entradas y salidas de personajes, estos continúan en el mismo lugar. La conversación entre Celia y Andrés confirma este espacio idílico:

CELIA. Hizo amor a honesto fin
este amoroso teatro.
ANDRÉS. Aves parecéis los cuatro
deste esmaltado jardín,
diciendo dulces amores
al agua y flores suaves (vv. 1959-1964).

El decorado verbal hace que sea posible recrear elementos que no están presentes en el espacio escénico, como la descripción que hace Andrés de una fuente del citado jardín. Todo ello con el fin de reafirmar el marco espacial en el que se mueven estas damas y caballeros. Así se desarrolla la conversación entre Andrés y Celia:

DOROTEA. Sentémonos Celia mía.
ANDRÉS. Dicen que no hay un real,
y esta fuente se dilata
cantando en sonora plata
con pasajes de cristal,
pululando mirabeles,
que liban el verde bulto (vv. 1975-1881).

Con respecto a la segunda pieza de este grupo, *Desprecio*, la primera alusión al espacio dramático la encontramos en los primeros versos de la

pieza. De nuevo, se trata de un jardín en casa de la protagonista, Lisarda. Bernardo y Sancho llegan a él tras saltar la tapia:

BERNARDO. Temerario desconcierto,
 quien vive, vivir codicia,
 casa principal es esta
 adonde habemos entrado.

SANCHO. Todo vengo desollado sangre la pared me cuesta.

BERNARDO. Con la oscuridad no veo
 mas de que aqueste es jardín (vv. 7-14).

El jardín en este caso no se puede considerar espacio para el amor, aunque más tarde lo será. Se trata de un lugar desconocido para los que llegan a él de manera furtiva.

Otras veces, solo hay una pequeña alusión que sirve para que el espectador (o el lector en este caso) suponga dónde se encuentra el personaje.

En la segunda pieza de este grupo, Octavio en su parlamento introduce un verso que permite que situemos la acción:

OCTAVIO. ¡Oh tiempo si trajeses este día
 de la dispensación! ¡oh Roma, oh cielo,
 oh sagrada ciudad quien te desvía,
 que no te alcance de mi amor el vuelo!
 Durmiendo estas aquí, Lisarda mía (vv. 395- 399).

Es un monólogo en el que el galán habla a la dama como si ella lo escuchara. Así que Octavio estará, pues, ante la reja de su amada.

El decorado verbal permite, como tantas veces en estas comedias, adivinar que en esta escena de *Desprecio* los protagonistas se han trasladado al interior de la casa tras el vacío escénico. Se trata de un aposento de la vivienda desde el que comenta Sancho que pueden oírse los pájaros cantando en el jardín:

BERNARDO. Buena noche.

SANCHO. Toledana.
 BERNARDO. Peor fuera estando presos.
 SANCHO. Ya doña aurora celeste
 clarifica el aposento,
 y le dan el parabién
 los pájaros dese huerto,
 chillando por los tejados
 tantos gorriones nuevos,
 que parece que nos llaman (vv. 338-444).

El huerto se recrea por la técnica ya mencionada de “bastidores hablados”. Así pues, en este pequeño parlamento tenemos los dos recursos utilizados a la vez. Se alude a un espacio que está fuera de la vista del espectador —el jardín— y además se describe el aposento que sí está a la vista del espectador. Por otro lado, también la noche es necesario que sea recreada mediante la palabra, ya que las representaciones en el Siglo de Oro solían hacerse durante el día.

El siguiente espacio dramático será un exterior, concretamente un camino a las afueras de Madrid, situado en Alcalá, ya que así se lo comunica Sancho a Bernardo:

SANCHO. Detente,
 vive Dios que es casamiento,
 y traen dispensación,
 porque deben ser deudos!
 errado habemos el lance,
 y el camino, si volvemos
 de Alcalá a Madrid tan tristes (vv. 586- 592).

También informa el diálogo del último espacio dramático de la primera jornada de *Desprecio*. Tras un vacío escénico, los personajes están ahora en la calle, ante la casa de Lisarda. Son, de nuevo, las afirmaciones de Octavio y Mendo las que hacen que el lector/espectador tenga conocimiento sobre los lugares en los que se mueven estos caballeros:

OCTAVIO. Llama, Mendo, a esa puerta.

- MENDO. Que tengo que llamar estando abierta (vv. 913-914).
[...]
- OCTAVIO. Pues trajiste linterna, llega Mendo,
y entra sin miedo.
- MENDO. Estoy, señor, temiendo
algunos bultos, que el portal podría
tener en sombra envueltos (vv. 919- 923).

El decorado verbal sigue siendo el recurso más repetido para informar sobre los espacios dramáticos de estas piezas. En *Desprecio* son continuas las descripciones del jardín de la casa de Lisarda:

- LISARDA. Flores de aqueste jardín
por donde entró don Bernardo,
y en quien tornasol aguardo
el Sol que ha de ser mi fin:
rosa, clavel, jazmín (vv. 1429- 1434).
[...]
Hablar con vosotras quiero (v. 1439).
[...]
La luz de vuestras colores,
la pompa de vuestras hojas,
que azules, blancas y rojas
retratan celos, y amores (vv. 1444-1447).

Además, el espacio se convierte en cómplice y reflejo del amor que Lisarda manifiesta. También informa de la existencia de una venta que se sitúa enfrente de donde se encuentran los personajes. Son las palabras de Bernardo, en este caso, las que hacen posible que se obtenga esta información ya que afirma que: “Es imposible pasar / desta venta”(vv. 2735-2736).

El último espacio dramático al que se alude en *Desprecio* es un aposento de la casa de Lisarda, ya que Inés, además de hacer una referencia verbal a que es de noche, dice:

- INÉS. Mira
que en brazos de la noche el Sol espira,
tus deudos, tus criados; los amigos

de tu padre, y hermano traen a Octavio (vv. 2884-2887).

[...]

Finge alegría, que entran en la pieza (v. 2890).

Con respecto a la tercera comedia urbana que integra este grupo, *Noche*, hay que señalar que también son numerosas las aportaciones que se ofrecen en el diálogo sobre el lugar en el que desarrolla la acción. La primera de ellas hace referencia a un espacio interior, la casa de don Bernardo, ya que dice a don Juan:

LUIS. Antes la mía
que ofreceros debía
mi casa, y mi amistad por caballero
vecino, y forastero (vv. 224-227).

Los otros lugares en los que tiene lugar el primer acto de esta pieza son también interiores de casas, las de los caballeros que protagonizan *Noche*. Se alternan las casa de los dos protagonistas masculinos, don Luis y don Bernardo. Anteriormente se hizo alusión a la casa del primero, ahora la acción cambia de emplazamiento y es el domicilio de don Bernardo la que acoge a los protagonistas. Don Pedro ha estado ante la casa de don Bernardo esperando que este se fuera para hablar con su hermana Blanca y así se lo hace saber a la dama:

DON PEDRO. Estando a tu reja atento,
vi que salía tu hermano
y a pedirte albricias vengo (vv. 885-887).

Don Pedro ha entrado a la casa de Blanca y por su boca se conoce este dato. El último interior de este primer acto vuelve a ser la casa de don Luis, de lo cual solo hay una pequeña alusión de don Juan en una conversación con el hermano de Leonor y que permite confirmar este hecho:

DON JUAN. No perderéis,

que a tanto amor obligado
toda vuestra casa
llevo en el alma (vv. 1174-1177).

En el segundo acto de *Noche* el espacio no se determina pero se puede adivinar por unas palabras de Antonia dirigidas a su señora, Blanca, y la alusión a que don Pedro se encuentra en la calle.

BLANCA. ¿Tendrá mi propio cuidado don Pedro?
ANTONIA. A la calle está (vv. 1290-1292).

En este caso, es la sola presencia de los personajes la que determina el lugar de la acción. También en este mismo acto hay un espacio que no se determina; puede ser un interior, el de la casa de don Luis por la afirmación de Leonor de que va a tirarse por el balcón desesperada ante la inminente marcha de don Juan:

INÉS. ¿Estás loca?
LEONOR. Sí,
 mataresme desde aquí (vv. 1680-1882).

Sobre esta escena también comentar que puede ser que se desarrollara en el primer corredor del vestuario por esa alusión al balcón y que Leonor se acercase a alguno de los huecos de la fachada del corral. El caso es que no hay más referencias ni en el diálogo ni en las acotaciones que permitan reconocer dónde se encuentran los personajes.

Esta pieza se desarrolla íntegramente en la ciudad de Madrid y encontramos en ella algunas referencias a las calles de la capital, como el caso en el que don Juan y Tello no saben por donde ir ante tanto alboroto que hay en esta noche de fiesta:

DON JUAN. No se qué calle seguir,
 que mal me puedo encubrir
 llevando mi sol conmigo (vv. 1936-1938).

A lo que Tello contesta para ayudarle a elegir por donde continuar:

TELLO. Por esta calle es rodeo,
por esta podemos ir (vv. 1977-1978)

La últimas escenas de *Noche* se producen también en espacios exteriores, y sí se concretan. Los hombres están ante la puerta de la casa de don Pedro:

DON PEDRO. A Caballero, ¿qué es esto?
ESCRIBANO. Cuchilladas, disparates
desta noche.
DON PEDRO. Era a mi puerta (vv. 2089-2092).

Con respecto al último acto de esta pieza, hay que señalar que continúa en el mismo emplazamiento dónde acabó el segundo, ante la casa de don Pedro. Se supone que es por la mañana y que continúan en el mismo sitio en el que se produjo la pelea que cerró el acto segundo. Buscan a Leonor:

DON JUAN. Aquí quedó Leonor.
TELLO. No hay puerta abierta,
que aún el alba bosteza, y no despierta.
DON JUAN. Entra en ese portal.
TELLO. No hay más.
DON JUAN. ¿Qué aguardas? (vv. 2116-2122).

No son todos ruiñeñores se desarrolla íntegramente en Barcelona. Se inicia la pieza en un espacio exterior de esta ciudad. Hace alusión a este hecho don Juan, protagonista de la obra:

JUAN. ¡Bella ciudad!
LISARDO. Puerto, y puerta de Italia a España.
JUAN. No mira
en cuantos círculos gira
desde que el alba despierta,
mas ilustre asiento el Sol:
parece que es Barcelona

la frente de la Corona
de todo el orbe español (vv. 1-10).

La segunda escena de *Ruiseñores* repite espacio dramático. Las damas, Leonarda y Marcela, dialogan por la calle y comentan que han llegado a la posada hacia la que se dirigían:

LEONARDA. Responde a mi pensamiento,
que fue la ocasión forzosa.
Mas ¿no es esta la posada?
MARCELA. Por las señas ella es,
que la pregunté después (vv. 62-66).

El tercer espacio al que se alude en el diálogo en *Ruiseñores* se corresponde ahora con un interior, la casa de Leonarda, aunque hay que señalar que solo hay una mención en el parlamento de esta dama que permite que sea posible precisar el lugar de la acción:

LEONARDA. Notable música suena.
MARCELA. Máscaras van por la calle.
LEONARDA. En casa han entrado algunas (vv. 395-397).

Además, en una acotación se dice que entran esos enmascarados al espacio escénico: *Don García y don Pedro de máscaras con ellas en las manos*. Este hecho viene a confirmar que las damas se encuentran en el interior de la casa.

En la jornada segunda de esta pieza se alterna el jardín de la casa de Leonarda con un espacio de la ciudad de Barcelona (que no se determina) y, de nuevo, el jardín. Las referencias a este espacio se suceden con frecuencia. En la primera escena de este acto intermedio de la pieza, contribuye a la localización espacial la acotación en la que se indica que el encargado del jardín está presente y se añaden, además, la referencias en el diálogo de los dos hombres:

COSME. Es tan notable la historia
de las guerras que contáis,

que no tiene tantas flores
este jardín, como hazañas
que referís tan extrañas (vv. 883-887).

Este emplazamiento se confirma más adelante con una alusión al cultivo de una zona del jardín de la que se está ocupando el galán de esta pieza, don Juan. Alude a ello Cosme que le dice:

COSME. Estos cuadros cultivando,
que yo acudo a la hortaliza.

Vase.

JUAN. Amor, en poca ceniza
se va tu fuego aumentando.
A tu jardín he venido (vv. 1083-1087).

Al irse Cosme, don Juan vuelve a insistir en que está en el jardín de su amada Leonarda.

En cuanto al lugar indeterminado que se comentó en el esquema de espacios dramáticos, hay que aclarar que ocupa solamente una escena de este acto, la doce, y que su función es añadir datos que afectan al desarrollo de la trama y, por ello, no es necesario concretar el sitio exacto en el que tiene lugar. Don García y don Pedro comentan el amor que el primero siente por Leonarda. El primero cuenta al segundo el momento en el que pidió la mano de la dama a su hermano Fernando.

Para finalizar esta segunda jornada hay una vuelta al espacio del jardín. Elvira, mujer del jardinero Cosme, dialoga con don Juan mientras llega su marido:

ELVIRA. De noche entre estos jazmines
podremos los dos hablar.

Sale Cosme.

COSME. Tengoos de andar a buscar
por huertas y por jardines? (vv. 1655-1658).

Otra referencia se encuentra en estos versos en los cuales parece que se alude a la existencia de una reja que da al jardín. Don Juan queda solo y

comenta que ve a su amada: “Mi Leonarda está en la reja” (v.1831). La acotación que sigue a este parlamento del galán confirma este hecho: *Leonarda a la reja baja*.

En ningún momento del final de este acto se deja entender ni en acotación ni en las palabras de los personajes, que se haya desplazado la acción a otro lugar que no sea el jardín. Por tanto, se puede afirmar que la tercera jornada de *Ruiseñores* se desarrolla íntegramente en este sitio.

La última comedia urbana que se analizará será *Bizarrías*. El primer espacio que se menciona en el diálogo ocurre en la primera escena de la pieza. Se trata de una sala en casa de Belisa pero no se dice nada en el texto sobre este lugar. El público sabía reconocer el interior de la casa sin necesidad de aportar este dato los personajes en su diálogo.

El segundo lugar es un exterior ya que los personajes masculinos están situados delante de la casa de Lucinda. Don Juan lo confirma cuando exclama ante su ventana:

DON JUAN. ¡Ay puerta! ¡Ay dulces rejas!

A Lucinda llevad mis tristes quejas.

TELLO. Pues ya que llegas, llama (vv. 421-423).

Se ratifica este espacio y además se añade que es una de las peores calles de Madrid. Fabia le dice a don Juan que no son horas de estar gritando y que por la mañana temprano irán al Soto. El galán insiste, hasta que Lucinda se asoma y le pregunta a Fabia con quién está hablando. Se produce una nueva queja de la dama sobre el riesgo de que la vecindad vaya a rumorear por estar unos hombres a esas horas allí:

LUCINDA. ¿Y qué dirán

de tanta descompostura,

en la peor vecindad

que tiene calle en Madrid? (vv. 447-450).

El último espacio dramático de este primer acto es el Soto del Manzanares y el tiempo es la mañana siguiente. Dialogan los personajes sobre la primavera en Madrid, hay una gran cantidad de flores por todas partes. Naturalmente, es posible que hubiera algún elemento floral en el espacio escénico que corroborara las palabras del Conde y su criado. Estos adornos, junto al diálogo, crearían la convención de una ciudad sumida en la estación de las flores. El soto está situado junto al río Manzanares, de ahí las palabras del criado: “¡Crecido va Manzanares!” (vv. 519). Se confirma este espacio más adelante y lo hace Belisa: “Mucho es que aquestas mañanas /don Juan al Soto no venga” (vv. 636-637).

En cuanto al segundo acto, vuelven a sucederse espacios interiores y exteriores, con predominio de los primeros. El primero de ellos es una sala en casa de la protagonista, Belisa. Tampoco en esta ocasión se hace patente en el texto el lugar donde se desarrolla la acción, solo es posible reconocerlo por la entrada de Finea, criada de Belisa, que dice no haberse ni quitado el manto, por lo que se supone que la dama viene de la calle. Esta situación de da también con el otro interior del acto, la sala en casa del Conde. Solo la presencia de los personajes y el decorado evidencian si se trata de un interior en una u otra casa. Por otra parte, el único exterior que aparece en este acto es una calle delante de la casa de la protagonista. Don Juan afirma que la propiedad solo es una parte de la riqueza que posee Belisa:

JUAN. Más de treinta mil ducados
 de dote, sin esta casa,
 tiene Belisa (vv.1829-1831).

Tras estas palabras del galán, Belisa y Finea entran en la casa, se esconden de ellos y hay un parlamento en el que don Juan ordena a Tello que llame a la puerta de la casa: “Tello, en esas puertas llama” (v. 1850). Además el caballero añade que la criada se asoma a la ventana: “¿Es Finea / la que en la ventana aguarda?” (vv. 1853-1854).

El tercer acto de esta obra empieza con un exterior, esta vez de la casa de Lucinda. Y luego se suceden distintas salas de las casas de las damas.

En *Bizarrias* debe comentarse con más detenimiento la función que ocupa la ciudad, ya que son numerosas las alusiones a lugares de Madrid y también a cómo se desarrolla la vida allí. No solo es el marco en el que se desarrolla la acción sino que se convierte en un personaje más de la pieza.

En este sentido, la primera mención a la capital la hace la protagonista. Le cuenta a su amiga Celia que se ha enamorado de don Juan de Cardona. En un largo parlamento le cuenta cómo vio a don Juan haciendo alusión a distintos lugares de Madrid:

BELISA. Iba sola con Finea,
amiga Celia, en mi coche,
tan sol de mi libertad
cuanto luego fui Factonte (vv. 85-88).
[...]
Era la parte del Prado
que igualmente corresponde
a la fuente Castellana
por la claridad del nombre;
que también hay fuentes cultas
que, aunque oscuras, al fin corren
como versos y abanillos;
¡quiera el cielo que se logren (vv. 93-100).

Continúa la conversación y Celia le pregunta que si ya no va al Prado ni al Soto y se describe éste último a orillas del río Manzanares; se alude a él como un lugar de reunión y de ocio, un sitio al que se va a entablar relaciones sociales. La dama está tan abatida que le contesta a Celia que ya no va a esos lugares de divertimento. Su amiga la anima y le dice que al día siguiente irán. Belisa le cuenta que ha ido a todos los sitios de Madrid y no ha vuelto a ver a don Juan pero que sí irá con ella mañana al Soto:

CELIA. ¿Ya no vas, como solías,

al Prado, ni al Soto? (vv. 307-308).

En una conversación posterior entre Belisa y Finea se queja la dama de estar enamorada de un hombre que no le corresponde; la criada viene de la calle, por lo que Belisa se encuentra en el interior de su casa:

FINEA. Sin quitarme el manto vengo
por darte presto el recado.
BELISA. ¿De prisa? ¡Será desdicha;
que nunca vienen despacio!
FINEA. Hallé la casa, que fue
en Madrid mucho milagro;
que no sabe del segundo
quien vive el primero cuarto;
dile el papel y abrazome,
diome este doblón de a cuatro (vv. 1035-1042).

En el parlamento de Finea se define a Madrid como una ciudad que ha crecido tanto que ya es posible el anonimato entre vecinos. Continúa la criada en esta descripción de la ciudad con unas palabras de desprecio a la vida de la corte: “Que la lisonja es la fruta / que más se sirve en palacio” (vv. 1069-1070). La imagen que se da de la vida madrileña se traduce en que es un lugar en el cual lo importante es aparentar y, si es posible, poseer una holgura económica que haga posible ocupar el tiempo en enredos amorosos, como hacen los protagonistas.

Las acotaciones que conforman estas cinco obras se estructuran de la misma manera que en la comedia de santos analizada en páginas anteriores. Por un lado, las referentes a las entradas y salidas de personajes sin que se introduzca ninguna aclaración más; por otro, las que se refieren al vestuario o caracterización de personajes y también las denominadas aclaraciones escénicas, en las cuales el poeta comenta o hace alguna sugerencia sobre cómo debe ser la puesta en escena del fragmento de texto que encabezan.

En la primera pieza de este grupo, *Amar, servir y esperar* hay un total de ochenta y tres acotaciones que se distribuyen a razón de veintiocho, veinticinco y treinta, correspondiendo estas cantidades a cada una de las tres jornadas que conforman la pieza. Las indicaciones escénicas que se refieren a salidas y entradas de personajes por jornada son: diecinueve, diez y veintidós.

En cuanto a las referencias al vestuario y caracterización de personajes se refieren, fundamentalmente, al atuendo, pero también se incluye la aparición de algunos objetos propios del personaje que complementan la vestimenta. Así ocurre con la alusión a que Feliciano y Andrés salen *de camino* llevando consigo dos escopetas, o estos dos mismos personajes que salen *con hábito* en la segunda jornada. También comprende la de la tercera jornada en la que se menciona que Esperanza sale *con un búcaro en una salvilla y toalla*. Otras veces se utiliza solo una palabra para que se pueda situar y caracterizar al personaje. Es el caso de la denominación atribuida a Celia, *dama*, la referencia a *un pastor y cuatro saltadores*, y otras como: *Don Sancho, caballero viejo; Esperanza, esclava* o *Julio y Félix criados*.

Las aportaciones del poeta a la representación en *Amar* hacen alusión a sonidos dentro: *Disparan; voces dentro y dentro música guitarra, sonajas y bulla*. En otras ocasiones, se refieren a la lectura de un texto, que pertenece a una carta, por parte de alguno de los personajes; al hecho de que se retire del espacio escénico alguno de los actores y a que llaman a la puerta. También se ofrecen indicaciones escénicas más complicadas que detallan la disposición de elementos que forman parte del decorado como: *Asume un barco enramado por la puerta del vestuario y en él sentadas Dorotea, Celia y Esperanza*, además de mencionar al hecho de que los personajes cantan y bailan en las partes de las comedias en las que se introducen estos textos musicales. A veces, las acotaciones se refieren al espacio lúdico ya que indican que los personajes se mueven de determinada manera como cuando se señala el hecho de que se sientan; se desmayan; o el caso siguiente en el que *saca Feliciano en brazos a Dorotea* o *hace*

señas con listones verdes. Algunas veces se indica cómo y dónde se realiza la acción: *En otra parte del vestuario otro coro o vase y sale por otra parte Feliciano y Andrés.*

El desprecio agradecido se articula con un total de cincuenta y ocho acotaciones que se distribuyen en las tres jornadas de la siguiente manera: dieciocho para las dos primeras y veintidós para la última. Las referidas a entradas y salidas de personajes se estructuran a razón de catorce para la jornada inicial, once para la intermedia y trece para la final.

En esta pieza también aparecen referencias al vestuario o caracterización de personajes, en las que se desarrolla alguna escena de capa y espada: *Salen don Bernardo y Sancho con espadas desnudas y broqueles.* Aparece una acotación que indica que los personajes están ocultos: *Salen don Bernardo y Sancho rebozados.* Otras alusiones están dirigidas a señalar determinados objetos que portan los personajes: *Salen Sancho e Inés, él trae un azafate con un tafetán o salen Sancho e Inés con una antepuerta de seda.* Esta tela se utilizará para realizar una división del espacio escénico.

Se ofrecen, además de las comentadas, menciones al lugar de la acción basadas en la vestimenta de los personajes como las que señalan que van *de camino.* También se los caracteriza según su condición social o profesión señalando, por ejemplo, *Lisarda y Florela, damas* o *Inés, criada.*

La tercera clase de acotaciones repite las fórmulas descritas para la pieza anterior. Se alude al hecho de que los personajes hablen en baja voz, se dice cómo se coloca la tela anteriormente mencionada para dividir el tablado con el fin de ocultar a unos personajes de otros: *El uno de un lado, y el otro de otro la tienden tirante, desuerte que tapan a don Bernardo, y a Lisarda.* Asimismo existen indicaciones para afirmar que hay alguien escondido tras la puerta del vestuario, para señalar gestos o para describir la manera de situarse en el tablado como el caso de: *Al acercarse uno al otro dirá Octavio deteniéndola o mientras se pone en medio de los dos, llega por un lado Sancho a Lisarda, y dice.*

La noche de san Juan contiene cincuenta y siete acotaciones que se distribuyen de este modo en las tres jornadas de las que consta: a la primera le corresponden veinte, a la segunda dieciocho y a la última, diecinueve. Pertenecen a la entrada y salida de personajes por jornada: trece, ocho y nueve. Las indicaciones del segundo tipo que se ha señalado se refieren a las ya mencionadas caracterizaciones del personaje que están motivadas por su condición social; así se hace alusión a las damas y las criadas de la pieza. De nuevo hay aportaciones para señalar que los personajes se preparan para partir señalando que salen ataviados, *de camino*. Otras menciones al vestuario destacadas y justificadas en *Noche*, por el lugar y el momento en el que se desarrolla la acción, es una velada de fiesta y con este fin se visten los personajes. Algunos ejemplos de este hecho son: *Vanse y entran don Juan y Tello, y Leonor, ella con capotillo, sombrero y naguas; Tres mozos con capas de color, broqueles y espadas, Octavio, Mendoza y Celio; Salen por una puerta Fabio, Leandro y Fenisa de noche de san Juan, y por otra*. Además, se añaden referencias a objetos propios del personaje que también tienen que ver con el tiempo y el lugar de la acción: *Salen con guitarras y sonajas*.

En cuanto al tercer tipo de acotaciones las hay de tipo lúdico como los ya aludidos gestos o movimientos que hace algún personaje, uno de ellos se repite en dos ocasiones en la comedia, un personaje retiene a otro que se dispone a abandonar el espacio escénico. Se señalan algunos apartes, y muchas otras que se centran en la de fiesta en que se mueven los protagonistas como: *Cantan, Éntrense con grito y regocijo, y diga don Pedro*. También existe una mención al uso del espacio superior del balcón desde el que la dama tira una cadena a unos jóvenes que la requiebran: *Doña Leonor se pone en lo alto y échele una cadena*.

Ruiseñores, la cuarta comedia urbana analizada, registra setenta y una acotaciones. De ellas dieciséis pertenecen a la primera jornada, veintiséis a la segunda y veintinueve a la tercera. Las relativas a señalar la entrada y salida de personajes son seis, dieciocho y veintidós.

El vestuario y caracterización de personajes que se realiza mediante acotaciones sigue los mismos parámetros que las comedias anteriores. Se utilizan las mismas para señalar que las damas se han arreglado para salir o para aclarar que los personajes están de fiesta: *Suena música dentro, y entre Leonarda y Marcela damas, con sombrero de plumas, y gabanes ricos, y dos mascarillas de tafetán; Entran disfrazados don Juan y Lisardo*. De nuevo se alude en ellas a la presencia de músicos en este ambiente festivo: *Entren unos foliones portugueses con atambor, sonajas e instrumentos*.

Existen otros usos ya mencionados como la aportación de la condición social de los personajes o el cambio de vestuario que tiene cierta relevancia en *Ruiseñores*, ya que el galán se hace pasar por soldado, trabaja en casa de la dama de campesino y, al final, se descubre su verdadera condición: es caballero de la orden de Santiago. En las correspondientes acotaciones se puede analizar este cambio en don Juan: *Sale don Juan de labrador, soldado con capote de dos aldas, espada y daga, y Don Juan de galán con hábito y de la mano Leonarda*. También se alude al hecho de que vaya a haber un cambio en el lugar donde se sitúan los personajes. Se trata de una variación del *de camino* ya visto con anterioridad y es que los criados abandonan la casa de su señor y se visten de acuerdo al momento que se representa: *Elvira con sombrero, capa y espada, detrás Cosme con capilla, y espada*.

En cuanto al tercer tipo de acotaciones, en *Ruiseñores* el espacio dramático condiciona un poco las indicaciones que se refieren a la representación, ya que la mayor parte de la obra tiene lugar en el jardín de Leonarda. De este modo, se puede observar que solo se utilizan para indicar las acciones que realizan como las siguientes: *Lea* y *Cantan*. Se menciona también, como en *Noche*, la utilización del espacio superior de la fachada del corral: *Leonarda a la reja baja*.

Las bizarrías de Belisa, comedia urbana que cierra este grupo, está constituida por sesenta acotaciones: dieciocho, veintidós y veinte que se

corresponden con sus tres actos respectivamente. Las indicaciones escénicas que solo se ocupan de anunciar la entrada o salida de personajes a escena son tres para el acto inicial, quince para el intermedio y catorce para el acto final.

El vestuario y caracterización de personajes cobra una especial importancia en esta pieza ya que, como se comentará más adelante, Lope es un gran conocedor de la psicología femenina y del atuendo que utilizan las mujeres según lo requiera la ocasión. Se centrarán estas acotaciones, sobre todo, en la protagonista, Belisa, como puede comprobarse con los ejemplos que siguen: *Belisa con vestido entero de luto galán, flores negras en el cabello, guantes de seda negra y valona; Belisa entre con la mayor gala de color que pueda, manto y sombrero de plumas, y Finea de la misma suerte; Belisa y Finea, con sombreros de plumas y ferreruelos con oro y dos pistolas y Entren Belisa, muy bizarra y Celia*. Pero también en otra dama, Lucinda: *Entre Lucinda, con sombrero de plumas, bizarra y Fabia*. Además de incorporar algunas aportaciones sobre la condición social que hace posible identificar a damas, criados, caballeros o músicos, que tocan una pieza para el conde Enrique. Hay alusiones a objetos propios de las escenas de capa y espada como esta: *Octavio y Julio con broqueles y espadas*.

Las acotaciones del tercer tipo señalado en Bizarrías se centran en el uso de una de las aberturas superiores de la fachada del corral: *En la reja Fabia, criada y Salga a la reja Lucinda*. Hay que señalar que se produce en esta comedia un incremento muy acusado de las indicaciones escénicas para introducir apartes de los personajes. En concreto, se hace uso de esta técnica un total de ocho veces, lo cual no es habitual.

Además, *Bizarrías* contiene una escena singular por su configuración escénica y es la que introduce el poeta de la siguiente manera: *Corriendo una cortina se descubre un aposento bien entapizado, un bufetillo de plata y otro con escritorios, una bujía, y el conde a un lado*. Se trata de la utilización del espacio de detrás de la fachada del corral como espacio escénico. Ya no solo se hacen sonidos o los personajes comentan lo que sucede ahí sino que es un aposento real, decorado

como una estancia dedicada a la escritura donde hay un personaje presente. Esta escena se comentará en el apartado dedicado al espacio escénico. Además se introducen otras indicaciones que se asemejan a las de las otras comedia urbanas como las menciones al hecho de que se sienten los personajes o a que los músicos inicien su canto.

Aparte de las distintas caracterizaciones que vimos en las acotaciones, otra manera de describir a los protagonistas se hace a través del diálogo. Por ejemplo, en *Amar* Andrés le cuenta a Lisardo que echa de menos a Dorotea y que ésta es muy hermosa. La compara con un cuadro:

ANDRÉS. Tienes razón, porque atada
 en aquella dura encina
 era una Venus divina
 de Pablo Rubens pintada (vv. 950-953).

O la descripción detalladísima que este mismo personaje hace de una mujer, anticipando su entrada:

ANDRÉS. Ea, ya tenemos dama,
 y debe ser de fama,
 a lo que voy presumiendo.
 Una esclava mulatilla,
 de semblante socarrón,
 que ya sabes, que estos son
 los lunares de Sevilla;
 sin envidiar el marfil,
 la tez de ébano lustrosa,
 más limpia y más olorosa,
 que flor de almendro en abril.
 Y más áspera que un rallo
 al peligro inobediente,
 con sombrerito en la frente
 como antojo de caballo,
 y su chinela briososa
 que cubre el pie de nogal,
 por dar higas al cristal
 de alguna vaya enfadosa,
 mostrando por los hocicos
 unas blancas peladillas,

que pueden hacer cosquillas
a algunos mancebóricos;
dice que te quiere hablar (vv. 989-1012).

Otras veces el diálogo sirve para caracterizar al galán como extranjero, como ocurre en *Ruiseñores*. Mientras los hombres se burlan y hacen un juego sobre si el amor debió ser hombre o mujer, reconocen a las damas que están en escena pero ellas se marchan sin hablar con ellos. Las palabras de Lisardo aportan datos sobre el origen de don Juan y gracias a ellas es posible situar sus orígenes:

LISARDO. Ya os dije, que la afición
el imposible desmaya.
Ella mujer principal,
vos forastero y de paso,
¿que habéis de hacer? (vv. 201-205).

De igual manera, en *Noche*, Leonor describe a su amado, don Juan, como:

LEONOR. Hombre airoso, limpio y cuerdo
don Juan Hurtado se llama,
dijera mejor, pues hurta,
don Juan Ladrón sin Guevara (vv. 25-29).

En *Desprecio* también hay ejemplos del mismo tipo. Lisarda retrata a la dama sevillana culpable de los celos que siente:

LISARDA. Pasea por esta calle
una Dama de Sevilla,
bien prendida, y de buen aire,
su ropa de levantar²²⁴
testimonios, o alamares²²⁵,

²²⁴ Ropa de levantar: 'La vestidura suelta y larga que se usa para levantarse de la cama y estar dentro de casa' (*Autoridades*).

²²⁵ Alamar: 'Especie de presilla, broche, u ojal postizo con su botón correspondiente en la misma forma: los cuales se cogen cada uno de su lado a la orilla del vestido, capote o mantilla, unas

papagayo en balcón,
 en casa mulata y paje.
 Un forastero Florela,
 de extremada gracia y talle,
 en que he reparado un poco (vv. 68-77).

En *Bizarrias* encontramos varios ejemplos de la escasa integridad moral de las protagonistas de la pieza. Así, Finea caracteriza a Belisa como una mujer que desprecia a los hombres:

FINEA. No sé si diga,
 que justamente castiga,
 señora, tu libertad.
 Tanto despreciar amantes,
 tanto desechar maridos,
 tanto hacer de los oídos
 arracadas de diamantes,
 claro está, que habían de dar
 ocasión al amor,
 para vengar tu rigor (vv. 11-20).

La otra protagonista de esta comedia, Lucinda, aparece descrita por Tello como una mujer interesada:

TELLO. ¿Ha visto vuesa merced
 una mujer de buen gesto,
 muy enemiga de amores,
 muy amiga de dineros,
 que, desde pobres acá,
 la perdió don Juan por serlo;
 y con ella una criada,
 centella de aqueste fuego,
 que le hurta los borradores,
 como los poetas versos? (vv. 717-727).

Y es, de nuevo, Tello el que hace la misma afirmación sobre Belisa. Aceptó el regalo que le hizo de don Juan y ahora ya no le interesa el caballero:

veces para abotonarse, y otras solo por gala y adorno. Hácense de varias maneras, y de diferentes materias: como de estambre, seda, hilo, plata, u otro metal? (*Autoridades*).

TELLO. ¿Estas llaman
bizarrias de Belisa:
cerrar puertas y ventanas
en agarrando la joya? (vv. 1864-1867).

Estas son algunas de las caracterizaciones de los personajes que aparecen en el diálogo. Las descripciones que aportan, unidas a las indicaciones del poeta sobre esta materia en las acotaciones, hacen posible identificar quién es quién dentro de la comedia. Para ello Lope, apoyándose tanto en las características físicas como psicológicas y éticas, hace una selección y se centra solo en aquello que considera relevante para comprender los hechos que se relatan en la pieza.

La utilización del espacio escénico en la comedia urbana se caracteriza, sobre todo, por el aprovechamiento de las condiciones arquitectónicas del espacio teatral propio de la comedia española. Por ello, se hace uso en todas las comedias de este apartado del espacio superior de la fachada del corral. Este lugar pertenece a los espacios escénicos visibles. Así ocurre en la segunda jornada de *Amar*, cuando Fabio se dirige a la reja donde está Dorotea y don Sancho y le dice a la dama:

FABIO. ¿Si es este don Sancho?
DOROTEA. Él es (vv. 1484-1485).

Continúa la escena y se añade una acotación que dice: *Entran Don Sancho, Julio y Félix, criados*. Por estas palabras se deduce que los hombres estaban arriba y salen al espacio escénico del tablado, es decir, abajo. Lo confirma don Sancho, ya que le comenta a Fabio:

SANCHO. Desde estas rejas os vi
mirar esta puerta y creo,
que sois, sino me ha engañado,
caballero, mi cuidado,
quien espera mi deseo (vv. 1486-1490).

En *Noche* también hay un uso del espacio escénico de los corredores superiores. En el segundo acto, salen doña Leonor y su criada Inés. Se lamenta la dama de que su hermano haya pactado su boda con don Bernardo y afirma que de ninguna manera se casará con él. Se ha enterado de que el hombre que ella quiere, don Juan, parte hacia Sevilla. Informa entonces la acotación de que el criado de este caballero, Tello, sale al espacio escénico vestido *de camino*. Al confirmarse la partida del galán, la dama amenaza con tirarse desde el balcón. Para recrear esta situación, Leonor debe acercarse a uno de los huecos de la fachada y asomarse, ya que la conversación que sigue así lo insinúa:

TELLO. Detente.
 INÉS. ¿Estás loca?
 LEONOR. Sí,
 matareme desde aquí
 luego que don Juan se ausente (vv. 1478-1483).

En esta misma pieza se da otro ejemplo de esta utilización del espacio superior. En este caso se dice, explícitamente, en la acotación que la dama está situada ahí: *Doña Leonor se pone en lo alto*. En su parlamento se queja de lo que ocurre entre ella y don Juan. Aparecen entonces abajo, en el tablado, tres caballeros que requiebran a Leonor. En cuanto los hombres se percatan de su presencia, don Félix da cuenta de este reconocimiento en el diálogo: “¿No veis que allí suspira cierta mora?” (v. 2521). Acto seguido, la dama les lanza un objeto en señal de agradecimiento a sus elogios. Se trata de una cadena, objeto que se confirma con la introducción de la acotación correspondiente: *Échele una cadena*. A continuación, los caballeros salen del espacio escénico, tras unas palabras sobre el valor de lo que les ha regalado Leonor. Pero, inmediatamente, se incorporan otros personajes, don Pedro, Blanca y Antonia. Salen del espacio supuesto de la casa del caballero (tras las cortinas) a

la calle (el tablado) y, mientras se supone que Leonor sigue en el balcón, porque ella comenta desde arriba:

LEONOR. Aquel Caballero sale
con una dama riñendo,
atenta quiero escucharle,
por dicha tengo la culpa (vv. 2567-2570).

La dama tiene que hacer uso de la palabra para advertir al público que esta viendo y oyendo al grupo presente en el tablado. Efectivamente, discuten por la presencia de Leonor en la casa de don Pedro. Este caballero pretende disuadir a su amada, Blanca, para que entre en su domicilio. Ella se niega y se dirige directamente a Leonor que continúa en el balcón:

BLANCA. Desde ese balcón podréis
decir quién sois, y qué os trae
a tal hora, y en tal noche.

LEONOR. Obligareisme a que baje,
porque no son mis desdichas
para echadas en la calle:
entrad y sabréis quién soy.

BLANCA. Vuestro término es bastante
a vencerme voy a oíros (vv. 2691-2699).

En *Ruiseñores* también aparece este uso que se viene comentando. Don Juan está solo en el tablado y se dice en la acotación que está la dama *Leonarda a la reja*. Por ello, la escena que se va a desarrollar tiene lugar en un espacio escénico dividido en dos, arriba y abajo.

En *Bizarrías*, por su parte, encontramos dos casos de esta utilización del espacio superior. La primera ocurre en el primer acto de la comedia. Se encuentran Tello y Juan en la calle, o sea, en el espacio del tablado. Por otra parte, la alusión a las rejas de la casa en la acotación se traduce, de nuevo, en que las damas están en el espacio escénico que se corresponde al primer piso del vestuario de la fachada del corral. Desde allí Fabia pregunta que quién está llamando y don Juan le dice que avise a Lucinda.

En la reja Fabia, criada.

FABIA. ¿Quién llama?, ¿quién está ahí?

DON JUAN. Dile, Fabia, a tu señora,
que estoy aquí (vv. 424-426).

Ante los golpes de don Juan, salen dos hombres del interior de casa de Lucinda, a nivel de tablado en el espacio escénico. Hay que recordar que ellas están arriba. Entran por esta puerta en la que toca don Juan, dos caballeros armados, según se comenta en la acotación siguiente: *Octavio y Julio, con broqueles y espadas*. Le dice Octavio que la puerta está abierta, de manera que puede entrar, a lo que don Juan contesta que sus celos están justificados y le pregunta qué hacen allí, si acaso son hermanos o galanes de Lucinda:

OCTAVIO. Pues que no quiere entrar dentro,
donde supiera quién somos,
afuera se lo diremos.

JUAN. Salgan y sabrán también,
con los celos o sin ellos,
que yo soy don Juan de Cardona.

TELLO. Y yo Tello, su escudero (vv. 504-510).

La situación en el espacio escénico está constituida por dos grupos, las mujeres arriba, en la reja, y los hombres abajo, en el tablado. Ellas, desde su habitación, deciden que se meten dentro para acostarse.

LUCINDA. ¡Ay, Fabia! ¿Qué haré?

FABIA. Acostarte,
y dense (vv. 511-513).

El otro caso de esta última comedia se da en el acto segundo de *Bizarrías*. Tras un juego de apartes entre las damas y los caballeros, ellas se van y cierran la puerta. Entonces don Juan y su criado dice ver a Finea en la ventana, debe ser que está situada en el espacio escénico que corresponde a una de las aberturas del primer corredor del vestuario.

Pero también hay en las comedias urbanas ejemplos de utilización de espacios ocultos. Se trata del espacio “dentro”, es decir, el situado tras las cortinas del vestuario. En *Bizarrías* están en el tablado Belisa, Celia y Finea. Se trata de un espacio interior: la sala de Belisa. Celia comenta que ya ha guardado las escopetas, mientras Belisa le cuenta el episodio que acaban de vivir, en el cual salvó la vida a don Juan. Todavía es de noche y Celia le dice que se acueste, pero Belisa contesta que quiere responder por carta a Lucinda para preguntarle que si le presta el vestido para su boda mañana. Belisa manda a Finea a un cuarto, señalándole que la dependencia citada está dentro, por lo que la criada se dirige hacia allí:

BELISA. Pon, Finea, en esa cuadra
una bujía y papel,
tinta y pluma.
FINEA. Pienso que anda
por esos aires tu seso.
BELISA. Corre esa cortina; ¡acaba! (vv. 2146-2150).

La acotación esclarece cómo es el lugar y determina la manera de acceder a él: *Corriendo una cortina se descubre un aposento bien entapizado, un bufetillo de plata y oro con escritorios, una bujía, y el Conde a un lado*. Se trata de un aposento caracterizado con mobiliario típico de una dama, pues el bufetillo es una especie de tocador para mujeres. Finea se asusta al ver al Conde allí. Éste, al verla, le dice que no grite pero Belisa ya se ha dado cuenta de su presencia y de que Celia lo ha ayudado. La amiga, ante sus preguntas, le responde que lo dejó entrar porque él la amenazó. El Conde entonces, se disculpa por estar en su habitación de noche. A continuación, entran don Juan y Tello. Si una de las puertas del vestuario está ocupada con el aposento donde está el Conde, se deduce que los recién incorporados entrarán por otro de los tres accesos disponibles.

En *Amar* también hay una escena de este tipo. Celia y Dorotea están en escena y tras esta acotación se incorporan otros personajes: *Asome a la otra*

parte del vestuario otro barco enramado y en él Feliciano y Andrés sentados. Por lo tanto, existen dos grupos en espacio escénico que, en principio, dialogan como si no se vieran y que aluden a esta lejanía en sus palabras:

FELICIANO. Aquellas pienso que son.

ANDRÉS. Hasta que las señas veas
no te acerques, que estos barcos
me han dado alguna sospecha (vv. 1180-1184).

Pero Celia sí lo reconoce por la cruz del pecho y se lo comenta a Dorotea. La señal acordada para reconocerse los dos grupos será una tela de color verde:

CELIA. Apenas Leandro viera
la lumbre sobre la torre,
como tu amor centinela
en su pecho la Cruz Roja.

DOROTEA. Quiero, Celia, hacer las señas (vv. 1185-1189).
Hace señas con listones verdes.

Continúa la acción y se señala que se escuchan voces “dentro”. Alguien intenta atrapar a Dorotea y Feliciano decide ir en su ayuda. Para ello entra por una de las puertas, ya que las mujeres se encuentran en este espacio posterior de la fachada del corral. Andrés, que queda en el tablado, comenta lo que ocurre en el lugar donde está el otro grupo de personajes:

ANDRÉS. Tente, ¿estás loco?, a las ligas
le da el agua, mas ya llega,
y la recibe en los brazos,
ya desmayada en las yerbas (vv. 1209- 1212).
[...]
Cobarde he sido, no importa,
ya mi barco llega a tierra (vv. 1226-1227).

Finalmente, sale Feliciano con Dorotea en brazos y así concluye esta escena en la que ha habido una vez más una prolongación del espacio del tablado haciendo uso del vestuario masculino.

El primer elemento que pertenece al espacio escenográfico y que se va a analizar en las comedias urbanas es el vestuario. Normalmente, si éste tiene relevancia para el desarrollo de acontecimientos de la pieza suele acompañarse de la correspondiente acotación que lo aclara. Aquí solo se van a comentar las referencias que haya a él en el diálogo, ya que sobre la presencia de elementos del vestuario en las indicaciones escénicas se habló en páginas anteriores.

Se puede hacer uso de este elemento para aludir a un espacio al que llegan o en el que están situados los personajes. Es el caso que se describe a continuación y que sucede en *Noche*. Blanca se ha vestido de tal manera que hace que su hermano pronuncie:

BERNARDO. En el hábito en que estás
 y en la corta bazarria,
 echo de ver Blanca Mía,
 que esta noche al campo vas (vv. 1294-1297).

En otras ocasiones, el atuendo se acomoda al estado psíquico de los personajes. Así ocurre en *Bizarrias*, ya que el vestuario de Belisa se convierte en un fiel reflejo del estado de ánimo de la dama y de esta manera lo comenta su amiga y confidente:

CELIA. Ya la novedad recelo:
 dijéronme que te habían
 visto con luto en la calle
 Mayor, aunque gala y talle
 la causa contradecían:
 y hallo que todo es verdad;
 pero tanta bazarria
 no es tristeza (vv. 45-52).

En esta misma comedia hay numerosas referencias al vestuario, como ocurre en el primer acto en el que el conde Enrique y su criado Fernando dialogan sobre la tardanza de Belisa. El criado comenta que se retrasa porque se está arreglando. En un largo parlamento se alude a cómo se vestían las señoras en Madrid haciendo una minuciosa descripción, que va desde el

sombrero hasta los zapatos. Aparte de entrar en detalles muy sensuales, se puede apreciar la enorme importancia de ir a la moda:

CONDE. Ponte el sombrero, Belisa;
 pluma blanca y randas negras,
 aunque no es menester plumas
 quien en tales pies las lleva (vv. 559-562).
 [...]
 Péinate el pelo a lo llano,
 y no le rices en trenzas:
 que sí te ven la jaulilla (vv. 575-578).
 [...]
 harás que las aves teman
 Sarta de cuentas de vidrio
 banda de tu cuello sea,
 porque cuando te la quites
 quede convertida en perlas.
 Con las flordelises de oro
 ponte la verde pollera
 pues son pueblos en Francia
 mi esperanza y tus defensas.
 Para que la cuesta bajes,
 en tus chinelas acuerda
 que hay muchos ojos que suben
 cuando se bajan las cuestas.
 Ponte en la cabeza rosas,
 y en los zapatos, rosetas,
 de manera que en los pies
 y en la cabeza se vean (vv. 583-598).
 [...]
 Ponte el manto sevillano,
 no saques más de una estrella:
 que no has menester más armas,
 ni el Amor gastar sus flechas.
 Más airosa vas tapada,
 y, al fin, con menos sospecha,
 que, matando cuanto mires,
 te conozcan y te prendan (vv. 615-622).

De los versos anteriores se deduce que los puntos que definen la belleza y clase de una mujer son la cabeza y los pies. Además de este hecho, se

caracteriza el Soto como un lugar al que las mujeres van a ser observadas y por ello utilizan todas sus galas, justificando así las palabras iniciales de Belisa sobre que acudiría disfrazada.

La acotación que anuncia la llegada de Belisa se centra, de nuevo, en describir su atuendo: *Belisa entre con la mayor gala de color que pueda, manto y sombrero de plumas, y Finea de la misma suerte*. Si contrastamos sus galas con el luto con que la vimos por primera vez se hace evidente otro rasgo de la personalidad de esta dama: su carácter cambiante. Esta característica de Belisa podría ser aplicada a las damas que vivían en el Madrid de Lope.

Un recurso muy utilizado y comentado por el mismo Lope en el *Arte Nuevo* será el disfraz varonil²²⁶ en la dama. No es de extrañar que el dramaturgo haga uso de él en estas últimas piezas. Son dos las ocasiones en las que se recurre al atuendo masculino para la mujer en el caso de las comedias urbanas que se estudian en este apartado. En *Ruiseñores* se produce, además, un diálogo en forma de juego sobre si el personaje que lo porta es hombre o mujer:

LEONARDA.	¿Pues a un hombre se habla así?
JUAN.	Muy hombre sois para mi, mas solamente en matarme. Que los que muy hombres son llama valientes la espada, y aunque en vos viene envainada, conozco la guarnición.
LEONARDA.	En todo estáis engañado, como hombre me habéis de hablar (vv. 106- 114).

²²⁶ Huerta Calvo dice que el disfraz varonil “ya es sancionado positivamente por Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* [...]”. Una disposición de la época del Ayuntamiento de Madrid es también permisiva con los disfraces varoniles, “mas con orden expresa que ni el hábito sea lascivo, ni tan corto que del todo degenere del natural honesto de las mujeres” (Rozas, 1976). Por su parte, Carmen Bravo Villasante ha estudiado las fuentes italianas que sirven de inspiración a este recurso, en *Bandello* sobre todo. El motivo aparece muy temprano en Lope, ya en su temprana comedia de *Los hechos de Garcilaso de la Vega* (1585), y más tarde en Tirso de Molina (*La mujer por fuerza, Don Gil de las calzas verdes*) y en Calderón (*La devoción de la cruz*). HUERTA CALVO, J. (2002). “Vestuario”, CASA, F. P.; GARCÍA LORENZO, Luciano y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, pp. 108-109.

Don Juan ha reconocido que detrás de la apariencia de hombre lo que de verdad se esconde es una mujer; de ahí la referencia a la espada “envainada”.

La otra comedia urbana en la que Lope hace uso del disfraz varonil es *Bizarrías*. El conde Enrique y su criado Fernando afirman que ven venir a dos hombres. Dialogan sobre la posibilidad de que hayan venido a cortejar a Lucinda y, dirigiéndose a ellos, les comunican que llegan tarde, ya que ellos han estado llamando a la puerta y nadie responde. A continuación entran, disfrazadas de hombre, Belisa y Finea: *Belisa y Finea, con sombreros de plumas y ferreruelos con oro, y dos pistolas*.

Con respecto a este asunto del vestuario hay otra situación que se mencionará por su carácter simbólico. Se trata del cambio de vestido que se produce en algunas ocasiones en las comedias urbanas. Ya se introdujo en las comedias hagiográficas, pero en las urbanas su simbolismo y significado son otros.

En *Ruiseñores*, el protagonista descubre su verdadera identidad haciendo uso de este recurso. En realidad, él es don Juan de Peralta y se descubre ante el hermano de Leonarda. Se utiliza la acotación para indicar que se ha producido este cambio en el personaje: *Don Juan de galán con hábito, y de la mano Leonarda*.

Sin embargo, otras veces se recurre al cambio de hábito, como ya se mencionaba líneas atrás, para indicar el estado anímico de los protagonistas y no solo como efecto dramático de desvelación de la verdadera identidad. Así ocurre en *Bizarrías* cuando Belisa le cuenta a Celia que cambió su manera de vestir por culpa de un hombre, don Juan, que se ha enamorado de otra, Lucinda:

BELISA. Troqué las galas en lutos,
 la libertad en prisiones,
 la bizarría en descuidos
 y en humildad los rigores;

ni voy al Prado, ni al río;
no hay cosa que no me enoje (vv. 283-288).

La protagonista afirma que no solo ha cambiado su manera de vestir sino que ésta es un reflejo de un cambio más profundo, que abarca todas las facetas de su comportamiento social. Además, en esta misma escena hace alusión Belisa a su intención de acudir al Soto disfrazada, es decir, convertida momentáneamente en otra persona:

BELISA. ¡Ay, Celia!, yo quiero darte
 crédito y seguir tu voto;
 disfrazada voy al Soto (vv. 339-341).

Lo que en realidad pretende Belisa con este cambio en su vestuario es impresionar a don Juan y para lograrlo debe hacer uso de sus mejores galas.

En otras ocasiones, el cambio de vestuario solo se hará para indicar que el personaje se dirige hacia otro lugar y para ello debe mudar de traje. Son los casos que se han señalado en el estudio de las acotaciones como *de camino* o aquellos que añaden algún comentario sobre la profesión del personaje. Hay un ejemplo de ello en *Bizarrias* que no se encuentra en las acotaciones y es aquel en el que el Conde se prepara para salir a la calle y se dirige a su criado diciéndole: “Toma, Fernando, el gabán, / y dame capa y espada” (vv. 1552-1553). El personaje se quita la ropa propia de estar en casa y se pone el atuendo propio de este tipo de piezas, la capa y la espada.

Otro elemento que pertenece al espacio escenográfico son los sonidos. La mayoría de las veces son recreados también por medio de la palabra y de ello se encargan los personajes al indicar que los oyen y así hacerlos patentes al público. Un caso de esto se da en *Amar*, cuando se produce la siguiente situación:

FELICIANO. ¿Llaman?
ANDRÉS. Parece que sí.
FELICIANO. Sal fuera y míralo bien.

Se utiliza en esta ocasión para informar de que se incorporará algún nuevo personaje al espacio escénico; de manera redundante, ya que este hecho suele hacerse por medio de la acotación.

En *Ruiseñores* se aporta un caso de los muchos que se mencionaban en párrafos anteriores. En esta ocasión, sin embargo, debe pensarse que el sonido existía realmente, ya que se confirma con la correspondiente acotación. Se hace uso de este recurso para evidenciar el lugar de donde vienen los personajes: las calles de Barcelona en fiesta. Por ello, se justifica la música que suena, acompañada del vestuario de las damas: *Suena música dentro, y entre Leonarda y Marcela damas, con sombreros de plumas, y gabanes ricos, y dos mascarillas de tafetán.*

Otro testimonio que tiene lugar en esta misma pieza ocurre en la primera jornada. Quedan las mujeres, Marcela y Leonarda, que dialogan sobre el desprecio que le hace Marcela a Fernando. Ella se disculpa diciendo que no ha alentado al hombre. Además, confiesa Leonarda a su amiga que se ha enamorado hace poco de un caballero castellano, don Juan. Dicen que se oye música (no tiene por que haberla, con sus palabras basta). Se utiliza también en esta ocasión para introducir unos personajes y evidenciar que llegan desde determinado espacio.

MARCELA.	Notable música suena.
MARCELA.	Máscaras van por la calle.
LEONARDA.	En casa han entrado algunas.
MARCELA.	Ahora pueden entrarse adonde les diere gusto (vv. 395- 399).

Don García, y don Pedro de mascara con ellas en las manos.

Si hubiesen irrumpido las máscaras en escena, sin que las damas aclararan desde donde venían, quedaría un poco ambigua su presencia con ese atuendo de carnaval.

Los objetos presentes en el espacio escénico pertenecen también al espacio escenográfico. Se dividen en dos categorías: los propios del personaje

y la utilería de escena. Veremos, a continuación, algunos ejemplos de esta presencia.

En *Amar* Feliciano dice a Andrés que desate y dé una espada al muchacho, al cual habían asaltado unos ladrones. Debe suponerse que la lleva encima, además de portar una escopeta según sus propias palabras:

ANDRÉS. No doy la espada,
de que me precio, a ninguno,
la escopeta sí, que es arma
que no ha menester valor (vv. 120-123).

En la misma comedia debe intuirse que también está presente el jarrón y la toalla que lleva Esperanza, ya que se menciona en la acotación: *Entra Esperanza con un búcaro en una salvilla y toalla*. Y, además, se confirma en el diálogo con don Diego:

ESPERANZA. ¿Yo llevo
este barro y esta salva
con vuestra licencia adentro?
DIEGO. Id con Dios (vv. 2485-2488).
Vase.

A veces, los objetos solo se aluden y no es fácil determinar si estaban presentes o no. Hay que presumir que sí, como ocurre con los zapatos a los que aluden Bernardo e Inés en *Desprecio*:

BERNARDO. Cien escudos tenéis ciertos
por un zapatillo suyo.
INÉS. Tan prestísimo.
BERNARDO. Soy tierno.
INÉS. ¿Pues para qué le queréis?
BERNARDO. Para traerle aquí dentro.
INÉS. Son de ponleví, el talón
os hará mal en el pecho (vv. 277-284).

O la mención, en esta misma pieza, a una tela y una joya que porta Leonarda y que provocan los celos de su galán. Su presencia se intuye por este diálogo de los criados de los protagonistas:

- OCTAVIO. ¿Darás licencia, que quite
el tafetán?
INÉS. Basta, y sobra
que sea tu gusto.
OCTAVIO. ¿Banda?
bueno, ¿y con ella una joya?
¡qué discreta prevención!
INÉS. Tú a lo menos te desposas
con ella, y no le das nada (vv.2161- 2169).

Existen otras alusiones a la presencia de joyas, por ejemplo en *Noche* cuando una de las damas protagonistas pregunta al caballero por ellas: “¿Dónde está la joya?”. A lo que Bernardo responde: “Ven, / y escoge de las que traigo” (vv. 1315-1317).

A veces, los objetos se refieren a monedas que porta algún personaje. En *Amar* Feliciano le dice a su criado: “Llevaos aquestos doblones, / que es fruta nueva” (vv. 1045-1046). Otros ejemplos de la aparición de dinero en escena se da en *Ruiseñores*. Don Juan, haciéndose pasar por don Pedro, dice a Cosme, el jardinero, que le da una bolsa llena de oro. En este caso, lo único que será visible para el público será la bolsa que las contiene, y el contenido se activa gracias a las palabras del caballero en las que informa de que contiene, efectivamente dinero y no otra cosa. Sin embargo, más adelante debe mostrarse el contenido. Cosme le dice a Fernando que quiere comprar una cabra y que le ayude a conocer el valor de una moneda para que no le engañen, por lo cual debe sacar algún tipo de monedas, ya que la contestación que da Fernando es la siguiente:

- COSME. En esta bolsita
la tengo.
FERNANDO. Estos son doblones,

oro, y armas de Castilla.

¿Vos tenéis este dinero? (vv. 2503-2507).

En *Ruiseñores* uno de los objetos presentes es una cinta, obsequio que pide Pedro a Marcela como prueba de su amor:

PEDRO. Y vos, mi señora, dadme
algún favor.

MARCELA. Ha muy poco
que pregunté para darle,
que era favor.

PEDRO. Esa cinta. (vv. 464- 469).

Leonarda y Marcela, con tal de que se vayan, les dan lo que le piden pero informan del color del objeto:

LEONARDA. Como sea
condición, que al mismo instante
se vayan, tomen.

GARCIA. Con cinta negra, esperanzas mortales. (vv. 475-479).

Estas palabras de García hacen suponer que este personaje, en realidad, debía llevar esta tela negra que le ha entregado Marcela en sus manos.

También se alude a otro tipo de objetos propios de caballeros de la época. En *Desprecio* se encabeza una escena con una acotación en la que se dice: *Cáesele el broquel a Sancho*. Lisarda, que oye el ruido producido por la caída del arma, le pregunta a la criada que si ha cerrado la puerta que da al jardín. Ella le contesta que no la ha cerrado. La dama le aconseja entonces que coja una luz y lo hace, por lo tanto ese objeto para iluminar una parte del espacio escénico debe estar en manos de la criada. Se ve que Inés se ha acercado a una de las puertas porque dice a Lisarda:

INÉS. Notable cosa.

LISARDA. ¿Cómo?

- INÉS. Un broquel²²⁷.
 LISARDA. ¿Qué?
 FLORELA. Aquí broquel.
 LISARDA. Semejante cosa será de mi hermano (vv. 110-117).

En una de las piezas que conforma este grupo, *Noche* se hace mención de un objeto cargado de referencia metateatrales. Las damas dialogan sobre libros de comedias y sobre el papel que representaría cada una y que, en realidad, es el que les corresponde como personajes de la propia obra:

- ANTONIA. Toma un libro que hay aquí
de comedias.
 BLANCA. ¿Para qué? Pues si de amores, yo se,
que él puede buscarla en mi.
¿No has visto aquellos afectos
tan vivos de dos amantes?
Pues di a los representantes,
que vengan a hurtarme afectos.
 ANTONIA. A lo menos tú pudieras
imitar sus relaciones,
con que tus locas pasiones
amorosa entretuvieras.
 BLANCA. Bien dices: y tú serás
la criada de la dama (vv. 1105-1117).

En cuanto al otro tipo de objetos presentes en escena, son abundantes los casos de sillas que se utilizan para que los personajes puedan sentarse cuando se señala en el diálogo o en las acotaciones correspondientes. En *Amar* Feliciano se desmaya ante la noticia de que su amada Dorotea va a casarse con don Diego:

- FELICIANO. Perdona, que en esta silla
descanse, en tanto que duerme
con este desmayo el alma.

²²⁷ Broquel: 'Arma defensiva, especie de rodela, o escudo redondo, hecho de madera, cubierto de ante encerado, o baldrés, con su guarnición de hierro al canto, y en medio una cazoleta de hierro, que está hueca, para que la mano pueda empuñar el asa, o manija, que tiene por la parte inferior. Su uso es para cubrir el cuerpo, e impedir que el enemigo con quien se combate no pueda herirle' (*Autoridades*).

Siéntase y desmáyesse (vv. 2334-2335).

Otro ejemplo se da en *Bizarrías*:

LUCINDA. En fe del vuestro, he venido
a suplicaros.

CONDE. Primero
tomad una silla (vv. 1385-1388).

En un acotación se dice que se sientan los dos, lo cual evidencia la existencia de utilería, en este caso, son al menos dos sillas. En otras ocasiones no se menciona el objeto, pero por el diálogo se confirma que debía haberlo. En *Ruiseñores* el parlamento de don Juan confirma la existencia de alguna especie de lugar para sentarse:

LEONARDA. Sentaos y descansareis,
que pesan mucho los celos.

JUAN. Siéntome aquí, pues me dais
licencia (vv. 518-521).

Se encuentran también referencias a otros elementos de utilería, como la mesa que decora la criada de Lisarda en *Desprecio*:

LISARDA. Pon la vela en esa mesa,
y muestra aquel azafate²²⁸
quitáreme aquestas rosas
que no quiero que se ajen (vv. 32-35).

A este apartado del espacio escenográfico también corresponden aquellas alusiones a las cortinas, que cubrían los huecos que había en la fachada del corral. Hay numerosos ejemplos de esta utilización. Ocurre así en *Amar*, donde Andrés está en el tablado con Dorotea. Ella le pide que le traiga

²²⁸ Azafate: 'Un género de canastillo llano tejido de mimbres, levantados en la circunferencia en forma de enrejado cuatro dedos de la misma labor. También se hacen de paja, oro, plata y charol en la forma y hechura referida' (*Autoridades*).

agua. Se va el caballero y entra a la vez don Diego, el cual debe haberse quedado escondido tras la cortina porque dice:

DIEGO. ¿Qué es esto que estoy mirando?
 pero bien será esconderme,
 ya que mis celos me traen
 donde averiguados queden (vv. 2346-2349).

Escóndese

En esta misma pieza, en la escena final, quedan Feliciano y Andrés, hablan sobre lo que acaba de pasar y afirman que llegan Dorotea, Celia y Esperanza. También se incorporan otros personajes, don Sancho y el Capitán. Don Sancho le pregunta que si Feliciano es aquel don Juan que tiraron por la borda de un barco en la travesía desde América y el Capitán le responde que no. Para contemplar esta escena en la que se descubre la verdadera identidad del galán, don Sancho anuncia que va a esconderse: “Aquí retirarme quiero/para ver cómo se juntan,/don Juan vivo y don Juan muerto” (vv. 2873-2875). Debe haberlo hecho tras la cortina o tras algún objeto presente en el espacio escénico en todo caso.

En *Noche* también hay personajes que utilizan la cortina para ocultarse de otros personajes con el fin de que el público vea que han sido testigos de determinada situación. Es lo que ocurre cuando Luis le pide a su hermana que se retire, ya que quiere hablar con don Juan a solas. Entonces Leonor se esconde y lo dice explícitamente:

LEONOR. Inés detrás desta cortina quiero
 escuchar a mi hermano, que me muero
 de varios pensamientos combatida (vv. 273-275).

En este caso, se repite este hecho con la utilización de una acotación que confirma que dama y criada se han escondido ahí: *Escóndanse las dos*. Y, continuando con este juego de ocultamientos, en la siguiente indicación escénica se confirma que la dama dialoga con su criada desde ese lugar: *Leonor*

escondida. Pero además, ocurre que Tello, criado de don Juan, se da cuenta de lo que pasa y lo comenta en voz alta a modo de aparte:

TELLO. No hay secreto sin espía,
las dos escuchando están,
que mujeres por saber,
y más cuando hay que temer,
ventanas en bronce harán (vv. 287-291).

No dudará Tello en hacerle saber a su señor que ha visto a las damas escuchando toda la conversación anterior:

TELLO. Mira Inés
con la divina Leonor.
DON JUAN. ¿Acecharon?
TELLO. Sí señor (vv. 363-366).

Más adelante, en esta misma comedia, Leonor recurrirá de nuevo a esconderse “al paño” y don Pedro la oye y comenta:

DON PEDRO. Quiero a mi posada entrar,
aunque se que no a dormir,
que no haré poco en vivir
si Blanca se ha de casar,
aquí siento suspirar,
¿parece en la voz mujer?
¿sí ella vino? Puede ser
que me aguarde con temor,
la honra te vuelvo amor,
y conozco tu poder.
¿Eres tú mi bien? Pues calla.
No debe ser, ¿quién va? (vv. 1944-1955).

Hay otros ejemplos en las comedias urbanas, pero no se va a hacer una enumeración de todos ellos. Simplemente interesa constatar que se hace uso de este recurso y, para este fin, estimamos que con los ofrecidos puede ser suficiente.

El uso que hacen los personajes de las distintas puertas que tenía la fachada del corral también pertenece al espacio escenográfico. En *Amar*, se anuncia con la acotación que el personaje que se incorpora al espacio escénico lo hace por otro acceso distinto del que acaba de salir. En este caso abandona el tablado el Capitán y la acotación añade: *Vase y sale por otra parte Feliciano y Andrés.*

Otras veces no hay indicación escénica que lo señale, como ocurre en *Desprecio*. Los personajes se encuentran ante la casa de Lisarda y comenta Lucindo a Octavio que va a salir a preguntar si sabe lo que ha ocurrido a una amiga que vive cerca. El criado debe hacer uso de una puerta distinta de la que se presumía ser la entrada a la casa de la dama.

En *Noche* también hay ejemplos de este recurso. En la primera jornada Blanca le dice a Pedro que se vaya, que confíe en ella y que esta noche de san Juan irá con él al Prado. En la acotación se señala que abandonan el espacio escénico los dos pero no juntos, porque la dama vuelve a su casa y el caballero a la calle. Se hará uso de distintas puertas para finalizar la escena.

En *Desprecio* se da un caso de los que Oliva llamaba espacio ambiguo, en cual la utilización de determinada puerta provoca celos en alguno de los personajes porque es atribuida al domicilio de otro hombre o mujer. Octavio comenta a Lucindo que salen dos hombres de la casa de Lisarda:

MENDO. Paso, señor, que han abierto.
 OCTAVIO. Lucindo, fuera de casa,
 y salen dos hombres della.
 MENDO. Caso extraño.
 OCTAVIO. Cosa extraña (vv. 1026-1030).
 [...]

 OCTAVIO. ¿Salieron?
 MENDO. No sino el alba.
 OCTAVIO. ¿De en casa de Alejandro?
 MENDO. Bueno,
 y con rodelas, y espadas.
 OCTAVIO. A tal hora, y con rodelas,
 seguirelos.

MENDO. De Lisarda
no será galán, señor,
Florela será culpada (vv. 1034-1044).

Se añade una acotación en la que se aclara que salen al tablado otros dos personajes, Bernardo y Sancho. Con esta salida, se confirma que se encontraban en el interior de la casa de la dama, ya que en el diálogo se comenta:

BERNARDO. Sal presto, y tu cierra, Inés.
SANCHO. Parece, señor, que anda
gente en la calle, camina (vv. 964-966).

Hay, pues, utilización de dos de las puertas, una en la que se esconden Octavio y Mendo y la otra, de donde salen Bernardo y Sancho.

En *Ruiseñores* también se da el uso de las distintas posibilidades con el fin de incorporarse al tablado para la entrada o salida de personajes a escena. En este caso, salen y entran personajes a la misma vez. Se trata de Juan y Lisardo que vienen disfrazados:

JUAN. Mal suceso.
LISARDO. ¿Cómo?
JUAN. Dar
el primer paso con celos.
LISARDO. ¿Máscaras los dan? (vv. 480-484).
[...]
JUAN. El ejemplo nos ha dado
licencia de haber entrado.
LISARDO. Y yo la pierdo después.
LEONARDA. No hay que tener recelos.
JUAN. Recelos no, claro está,
pero yo pienso que habrá
en vez de recelos celos.
LEONARDA. Los que se fueron de aquí
no mas máscaras fueron (vv. 489-497).

Al salir éstos y entrar los otros se han cruzado en la puerta, ya que comentan que han visto que los que dejaban la casa llevaban “prendas”, regalo

de alguna dama situada en el interior del domicilio, porque Juan comenta: “Adonde prendas se dan / voluntades aseguran” (vv. 508-509).

Otro uso de dos de los accesos disponibles tiene lugar en esta misma pieza. Sucede en un escena en la que están presentes Fernando y Cosme. El jardinero confiesa a su señor que don Juan le ha dado unas monedas. El caballero le comenta a su trabajador que viene don Juan y que debe retirarse:

FERNANDO. Allí viene, vete aprisa
 y déjame aquí con él (vv. 2521-2522).

Vase y sale don Juan.

Para no coincidir y que don Juan no vea al jardinero deberá hacer uso de otra de las salidas que había disponibles.

En *Bizarrias* es Tello el que hace mención en su parlamento de su salida por otra puerta distinta de la que van a utilizar los personajes que se incorporan al espacio escénico:

BELISA. Di que entren.
TELLO. ¿Eso dices?
BELISA. Pues ¿qué importa?
TELLO. Voime por esa otra puerta (vv. 1668-1671).

Las damas que llegan a casa de Belisa permanecían ocultas tras la cortina del vestuario y Tello, el gracioso, sale probablemente por otra de las puertas para no coincidir con Lucinda y Fabia.

Hay que aportar un caso más que ocurre en *Desprecio*. En esta ocasión lo que se observa es un uso de las tres puertas que tenía la fachada del corral a nivel del tablado. Tras irse Florela y Octavio, quedan en escena Bernardo y Lisarda. A la misma vez entra Mendo. Los primeros que se fueron se dirigían al interior de la casa, concretamente a los aposentos y el criado llega de la calle. Quedan solos Lisarda y Bernardo. El hombre pide a la dama solo un abrazo de despedida, Lisarda manifiesta su temor de que Octavio y Florela estén vigilando. El diálogo aclara esta situación:

BERNARDO. Solo un abrazo mi amor
quisiera llevar de ti,
por prendas de que te vi
inclinada a mi favor.

LISARDA. Temo de Octavio el rigor,
temo a Florela también,
puede ser que nos estén
mirando, que los amantes
en acciones semejantes
nunca piensan que los ven.

Octavio acechando.

OCTAVIO. Hablando están, desde aquí
tengo de ver a Florela,
o si es Lisarda a quien ama.

Florela por la otra parte.

FLORELA. Desde aquí celosa y necia,
que celos nunca negaron,
la condición que profesan,
tengo de ver lo que hablan (vv. 1870- 1886).

Si están los dos, Octavio y Florela, cada uno en una puerta y resulta que llegan ahora otros dos personajes, Sancho e Inés, lógicamente lo harán por la puerta que queda.

Pero el ejemplo anterior no es el único. El uso de todos los accesos que tenía el corral a nivel de tablado se da también en *Noche*. La acotación indica expresamente que entran dos grupos de personajes, cada uno por una entrada: *Salgan por una puerta Fabio, Leandro, y Fenisa de noche de san Juan, y por otra Leonardo, y Rodrigo, guarnecidos los sombreros, y ferreruelos de fajas de papel, y Lucrecia dama*. Se sabía que la otra puerta, la tercera, simbolizaba la entrada de la casa de don Pedro en la que se esconde Leonor.

Otro elemento que forma parte del espacio escenográfico, y presente en cuatro de las cinco piezas urbanas analizadas, es la música. Sigue más o menos el mismo esquema en cada una de ellas.

En *Amar* la acotación introduce la llegada de los músicos al espacio escénico: *Dentro música, guitarra, sonaja y bulla*. La manera de articular la canción,

en este caso, es colocando a los personajes en dos grupos que se sitúan cada uno en una parte del vestuario. Desde ahí cantarán alternativamente. Se puede seguir esta forma de proceder atendiendo al texto que la reproduce:

Cantan.

LOS PRIMEROS. Vienen de Sanlúcar
rompiendo el agua
a la torre del oro barcos de plata.

En otra parte del vestuario otro coro.

Cantan.

LOS SEGUNDOS. Galericas de España
sonad los remos,
que os espera en Sanlúcar
Guzmán el bueno (vv. 1162-1169).

Las damas que están en el tablado, Dorotea y Esperanza, inician una danza a petición de la primera. Se incorporan a este baile los hombres también. Al final, los que cantan y bailan no son los músicos sino los propios personajes. La canción que sigue la interpretan Andrés y Esperanza:

Río de Sevilla
quién te pasase,
sin que la mi servilla
se me mojase.
Salí de Sevilla
a buscar mi dueño,
puse al pie pequeño
dorada servilla.
Como estoy a la orilla
mi amor mirando,
digo suspirando
quién te pasase,
[sin que la mi servilla]
[se me mojase] (vv. 2027-2040).

Se trata de una canción popular, como en las otras piezas, cuyo tema va a ser el amor. De esta misma temática será la canción que aparece en *Noche*. En este caso, es el requiebro amoroso a una mujer realizado por los personajes presentes en escena, incluidos los músicos:

DON PEDRO. Música y grita suena,
 todos se alegran, todos son dichosos,
 yo solo en tanta pena (vv. 2107-2109).

Salen guitarras y sonajas, y canten así. Cantan.

Salen de Sanlúcar
 rompiendo el agua,
 a la torre del oro
 barcos de plata.
 Verdes tienes los ojos
 niña los Jueves,
 que si fueran azules,
 no fueran verdes.
 Salen de Valencia
 noche de san Juan
 dos pescadas saladas
 al fresco del mar (vv. 2113-2124).

Éntrense con grita y regocijo, y diga don Pedro.

En *Ruiseñores* se da un caso de canción popular que se canta en otro idioma, el portugués. Leonarda y Marcela avanzan la entrada de los músicos que, de manera redundante, se señala también en la acotación:

LEONARDA. Perdonad, que se han entrado
 máscaras.

MARCELA. Música suena.

JUAN. Bien lo ha de menester mi pena,
 entre esperanza y cuidado (vv. 772-774).

Entren unos foliones portugueses con atambor, sonajas, y instrumentos. Cantan.

Sale a estela de alua
 amañan se vein
 recordai miñalma,
 naon dormais mio bein,
 ay, ay, ay.
 Ya vosos vecinos
 todos se leuantan,
 e os pasariños
 por as ramas cantan,
 cuidados me espantan
 receos tambein.
 Recordai miñalma,
 naon dormais mio bein,
 ay, ay, ay (vv. 775- 788).

Esta canción posee un final que añaden los criados de la dama protagonista, realizado en español, cuyo tema va a ser la supuesta identidad del protagonista, don Juan, que se está haciendo pasar por un primo del jardinero para poder trabajar en el huerto de su pretendida:

MÚSICOS. No son todos ruseñores
 los que cantan entre las flores,
 sin campanitas de plata,
 que tañen al alba;
 sino trompeticas de oro,
 que hacen la salva a la gloria que adoro²²⁹ (vv. 2210-2215).

En la última de las comedias urbanas que escribió Lope también se hace uso de la música. En una acotación se avanza la entrada del conde Fernando y unos músicos. La música se utiliza, en este caso, para consolar al Conde que, como dice estar muerto, pide unas endechas. La cantan también alternando voces del galán y los músicos:

MÚSICOS. Antes que amanezca
 sale Belisa;
 cuando llegue al Soto
 será de día.

CONDE. Cuando ese estribo escribí,
 ¡qué bizarra la miré!
 Cantad la copla, y haré
 una endecha para mi.

MÚSICOS. Mañanicas de mayo
 salen las damas;
 con achaques de acero
 las vidas matan.
 No ha salido el alba
 y sale Belisa (vv. 1354-1367).

²²⁹ Hay una alusión metaliteraria en esta parte del texto. Fernando pregunta a su criado Cosme que si la letra es suya. Contesta el jardinero que sí pero su mujer, Elvira, lo corrige y le dice que, en realidad, es de Góngora.

Esta canción, que tiene como motivo principal a Belisa, es interrumpida por la llegada de Lucinda y Fabia.

La creación de espacios por medio de la palabra es un medio al que recurre el poeta con bastante frecuencia. Los casos de utilización del recurso de decorado verbal abundan en todas las comedias urbanas, así como en los demás subtipos de comedias analizadas. Por ello, se darán unos pocos ejemplos sobre en qué ocasiones y de qué manera se hace uso de él.

En *Amar*, concretamente en la escena inicial de la pieza, se hacen alusiones en el diálogo a una tormenta que está teniendo lugar en ese preciso instante y de la que ya se indicó su presencia en la acotación:

FELICIANO.	¡Válgame el cielo Andrés, válgame el cielo!
ANDRÉS.	El cielo pienso que se viene al suelo, y hiciera mal, señor (si ser pudiera que al suelo se viniera) que no está el suelo ya para vivirle).
FELICIANO.	Erramos el camino.
ANDRÉS.	Mas dicha fue, señor, que proseguirle.
FELICIANO.	¡Jesús, qué oscuridad de torbellino! Pienso que vienen dentro todas las furias del oscuro centro. La máquina del cielo se desata de sus ejes de plata, sus orbes de relámpagos vestidos están más temerosos que lucidos. Parece que una y otra ardiente llama por el cristal rompido arroja al suelo. La tierra se estremece, el aire brama, y en víboras de fuego escupe hielo; Si esto hace la tierra, ¿quién se fía del mar? (vv. 1- 20).

Es necesario utilizar la palabra para recrear el tiempo meteorológico, ya que es una de las pocas opciones existentes en este momento para llevarlo a escena. De esta misma manera, continúan los personajes anteriores aclarando que la situación inicial de tormenta está llegando a su fin:

ANDRÉS. Ya parece que el cielo se suspende,
 lástima es en ver entapizado el suelo
 de rotas verdes hojas
 entre balas de hielo.

FELICIANO. Ya por las nubes cárdenas y rojas
 acecha el sol la tierra,
 como que no se atreve
 a mirar los despojos de la guerra,
 y revueltas las ramas y la nieve
 precipitarse arroyos turbulentos
 entre dientes de bárbaros acentos.
 Pero escucha, ¿qué es esto
 que entre aquellas encinas
 parece voz humana? (vv. 34-47).

Hay que añadir, con respecto a esta escena, que se hace uso también de otros modos que existen para representar situaciones dramáticas por medio del diálogo. Se trata de la técnica conocida como “bastidores hablados” que se desarrollará en páginas posteriores. Se utiliza para aludir a unas encinas que quedan fuera de la vista del espectador, pero de las que dan cuenta los personajes. Cabe pensar que las palabras de Feliciano irán acompañadas de algún gesto señalando hacia ese lugar, lo cual permite creer que los árboles de los que habla están realmente presentes.

Otro caso de decorado verbal en esta misma pieza es aquel que se ocupa de situar temporalmente una escena. Se utiliza para recrear la llegada de la noche. Es Feliciano el que manifiesta que: “Aún no se ha puesto el sol, y ya el aurora / las yerbas humedece” (vv. 56-57). O las alusiones de Dorotea a que no quiere que amanezca todavía, sirviéndose de personajes mitológicos que representan al sol y a la aurora:

DOROTEA. Aurora, detente un poco (v. 427).
 [...]

 Y tú no saques los tuyos
 padre de Faetón soberbio,
 así te abrace el laurel
 quien te despreció mancebo (vv. 433-436).

También esta anocheciendo en la siguiente escena de *Noche*:

DON JUAN. Pues dame esa mano, y vamos
donde firme juramento,
para siempre nos obligue,
que ya con su manto negro
nos viene a cubrir la noche (vv. 1636-1640).

En *Desprecio* se observa otro caso de utilización del decorado verbal para que sea posible considerar que la escena que tiene lugar a continuación es nocturna. Octavio le pregunta a Mendo qué hará a estas horas su amada Lisarda y contesta el criado:

MENDO. Tu Lisarda
ahora estará durmiendo,
porque son las doce dadas (vv. 962- 964).

En otras piezas, como *Noche*, se menciona en el diálogo algún momento de la tarde. Los personajes afirman que son las cuatro y les sorprende que doña Blanca se haya vestido para la noche. En esta ocasión, igual que en ejemplo citado anteriormente, se alude a la hora exacta del día en la que ocurre la escena, ya que doña Blanca pregunta a su criada si ha avisado al cochero y ella responde: “¿A las cuatro de la tarde / le he de avisar?” (vv. 1073-1074).

Otra referencia al momento del día en *Ruiseñores* en la que se vuelve a aludir a que está amaneciendo:

GARCIA. Sino lo estorba esta partida a Hungría,
presto se logrará mi pensamiento:
ahora apenas amanece el día
cuando la noche le cautiva y cierra
en servicios y fiestas de María (vv. 1549-1543).

En la escena inicial de *Amar*, de la que se comentó la recreación de una tormenta, aparece otro elemento que, con frecuencia, se evidencia por medio

de la palabra. Se trata de arbustos, ramas, flores o cualquier vegetal que se quiera representar. Mientras los personajes continúan escuchando los lamentos de una dama, Andrés señala que hay unos árboles en el espacio escénico:

ANDRÉS. No lejos destos árboles parece
que suenan sus extremos (vv. 58-59).

Es probable que hubiera algún tipo de decorado que representara a esos “árboles”, pero parece que es solo la utilización del deíctico la que permite recrear su presencia. Se trata del mismo caso que ocurre en *Bizarrías*:

FINEA. ¡Señora, señora! Escucha.
BELISA. ¿Qué quieres?
FINEA. Don Juan y Tello
están junto a aquellos olmos.

Otro ejemplo de este uso del decorado verbal se encuentra en *Ruiseñores*. Los arbustos permiten que los personajes se escondan tras ellos, por lo que es probable que en este caso sí que existieran ramas o algún elemento vegetal presentes en escena:

LEONARDA. ¡Ay Marcela!, mi hermano, y don García;
entre estas murtas esconderme quiero (vv. 2117-2118).

La misma función cumplen los “olmos” junto a los que Belisa y Finea localizan a don Juan y a Tello en *Bizarrías*:

FINEA. Señora, señora, escucha.
BELISA. ¿Qué quieres?
FINEA. Don Juan y Tello
están junto a aquellos olmos (vv. 740-743).

También se hace uso de la técnica del decorado verbal para la recreación de ríos, fuentes y todos aquellos elementos acuáticos que requiera

la acción. En *Amar Dorotea* describe el espacio en donde se encuentra, un valle arbolado que posee un arroyo:

DOROTEA. Árboles deste valle temeroso
 su vida le pidamos,
 lenguas haced las hojas de los ramos.
 Y tú manso arroyuelo,
 que duermes por las márgenes amenas
 deste pintado suelo,
 en palabras convierte las arenas,
 los cristales desata,
 cosecha al cielo, pues le ofreces plata (vv. 206-214).

Con respecto a los ríos hay que añadir que en *Bizarrías* aparece varias veces mencionado el Manzanares. En la escena en la que el conde Enrique comenta a Fernando que no ve a Lucinda en todo el Soto, Tello le propone que interroge al río, el cual es caracterizado así:

TELLO. Diga, señor Manzanares,
 sacamanchas de secretos,
 a quien debe su limpieza
 la información de los cuerpos,
 el que lava en el verano
 lo que se peca en invierno,
 cuya espuma es de jabón,
 cuyas orillas, de lienzo (vv. 709-716).

Como puede observarse, este espacio es recreado siempre a través de la palabra. Se pueden añadir datos a su descripción, como el caso que se cita a continuación y en el que se hace mención a su cercanía:

BELISA. Si ha de desmayarse
 del susto de este suceso,
 acérquese más al río,
 dama, porque caiga dentro (vv. 945-948).

Existen alusiones a otros accidentes geográficos en el diálogo. En este caso, tomado de *Ruiseñores*, es Rufina la que pronuncia unas palabras en las que se conjugan la determinación temporal y la presencia en el paisaje de unas montañas sobre las que está saliendo el sol:

RUFINA. Apenas por esos cerros
sale perezoso el día,
¿y ya quiere que saquemos
las caras de la almohada,
de los colchones los cuerpos? (vv. 460-464).

Otro ejemplo, tomado de la misma pieza, en el que el elemento que se describe, de nuevo, es un río. Pero, en esta ocasión, se añade la presencia de elementos vegetales que se asemejan al caso expuesto líneas atrás, en el que se señalaba que el deíctico pudiera implicar la presencia en el espacio escénico de algún decorado que permitiera ratificar las palabras de la dama:

CELIA. ¡Qué dormido pasa el río
en su cama de cristal!
DOROTEA. Es templanza desigual
para tanto fuego mío.
CELIA. Prosigue tu relación,
que estos árboles cortados
tienen los ojos cerrados,
si las hojas ojos son (vv. 1098-1105).

A veces, el agua viene recreada en forma de fuente como la que aparece en *Amar* y en la que pretende sentarse a descansar la dama protagonista con Andrés:

DOROTEA. Sentémonos Celia mía.
ANDRÉS. Dicen que no hay un real,
y esta fuente se dilata
cantando en sonora plata
con pasajes de cristal,
pululando mirabeles,
que liban el verde bulto (vv. 1975-1881).

La fuente se convierte, casi siempre, en un elemento de distracción y relax para el personaje. En *Ruiseñores* se demuestra que la dama se entretiene mirando sus aguas:

LEONARDA. Divertida en esta fuente
mirando estoy su corriente
cómo viene y cómo va (vv. 2202-2204).

En esta misma pieza continúan las alusiones a elementos vegetales. En este caso, son retamas en las que pretende ocultarse Marcela a las que se añade la presencia de una fuente. Ésta se convierte en un recurso al que los personajes acuden para descansar, como ya se ha dicho, pero también a esperar a alguien:

MARCELA. Antes por estas retamas
quiero entretenerme un poco.
LEONARDA. Pues en esa fuente aguarda (vv. 1484-1486).

En *Desprecio* se aporta un ejemplo en el que el decorado verbal pretende describir otro espacio diferente. Se trata de un espacio interior. Sancho es el encargado de aportar en su parlamento numerosos detalles del aposento en el que se encuentra:

SANCHO. Por todo este gabinete,
o tocador, que así creo
que se llama en Francia, adonde
tienen las Damas su espejo,
y aderezo de matar,
por que sus blancos aceros,
broqueles, rodela²³⁰, jacos²³¹
son las rosas de Toledo,
los jazmines del Gran Turco (vv. 542-550).

²³⁰ Rodelas: 'Escudo redondo y del gado que, embozado en el brazo izquierdo, cubre el pecho al que pelea con espada' (*Autoridades*).

²³¹ Jacos: 'Vestido corto, que usaban los soldados en lo antiguo ceñido al cuerpo, de tela muy grosera y tosca, hecho de pelo de cabras' (*Autoridades*).

[...]

Digo pues señor, que anduve
 buscando con mucho tiento
 entre catres, y escritorios
 algo de comer y veo (vv. 556-559).

[...]

hallé en una escribanía
 un papel, y aquí le tengo (vv. 571-572).

Las palabras de este personaje hacen pensar que, si bien es cierto que alguno de los elementos que describe podrían tener correspondencia en el decorado, también puede afirmarse que estos componentes del aposento serían unos pocos, y que es la palabra la encargada de completar la visión final que el espectador se hace del gabinete que describe el caballero.

Algunas veces se hace referencia en los parlamentos al balcón o a las rejas, que sí estaban presentes, aclarando que se trata de elementos arquitectónicos que pertenecen a la casa de algún personaje concreto de la comedia. En *Noche* Leonor hace uso del decorado verbal para señalar que aquellas rejas y no otras son las que pertenecen al domicilio de don Juan:

LEONOR. Vive un Caballero Indiano
 enfrente de nuestra casa,
 en aquellas rejas verdes
 cuando está en ellas doradas (vv. 22-25)

En algunos casos lo que se describe es una calle y el ambiente que existe en ella. Es un recurso que se repite en las comedia urbanas. En *Noche* es don Juan el encargado de transmitir el estado de la ciudad y la cantidad de gente presente:

DON JUAN. Solo me ha causado pena
 la confusión de la gente
 atrevida, e insolente,
 que por todas partes suena,
 la plaza de luces llena,
 ¿cómo estará sin testigo?

Donde lo es el más amigo.
 No se qué calle seguir,
 que mal me puedo encubrir
 llevando mi Sol conmigo (vv. 1729-1738).

No es posible que esa multitud que menciona el personaje estuviera realmente presente en el tablado. Para que sea evidente y el público pueda situar en la escena esta muchedumbre, se hace uso del decorado verbal. Continúa más adelante Tello haciendo alusión al espacio urbano y a las dudas que le genera no saber por qué lugar deben seguir entre tantas calles:

TELLO. Por esta calle es rodeo,
 por esta podemos ir (vv. 1777-1778).

En esta misma escena don Juan menciona que no solo hay muchísima gente sino que además están de fiesta:

DON JUAN. Tanto el alboroto crece,
 que ya parece locura.
 TELLO. Por eso mismo procura,
 tanta dama, tanto coche,
 hacer que tenga esta noche,
 por variedad hermosura (vv. 1783-1788).

Alude a la presencia de numerosos coches y damas que no estarían presentes: el diálogo es el encargado de hacerlos patentes. *Noche* es una pieza en la que, por su temática, mayor número de veces se recurre al decorado verbal para describir el estado de la ciudad en esta velada festiva. Don Bernardo, otro de los personajes, también confirma esta gran cantidad de personas en las calles:

BERNARDO. Como por las calles anda
 tanta gente, en ciertos hombres
 que nos siguen, no reparas (vv. 2904-2906).

Otro ejemplo de ello se ofrece en los siguientes versos:

- TELLO. Cuatro mil escopetas, y alabardas
son menester para un portal de noche,
deja que pase este cantante coche.
- DON JUAN. Música lleva al prado.
- TELLO. Las tres parecen gatos en tejado (vv. 2123-2125).
[...]
- DON JUAN. Vuelve a mirar que ya pasaron, mira
si habla, si suspira,
que estoy perdiendo el seso (vv. 2134-2136).

Los personajes recrean un coche que pasa con música y que interrumpe la visión de las damas en el balcón.

En otras ocasiones, el espacio recreado es un jardín. Se trata de la comedia *Ruiseñores* ya que la mayor parte de la pieza tiene lugar en él. Elvira, la jardinera, describe en este parlamento cómo es el huerto de la casa y en qué momento del día se sitúa la escena:

- ELVIRA. Hoy amaneció más claro
en este jardín el Sol,
que no fue de su arrebol
a noche el Ocaso avaro.
Hoy han salido más flores
a las perlas del aurora,
volvió esta fuente sonora
sus arenas ruiseñores.
Y suena el aire más ledó
en las hojas destas plantas,
hoy entre venturas tantas
no menos dichosa quedo (vv. 1095-1106).

Llega a hacerse alusión a un solo elemento floral del espacio del jardín añadiendo que está marchito:

- JUAN. Atar quiero este jazmín,
que está como veis caído,
que yo no se entretener
damas, sino trabajar (vv. 1289-1292).

Los diferentes elementos que componen este lugar los enumera don Juan en el siguiente parlamento, en el cual los claveles se convertirán en testigo del amor del protagonista:

JUAN. Flores de aqueste jardín,
y vos florido arrayán,
claveles favor me dan,
imprimid tales favores
en las hojas de colores
para que entre estos claveles,
favores que dan laureles (vv. 1308-1314).
[...]
Vos también, aunque excusada
por prima, señora, estéis,
también testigo seréis (vv. 1320-1322).

El personaje recurrirá al final de la pieza a pedir explicaciones a las flores del jardín que consideró testigo de sus palabras. Por eso, las invita a pronunciarse sobre este tema:

JUAN. Decidlo vos, hablad flores
a quién mis lágrimas riegan.
Fuentes, qué silencio es éste,
si tienen las aguas lengua?
Pues que lo fueron mis ojos
por fuente siquiera os duelan (vv. 2776-2781).

Hay que aclarar que en numerosas ocasiones se combinan varios de los elementos citados para el decorado verbal. Ya se ha visto que es un recurso recurrente que resulta muy útil al poeta a la hora de crear espacios para desarrollar la acción. En este caso, tomado de *Ruiseñores*, se combina una alusión al momento del día con la presencia de flores y pájaros que se describen como presentes en el espacio del jardín:

LEONARDA. Vete mi bien, que el aurora
ver estas flores desea,
no se levante y nos vea
mi hermano.

- JUAN. Después, señora,
que el Sol que adoro las dora,
¿decís que el alba saldrá?
- LEONARDA. ¿No ves que lo muestran ya
calandrias, y ruiseñores? (vv. 1960-1968).

Otro medio que utilizará el poeta para recrear espacios, y del cual ya se ha adelantado algo párrafos atrás, será la conocida técnica de “bastidores hablados” o *ticscopia*.

El recurso de la *ticscopia* se utiliza para detallar tanto espacios interiores como exteriores. En *Amar* se alude a un bosque al que se dirige Andrés para averiguar de qué lugar proceden los lamentos de una mujer que dice escuchar. Le comenta a Feliciano:

- ANDRÉS. Aquí, señor, te asienta,
mientras que voy a ver de rama en rama
quien con tanto dolor la muerte llama (vv. 69-70).

Otros exteriores que se recrean con el diálogo hacen alusión a espacios marinos. Describe don Diego en la pieza anterior un episodio que ocurrió durante la travesía en barco, que lo llevó a Sanlúcar:

- DIEGO. Qué manso que jugaba con las olas
el riguroso Norte, que otras veces
estampa el cielo gaviás y ventolas
y mezcla estrellas con los peces (vv. 575-578).
[...]
A Sevilla escribí cómo he llegado,
donde me espera ya don Sancho Tello,
si bien de mis intentos engañado (vv. 583- 585).

Dentro de estos espacios marítimos destaca la descripción del puerto de Barcelona hecha por Cosme en *Ruiseñores*. Con todo lujo de detalles cuenta que los muelles de la urbe están repletos de navíos por la visita que la reina ha hecho a la ciudad:

COSME. No se yo como será
que apenas hay para mi
en esta pobre soldada
que don Fernando me da,
¿y la Reina aguardará
muchos días tanta armada?
Como es razón, de galeras
que va cubriendo la mar,
que en fin espera llevar
destas dichosas riberas (vv. 979-988).

[...]

JUAN. Ya los marítimos senos
parece que apenas pueden
sufrir el peso en los hombros,
dando al mar opuesto asombros
de ver en que número exceden
la armada de Carlos Quinto (vv. 992-997).

En *Desprecio*, el espacio exterior que se describe es el Prado, lugar recurrente que también aparece en la última comedia escrita por Lope, *Bizarrías*:

FLORELA. Que bueno estuvo esta tarde
el Prado.

LISARDA. La procesión
de los coches fue notable (vv. 51-54).

En ocasiones no se concreta el lugar exacto de la capital que describen los personajes. Un ejemplo de ello aparece en *Bizarrías*. Finea entra al espacio escénico procedente de la calle y comenta a su señora:

FINEA. Sin quitarme el manto vengo
por darte presto el recado.

BELISA. ¿De prisa? ¡Será desdicha;
que nunca vienen despacio!

FINEA. Hallé la casa, que fue
en Madrid mucho milagro;
que no sabe del segundo
quien vive el primero cuarto;
dile el papel y abrazome,

diome este doblón de a cuatro (vv.1035-1042).

En el parlamento de Finea se define a Madrid como una ciudad que ha crecido tanto que ya no es posible el anonimato entre vecinos. Continúa la criada en esta descripción de la ciudad con unas palabras de desprecio a la vida de la corte: “Que la lisonja es la fruta / que más se sirve en palacio (vv. 1069-1070)”. La imagen que se da de la vida madrileña se traduce en que es un lugar en el cual lo importante es aparentar y, si es posible, poseer una holgura económica que haga posible ocupar el tiempo en enredos amorosos, como hacen los protagonistas. Todo ello recreado solo a través de las palabras de la dama.

También hay alusiones a lugares que se sitúan en la entrada de alguna casa de los protagonistas. Lucinda en *Bizarrias*, advirtiéndole a Tello que le diga a don Juan que no la moleste más o el Conde le pedirá cuentas, se va. Al salir, comenta que don Enrique la espera en la puerta con su carroza:

LUCINDA. Él y don Juan se dispongan
a no alborotar mi casa;
que, si otra vez la alborotan,
castigaré su locura
el Conde, porque me adora,
y a vuestra puerta, en la calle,
aguarda con su carroza
para que vamos al Prado (vv. 1750-1757).

Los espacios interiores recreados por medio de “bastidores hablados” son, sobre todo, aposentos de domicilios de los protagonistas de las comedias. Así ocurre en *Desprecio*. Bernardo y su criado salen de su escondite y las damas deciden esconderlos. Lisarda ordena a su criada que los encierre en un aposento que se sitúa tras las cortinas:

LISARDA. A los dos
encierra en ese aposento,
y dame luego la llave (vv. 249-251).

En la misma pieza se hace una descripción del interior de la casa de la protagonista tras su huida. Entra Mendo por la puerta del vestuario y regresa inmediatamente para describir lo que “ha visto” fuera:

MENDO. Con paciencia,
que solo el aire las paredes viste:
no hay mas que algunos clavos por el suelo,
reliquias, y despojos de mudanza (vv. 941-944).

Este personaje, en el segundo acto de la pieza, relatará cómo es su propia alcoba:

MENDO. Ven y verás mi aposento
donde (aunque indigno de ti)
honrarás cuatro colchones,
menos tres por no mentir:
sábanas hay aunque están
a lavar, que presumí
siempre de lo que es limpieza:
almohadas nunca fui
amigo de gollorías²³²:
hay mesa, estampa, candil,
peine, silla, limpiadera²³³,
calzador, y todo en fin
para tu servicio Sancho (vv. 1390-1402).

La misma situación ocurre en *Bizarrias*. En este caso, el elemento que se describe es tanto el personaje que habita ese espacio como el lugar en sí. Belisa se interesa por el atuendo de don Juan. La importancia que Belisa da al vestuario está motivada porque a través de él puede obtener información de la condición social del caballero. Finea le cuenta que estaba con un gabancillo leonado, y ella le interroga rápidamente sobre si tenía bigotera. Conoce Belisa el ajuar masculino, ya que el gabán era una prenda que se utilizaba para andar

²³² Gollorías en su segunda acepción ‘se toma también por el exceso que se desea fuera de lo conveniente y razonable’ (*Autoridades*).

²³³ Limpiadera: ‘Lo mismo que cepillo, para limpiar los vestidos’ (*Autoridades*).

por casa y la bigotera era una especie de funda de tela que se usaba para que los bigotes no se descompusiesen. A Finea le espanta que los hombres se pongan en la ventana con ese artilugio en los bigotes. Belisa insiste en esta cuestión mencionando otras prendas de vestir masculinas. Al final le pregunta abiertamente si la casa dejaba ver que fuera pobre, llegando a interesarse por la cama del dormitorio:

FINEA. ¿La cama dices? De raso
de la China un pabellón,
lo limpio, no sé pintarlo,
que un tafetán lo cubría;
lo demás, baúles, trastos
de casa, ajuar de mozos:
libros, guitarra, ante, casco
y un broquel en un rincón (vv. 1112-1119).

También se puede utilizar el recurso de “bastidores hablados” para describir acciones que tienen lugar fuera de la vista del espectador. Es el caso que ocurre en la escena inicial de *Amar*. Tras la vuelta de Andrés para interesarse de dónde procedían los lloros de una dama, describe la situación en la que se la encuentra:

ANDRÉS. Al nudoso tronco atada
de un roble, por mejor fruta
que las doradas manzanas
de la huerta de Medea,
llora una afligida estampa
de aquella Andrómeda triste (vv. 86-91).

Por otra parte, se había comentado que el recurso de *ticoscopia* podía utilizarse para describir escenas que por su crueldad o violencia no se consideraba decoroso llevarlas a escena. En el parlamento que sigue, Andrés relata a modo de pintura cómo quedaron los personajes tras el asalto de unos ladrones:

ANDRÉS. No lejos, toda la cara
 bañada en sangre está un hombre,
 que con piadosas palabras
 atado también a un roble,
 solicita consolarla;
 y cerca dél en la tierra
 yacen tres cuerpos sin alma,
 los dos mancebos y el otro
 tiñendo en sangre las canas
 de su venerable aspecto (vv. 100-109).

Por el resultado, se supone que han recibido una paliza salvaje, aunque solo se puede tomar como base para esta afirmación las palabras del personaje que relata el episodio.

Estos episodios descritos se incorporan en el diálogo si se considera que lo que ha ocurrido es relevante para el desarrollo argumental de la comedia. Así, en *Noche*, se describe una acción anterior que tiene lugar en una fuente en la calle y en la que un caballero le entrega una carta a Leonor:

LEONOR. El tal Indiano esperaba,
 que yo llegase a la pila,
 llegué, y al tomar agua,
 como que hacía lo mismo
 me echó un papel en la manga (vv. 79-83).

Otro ejemplo de acciones ocurridas en otros lugares y momentos se da en *Ruiseñores*. Don Juan está solo en el tablado y admite que el hermano de su amada estuvo a punto de descubrirlo una noche que le hablaba a la reja. Por sus palabras sabemos que saltó unas tapias para huir:

JUAN. Y estuvo una noche en poco
 de llegar a conocerme,
 si con un salto no pongo
 por lo bajo de las tapias
 tierra en medio presuroso (vv. 1668-1772).

pasar plaza de ternera (vv. 471- 473).

La técnica de “bastidores hablados” también se utiliza para que el espectador pueda hacerse una idea de la distancia real que hay entre dos lugares. Se desarrolla en la misma pieza del ejemplo anterior y es Feliciano el que da los datos necesarios para la localización de una venta cercana hacia la que pretenden dirigirse los personajes:

FELICIANO. Ya mi señora
tenéis honor y vida,
asegurarla es lo que importa ahora,
¿cuánto hay de aquí a la venta?
por si la gente que ha quedado intenta
seguirnos y vengarse.

PASTOR. Habrá dos leguas pero son pequeñas (vv. 240- 246).

Se alude, además, a espacios contiguos a las casas de los protagonistas, como las cocheras. En *Noche* Fernando viene hablando con su criado. El sirviente queda fuera del espacio escénico, tras las cortinas, pero su señor sí se encuentra en el tablado. Desde ahí le ordena que comunique a Marcial que saque el coche:

LUIS. Di Fernando a Marcial que saque el coche,
porque es breve la noche,
y la puedan gozar en soto, o prado (vv. 1687-1689).

Son las palabras del caballero las que aportan la información de la existencia de una dependencia, las cocheras, a la que el espectador no puede acceder pero que se le acerca de esta manera. Con respecto a los coches, hay que añadir que, a veces, lo que se describe con el recurso de *ticoscopia* es el vehículo en sí. Un ejemplo de ello tiene lugar en *Bizarrías*. Se hace hincapié en su lujo y en la clase social de los que van en él:

FINEA. Una galera de tierra,
con clavos de oro por jarcias
cortinas por altas velas,

de tela rica de nácar,
y por remos que le mueven
cuatro cisnes de Alemania,
con la señora Lucinda
en tu portal desembarca (vv. 2687-2693).

Dentro de los espacios contiguos pertenecientes al ámbito doméstico se sitúa el jardín. Ya se habló de este lugar en los casos de decorado verbal. Pero hay que aportar también las descripciones que hacen los personajes cuando no se encuentran en él. En *Bizarrías* es Tello el encargado de aclarar cómo es el jardín de la casa de Belisa. El criado lo describe como un lugar que está rodeado por un muro de escasa altitud y que facilitará el paso de su señor:

TELLO. Una tapia muy baja el jardín tiene,
que no es, para subir, dificultosa.
JUAN. ¿Podré yo entrar por ella?
TELLO. Ser podría.
JUAN. Pues vamos antes que lo estorbe el día,
que se traslada de zafir en rosa (vv. 2080-2084).

Incluso puede ampliarse un espacio que ya se describió con el decorado verbal. En *Ruiseñores* hay una escena que tiene como espacio dramático el jardín. Se dan datos del lugar donde se encuentran los personajes, pero además, ante la pregunta de Leonarda a Cosme sobre quién es ese primo que ha venido a ayudarle en su trabajo y dónde se encuentra ahora, el jardinero le responde:

COSME. Cavando aquel cuadro está,
que quiere ayudarme ya,
con humildad semejante (vv. 1196-1198).

Hay que decir que don Juan no está presente en el espacio escénico, aunque el espacio dramático donde se sitúa sigue siendo el jardín. Continúa la escena y Cosme se acerca a la puerta del vestuario para llamar a don Juan, que responde desde “dentro”. Lo que se ha hecho es recrear una prolongación del

espacio del huerto, más allá del tablado, por medio de la palabra. La escena termina así:

COSME. ¡Ah, Pedro!, ¡ah, primol!
Dentro.
 JUAN. ¿Quién llama?
 COSME. Dejad el cuadro, mi ama
 os quiere ver.
Sale don Juan.
 JUAN. ¿Dónde está?
 COSME. No la veis, y con su prima?
 JUAN: Señoras, guardaos el cielo (vv. 1212-1218).

Las referencias a animales también se hacen, habitualmente, haciendo uso de este recurso, ya que era muy difícil presentarlos en escena. En *Amar* Andrés hace alusión a la presencia de sus caballos:

ANDRÉS. Pobres de los caballos,
 apenas pude atarlos,
 más no podrán moverse
 que si llegan a verse
 los animales en peligros tales,
 ¿no se apartan del hombre, aunque animales? (vv. 23-28).

Incluso, puede concretarse el número de animales a los que se está refiriendo el personaje para que el público puede recrear una acción que no está viendo. En este caso, tomado de la comedia anterior, se trata de dos caballos:

FELICIANO. En mi caballo puede
 ir esta dama y este mozo herido
 irá en el tuyo (vv. 251-253).

Algunas veces se combina en la técnica de “bastidores hablados” la presencia de animales con la descripción de la acción que se supone están realizando. Los hombres de las escena que se comentó anteriormente abandonan el espacio escénico y queda sola Dorotea. Afirma la dama que oye

a los caballos pero, además, comenta lo que están haciendo los hombres que hace un momento la acompañaban:

DOROTEA. Los caballos suenan ya,
oh quien pudiera ponerlos
defensa en las herraduras
contra las piedras del suelo.
La puerta abrieron, ya salen;
¡ay Dios que golpe tan necio!,
ya están fuera los caballos,
también la del cielo temo (vv. 419- 426).

En *Ruiseñores*, Cosme y Elvira aluden a animales domésticos y a numerosos objetos que deben llevarse de la casa, ya que don Luis los ha despedido. La gran cantidad de cosas hace necesario que se utilice la palabra para dejar constancia de ello. Sería imposible, no solo por la presencia de un burro y un cerdo, llevar a la escena lo que ellos comentan:

COSME. Yo, el pollino, vos, la puerca,
pratos, escodillas, cama,
almocafre, azadón, rueca,
arca de muesos vestidos,
y otra con ella pequeña
en que están vuestros embustes,
moñaduras, y jaleas,
redomillas, limonadas,
botes de rodas conservas,
de cernícalo, la urraca,
mis polainas de estameña.
¡Eal! Todo está cabal (vv. 2931-2942).

El río Manzanares aparece de otra manera diferente de la que se vio en el apartado del decorado verbal. Ahora no describe el lugar en el que están situados los personajes, sino que se informa de dónde se encuentra uno de ellos y que quedó fuera del espacio escénico:

BELISA. ¿Adónde Celia quedó?
FINEA. Con unas amigas queda

sentada orilla del río (vv. 631-633).

La recreación de espacios sustentada solo por el diálogo también utiliza otras formas en las comedias, como el uso de largas tiradas de versos que sirven para enmarcar espacialmente la acción. El poeta añade descripciones de todo aquello que aporte algo que el público deba conocer para seguir la pieza. En *Noche* hay un ejemplo en el que don Juan relata, con multitud de alusiones metateatrales, cómo está decorado el lugar en el que será la fiesta de san Juan:

DON JUAN. Yo entré con un Caballero
a ver el sitio Bernardo,
donde esta noche veremos
tres Soles en una Aurora,
que son sin Edipos Griegos,
Rey, Reina, y Infantes, mira (vv. 578-583).
[...]
El jardín por los extremos
que tiene al prado ventanas,
dispuso el Marqués Crescencio
por orden del Conde Duque
desta suerte; un teatro en medio,
con más de trescientas luces,
que han de competir ardiendo
entre faroles de vidrio,
con duplicados reflejos
a veinte y cuatro blandones,
y juntas ellas con ellos,
a cuantas luces se asomen
a las ventanas del cielo.
Que como es fiesta Bernardo,
que le ha de tener por techo,
bordárale diamantes,
porque no parezca negro (vv. 586-602).

El personaje describe el mismo espectáculo que se está representando. Continúa este largo parlamento enumerando las comedias que se han de representar esta noche festiva, además de exponer quiénes son los poetas que las han escrito. No solo se ocupa del espacio teatral sino también del público

que va a asistir a él, detallando cómo es el lugar desde donde los reyes verán la obra:

DON JUAN. Veranla sus Majestades
dentro de un verde aposento,
que forman arcos de flores;
porque fue discreto acuerdo,
que todo fuese jardín,
adonde todo era cielo.
De cortinas carmesíes,
los arcos se cubren dentro,
que para tales retratos
estrellas quisieron serlo.
Tendrán su lugar los Condes,
y las damas, previniendo
añadir cuadro al jardín
con diferente pretexto.
Porque en vez de ayudar todo
con tanta fiesta deshecho,
que del jardín con más flores,
que hay en los campos Hibleos.
Hoy en la casa del campo
han visto los jardineros
seis fuentes más, y es la causa (vv. 619-639).
[...]
Hay para damas tapadas
dos teatros, al de en medio
casi iguales, en que habrá
disfraces de pensamientos.
Por lo alto como almenas
del jardín en cinco puestos
previenen músicos voces,
eco el aire, amor silencio
porque parezcan en alto
los verdes olmos cubiertos (vv. 651-660).

Incluso dedica unos versos a describir el vestuario de los asistentes:

DON JUAN. Los Reyes, y los Infantes,
con capas de color ellos,
y la Reina con valona,
quitándole al Sol el cerco,
que es mejor que el de Abaninos,

el de diamantes tan bellos.
 Las damas lo mismo harán,
 aunque por falta de espejos
 se miren unas en otras
 cristales para de presto.
 Traerán valonas y tocas,
 mantos de humo, y sombreros,
 que los humos de ser Soles,
 aún allí querrán tenerlos.
 Dicen, que a todos darán
 abanillos, y con ellos
 búcaros de olor, en quien (vv. 669-685).

En la misma pieza, Tello relata a Inés cómo son esas tierras lejanas de las que vienen él y su señor. Le promete que la llevará allí si don Juan se casa con Leonor. La capital de Perú es el espacio descrito por el gracioso:

TELLO. Verás a Lima, el mejor
 fruto de Española empresa (vv. 983-984).
 [...]
 Verás el cerro en grandeza,
 ilustre, aunque dulce, y agro
 el gran Potosí, el milagro
 mayor de naturaleza.
 Cuyas entrañas, y centro,
 son una imagen de plata,
 piadosa fuera, e ingrata (vv. 991-997)
 [...]
 Es esta tierra tan nueva,
 cuyo Dios el oro y plata,
 que del mundo en cuanto trata
 fueron el Adán, y Eva.
 Allí las piedras se ven
 de tantas minas sacar,
 y las perlas en el mar,
 blancas y pardas también,
 como dicen los Poetas,
 que son quien las ven nacer (vv. 1003-1012).

Noche acoge otra descripción espacial de este tipo. En una escena en la que Blanca cuenta a su criada, Antonia, cómo conoció a don Pedro. Le dice

que este suceso tuvo lugar en la Casa de Campo madrileña durante la primavera. En un largo parlamento la dama aporta numerosos datos de este espacio de recreo, en el que incluye muchos detalles del lugar como el momento del día, la existencia de una fuente o la presencia de una estatua dedicada al nieto de Carlos V:

BLANCA. Cuando por los secos ramos
nuevo humor pimpollos brota,
en cuyas pequeñas cunas
están los frutos sin forma (vv. 1130-1133).
[...]
Bajé a la casa del campo,
cuando la celeste concha,
abierto el dorado nácar,
flores bañaba en aljófár.
Llevaba por compañía
esas dos esclavas solas,
que por el color pudieran
servir para el Sol de sombra.
Tuve licencia de entrar,
y entre los cuadros que a Flora
viste de tomillo el arte,
lazos de sus verdes orlas.
Anduve mirando fuentes,
que despeñadas se arrojan
de la altura en que se crían,
a lo llano en que se postran (vv. 1142-1156).
[...]
Miraba otra vez atenta,
aquella estatua famosa,
del nieto de Carlos Quinto (vv. 1166-1168).
[...]
Un obelisco de mármol
no lejos, por unas Diosas,
y sátiros, vierte plata
sobre las inquietas ondas,
hay unos olmos enfrente,
que de yedras trepadoras (vv. 1182-1187).

En *Ruiseñores* se utiliza esta técnica, similar a las descripciones espaciales propias del género narrativo, para explicar en qué estado se encuentra la ciudad

de Barcelona. Lisardo comenta que la urbe está repleta de gente, son días de fiesta y los ciudadanos están contentos con la visita real:

LISARDO. Cuanto aquí se soleniza
entre noble y vulgar gente,
cubre silencio prudente
el Miércoles de Ceniza.
Nunca habéis visto escuadrón
de pájaros acostado,
chillando en olmo acopado,
y llegar de golpe halcón,
cesando todo ruido:
pues lo mismo habéis de ver,
porque en llegando ha de ser
de toda la fiesta olvido (vv. 23-35).

Otro personaje de esta comedia, García, detalla la gran cantidad de navíos y el alboroto que hay en el puerto urbano haciendo uso de este tipo de descripción:

GARCÍA. Saliendo don Fernando a la marina
adonde la ciudad concurre ahora
a ver por la campaña cristalina
tanta galera, que al salir la aurora
alegra con trompetas los oídos
con banderas los ojos enamora,
de que los filaretos guarnecidos,
como de mesanas los penoles
de estandartes y flámulas vestidos,
con que los Alemanes, y Españoles
han de llevar a la Imperial María (vv. 1510-1520).
[...]
Oh mar de España, la contienda y guerra,
que el viento de tus olas revestido
forma por este tiempo, en paz dilata,
deja que llegue el Águila a su nido.
Una ciudad pacífica retrata,
formando como escuadras en hileras
por calles de cristal campos de plata.
Las prevenidas naves y galeras,
que la fortuna próspera acompaña
a las opuestas playas y riberas,

humille su marítima campaña (vv. 1546-1556).

Otro caso lo cuenta Leonarda, personaje femenino protagonista de *Ruiseñores*. La dama relata cómo se desarrolló la construcción del barco que transporta a la reina:

LEONARDA. Los rojos remos de una y otra espuela
parecen alas dela Fénix rara,
que volarán, aunque mojadas plumas,
rompiendo el agua y levantando espumas.
Ha puesto la ciudad tanto cuidado,
Marcela, en fabricar esta galera,
como si en jaspe o mármol coronado
de mil columnas un Palacio hiciera
de ébano de oro y de marfil labrado (vv. 2021-2029).

Por su parte, en *Bizarrías* Belisa cuenta a Celia que está de luto porque ha muerto su libertad. La dama se refiere a que se ha enamorado de verdad de don Juan de Cardona en cuanto lo ha visto. Celia no se lo cree y afirma que primero se caerán las estrellas del cielo. En un largo parlamento le cuenta cómo vio a don Juan. Ella iba una tarde en su coche por el Prado, lo compara con un personaje mitológico:

BELISA. Iba sola con Finea,
amiga Celia, en mi coche,
tan sol de mi libertad
cuanto luego fui Faetonte (vv.85-88).
[...]
Era la parte del Prado
que igualmente corresponde
a la fuente Castellana
por la claridad del nombre;
que también hay fuentes cultas
que, aunque oscuras, al fin corren
como versos y abanillos;
¡quiera el cielo que se logren (vv. 93-100).

El coche es un medio a través del cual se luce y evidencia la condición social del que lo posee, semejante a la riqueza y lujo de las telas en los vestidos de las mujeres. Se convierte además, en este caso, en un espacio privado, apropiado para las confidencias; semejante por tanto a un espacio doméstico.

En cuanto al espacio lúdico, en las comedias urbanas se puede hablar de la existencia de numerosos gestos que realizan los personajes. A veces se señalan en las acotaciones y, en otras ocasiones, en el diálogo. Uno de los movimientos más repetidos es el saludo que se realiza como una reverencia a los pies de la persona a la que pretenden presentar sus respetos. En *Amar Dorotea* saluda así a Feliciano que la ha salvado de los ladrones:

DOROTEA. ¡Cielos, qué victoriosos vengo a veros!
A vuestros pies rendida
la tierra besaré (vv. 238-240).

Otras veces el saludo se convierte en abrazo como ocurre en *Ruiseñores*, cuando Fernando consigue que el matrimonio que emplea como jardineros hagan las paces. Es Elvira la que da el paso:

ELVIRA. Pues ya os abrazo mi vida,
qué maridito, qué ojos,
qué copete, qué barbita (vv. 2484-2486).

En otras oportunidades un personaje retiene a otro en el momento en el que va a abandonar el espacio escénico. En *Noche*, ante la marcha inminente de don Juan, Leonor intenta que no se vaya, tal y como se desprende de la acotación siguiente: *Al salir don Juan ásele Leonor*. Incluso se apunta en el diálogo que el otro personaje que salía, don Luis, y que ya no está a la vista del público, gira la cabeza para comprobar que don Juan le sigue:

DON JUAN. Mira que se va don Luis,
y vuelve de cuando en cuando
la cabeza a ver si voy (vv. 1218-1220).

También hay acotaciones que especifican qué clase de gesto es el que hace el personaje como en *Ruiseñores*, en donde hay una indicación en la que se explica que Leonarda va a salir del espacio escénico, pero solo *hace que se va*. Otro ejemplo de este tipo de movimientos se da en *Desprecio*. Lucindo, en la escena final, indica a los novios que se acerquen: “Primo llegad, / llega tu Lisarda” (vv. 2945-2946). Y entonces se incluye de qué manera se va a producir este acercamiento: *Al acercarse el uno al otro, dirá Octavio deteniéndola*.

Otros casos lo que revelan es que alguna dama se ha desmayado ante la partida de su caballero. Así ocurre en *Noche*, donde Leonor se desmaya cuando ve a don Juan vestido para partir:

LEONOR. Jesús, ¿don Juan de camino?
INÉS. Demayose.
TELLO. Llega presto (vv. 1509-1511).

Otro gesto habitual en la comedia urbana es el acto de cubrirse la cara, ya sea con el manto las damas o con la capa los caballeros. En *Bizarrías* ocurre en el primer acto cuando los personajes se encuentran en el soto del Manzanares. Belisa y Finea vienen hablando de don Juan y de dónde estará Celia y ven al Conde. El caballero solo se hace presente para ellas a través de la palabra, es decir, cuando les habla. El Conde dice a Belisa que es tarde para esconderse, que ya la ha visto:

CONDE. Ya es tarde, Belisa ingrata,
 para encubriros de mí,
 que dentro del alma os vi,
 en cuyo espejo os retrata (vv. 648-651).

Por esta afirmación se intuye que la dama se ha cubierto la cara, probablemente con el sombrero o la mantilla. Ella le responde que no se esconde, es más, se alegra de verlo y quedan hablando.

La manera en que se agrupan los personajes en escena también es un elemento que forma parte del espacio lúdico de una comedia. La mayoría de

las veces los personajes aparecen divididos en dos grupos. Bastará con unos ejemplos para justificar esta afirmación.

En *Amar* hay una escena que se corresponde con lo dicho. Por una parte está Feliciano, Andrés, Julio y Dorotea y, por otra, cuatro salteadores. El primer grupo se esconde de los otros ya que Feliciano dice:

FELICIANO. Aquí la cuadrilla está,
escondeos hasta ver
si son más (vv. 156-158).

En *Noche* se da algún caso de este tipo, como el que ocurre en una escena del acto intermedio, encabezada por la siguiente acotación: *Tres moços con capas de color, broqueles, y espadas, Octavio, Mendoza y Celio*. Hay que añadir que ya estaban en el tablado don Juan, Tello y Leonor. Por lo tanto, hay dos grupos en escena que se unen después de que Mendoza se dirige a ellos:

OCTAVIO. Allí va cierto gazmoño
con su servicio.
CELIO. ¿De quién?
OCTAVIO. Del diablo.
CELIO. Trátadle bien,
que puede ser matrimonio.
MENDOZA. Ha señor el de la Ninfa,
¿es de Esgueva, o Manzanares? (vv. 1811-1818).

Don Juan y Tello disimulan y los otros continúan insistiendo. Pero el criado no puede resistir la provocación, les responde y se acerca. Don Juan va tras él. Leonor queda sola y los hombres por otro lado.

Otro ejemplo tomado de la misma pieza. Inés confiesa a Leonor que ve venir a don Juan:

INÉS. ¡Don Juan!
LEONOR. Ya le he visto yo,
y mil sospechas me dan (vv. 217-218).
Salen don Juan, y don Luis, y Tello.

Los hombres vienen dialogando entre ellos y se unen todos los personajes tal y como se aprecia en el siguiente diálogo:

DON JUAN. Esclavo seré suyo eternamente;
 ¿es vuestra hermana esta señora? (vv. 237-238).
 [...]
 LUIS. Hoy quiero
 que conozcáis mi hermana: el Caballero,
 Leonor, que miras, es don Juan Hurtado,
 ya sé, que tu retiro recatado,
 aún no sabrá que fue nuestro vecino,
 desde que a España de las Indias vino (vv. 237-244).

En la última comedia de Lope también existen ejemplos de la división de los personajes en dos grupos. En la escena final del acto primero se producen una serie de apartes de Belisa y don Juan. En ellos se puede ver un contraste entre alegría y tristeza, ya que mientras él se alegra de haberse vengado de Lucinda por darle celos con Octavio, Belisa se queja porque está verdaderamente enamorada de don Juan. Este juego de apartes y los diferentes grupos que se crean en el espacio escénico son un poco difíciles de seguir en la lectura, pero en la representación es un recurso que aporta agilidad a la acción dramática, a la vez que se contribuye al enredo de la trama. Quedan solos Finea y Tello. Él la corteja, le pide sus manos para besarlas y ella se las da.

Otro ejemplo sucede tras la canción que canta el Conde. Llegan Lucinda y Fabia, vienen hablando de que Octavio, el caballero que le servía para dar celos a Don Juan, está herido y debe buscar un sustituto para sus propósitos:

FABIA. Aquí está el Conde.
 LUCINDA. ¡Y qué triste
 está escuchando cantar!
 ¿Puede una mujer entrar? (vv. 1372-1375).

Puede ser que le pidan permiso desde el interior del vestuario y luego, cuando Fernando les dice que pasen, lo hagan. Se confirma lo anterior porque el Conde le pregunta a su criado si es Belisa, lo cual quiere decir que no la ve.

En *Ruiseñores* sucede algo parecido en el jardín. Llega Fernando, que habla con su hermana y le pregunta por un hombre que está alejado de ellos:

FERNANDO. Es Cosme aquel hombre que anda
atando aquellos jazmines (vv. 1348-1349).

El caballero lo llama pero el labrador disimula en un parlamento a modo de aparte:

JUAN. Que mal se atan
los rosales, es madera
con dientes, guarda la cara.
FERNANDO. ¿No me oís?
JUAN. Si estos parrales
un poco no se levantan,
no tendrán seguro el fruto.
FERNANDO. A labrador.
JUAN. ¿Quién me llama? (vv. 1357-1365).

Finalmente, se unen los tres personajes, cuando Juan contesta a Fernando.

Puede ocurrir que lleguen a configurarse tres grupos de personajes presentes en el espacio escénico. Esto sucede en *Bizarrías* y se estructura así: por una parte, el Conde y Fernando, y por otra, Belisa y Finea. Los primeros hablan sobre la conveniencia de la ayuda de Celia y se van. Ellas quedan comentando el asunto de la carta que le dio Lucinda, donde le decía que mañana se casa con don Juan y además le pide prestado un vestido a Belisa. Oyen llegar gente y entran don Juan y Tello. Hablan sobre el enfado de Belisa y Tello le advierte a su señor que si le encuentra allí se enfadará aún más. Se configuran, de nuevo, dos grupos de personajes que dialogan de manera

alterna. Belisa le dice a Finea si conoce a esos hombres, la criada le contesta que hable bajo. Reconoce, finalmente, Belisa a don Juan y Finea añade:

- FINEA. Parece que no llama de marido;
que, si marido fuera,
la puerta con aldaba deshiciera.
- BELISA. No habrá tomado posesión ahora:
llamará de galán (vv. 2016-2019).

La situación se complica con la entrada de un tercer grupo, Octavio y Julio acompañados de otros dos hombres, que vienen a vengarse de las heridas que le ocasionó don Juan al inicio. En seguida, Octavio ve a don Juan:

- OCTAVIO. Éste es don Juan. Llamando está a la puerta
de Lucinda. ¡Pues no ha de verla abierta!
Yo no vengo a reñir: a matar vengo (vv. 2026-2029).

Tello y don Juan intervienen a continuación, al ver el grupo de hombres, Tello cree que se trata del Conde:

- TELLO. El Conde es éste. Gran sospecha tengo
que te viene a matar con sus criados.
- JUAN. Tello, no hay más: morir como soldados.
- TELLO. Cuatro son; dos me caben. No hayas miedo
que me divida de tu lado un dedo (vv. 2029-2033).

En un aparte, Belisa comenta a su criada que esos hombres vienen a matar a don Juan y deciden defenderlo. Octavio se deja ver de don Juan y Tello y le dicen que esa puerta de Lucinda es suya; entonces salen los desconocidos, que no son otros que Belisa y Finea con las pistolas y Octavio y Julio huyen. Quedan los tres grupos de personajes, que había anteriormente en el espacio escénico, convertidos en uno.

En otra comedia se da también esta forma de estructurar los personajes presentes en escena. Se trata de *Noche*. Están Inés, Leonor, don Juan y Tello. Llega don Luis. Tras estas palabras, se une al grupo:

LUIS. ¿Don Juan ha venido ya?

DON JUAN. Aquí os estaba esperando (vv. 1109-110).

Los dos caballeros hablan sobre los matrimonios que intentan concertar. Leonor está por otro lado, sin intervenir en la conversación. Tello e Inés comentan lo que pueden oír de la conversación de los dos hombres. Los criados se unen a su señora. Por su parte, el grupo de don Luis y don Juan lo hacen en el momento en el que el primero se dirige a su hermana para preguntarle si no le da la felicidades por su boda con Blanca.

De la misma forma ocurre en *Ruiseñores* en una escena ya comentada y en la que Leonarda estaba en la reja. Conversan Juan y Fernando mientras se incorporan al espacio escénico Cosme y su mujer. La dama sigue en lo alto. Se realiza la escena alternando los diálogos de los tres grupos que se encuentran en el espacio escénico.

La agrupación de personajes en escena puede dar lugar al desarrollo de subescenas simultáneas, que se definieron en la introducción teórica de este trabajo. Éstas, a menudo, son difíciles de localizar debido a que, aparte de haber físicamente distintos grupos de personajes, debe darse la condición de que desarrollen acciones que sean independientes entre sí.

Pudiera ser que esta escena de *Noche* cumpla los requisitos que se acaban de plantear. Comienza la misma con la siguiente indicación escénica: *Salen don Luis, don Bernardo, y criados*. Están buscando a sus hermanas y sospecha don Luis que es don Juan el que visita a Leonor. Don Bernardo le intenta quitar esa idea de la cabeza al otro caballero argumentando que si hubiera sido así, cuando Bernardo confesó a don Juan su amor por Leonor, el caballero se lo hubiera comentado. Mientras esta conversación está teniendo

lugar, se introduce una acotación que apunta: *Pónense a hablar los dos, y entran don Juan, y Tello.*

En este caso hay una aclaración explícita que aclara la situación: un grupo continúa con la acción que venía desarrollando y el otro, recién llegado, hace lo mismo. En esta ocasión se justifica con la expresión *pónense a hablar los dos*, aunque lo normal es que se use “hablen a coro”.

Hay una escena parecida en *Ruiseñores* y que se puede reconocer gracias a la indicación escénica que dice: *Hablan, y salen Cosme, y Elvira con alguna ropa.* Por lo tanto, vuelve a ser la acotación la que aclara al lector que hay dos grupos y que, mientras unos hacen que hablan, se escucha el dialogo del otro grupo.

En *Desprecio* ocurre lo mismo. Mientras Florela y Lisarda discuten a causa de don Bernardo, Lucindo les comenta que va a hacer entrada Octavio acompañado de un caballero, que será padrino de la boda. Además les anuncia que su padre ha consentido en hospedarle y que conviene tratarlo bien. Hacen entrada los caballeros Alejandro, Octavio, don Bernardo, Sancho e Inés, la criada. Hay un juego escénico en el que dos grupos de personajes hablan alternativamente: Lisarda y Florela, de una parte y, de otra, todos los personajes que acaban de llegar. Pero llega un momento en el que la acotación apunta que Inés y Sancho *hablan quedo*. Resulta entonces que se desarrollan dos escenas paralelas del mismo tipo que se viene analizando.

Sin embargo, otras veces no aparece acotación que indique que esto suceda así. En *Bizarrias* se produce, de nuevo, la situación de permanecer dos grupos de personajes en el espacio escénico. Mientras Belisa y don Juan quedan hablando en voz baja, Tello corteja a Finea. Las palabras de Tello terminan con puntos suspensivos, queriendo evidenciar con ello que la conversación continúa pero no la escucha el público. Se introduce una acotación que anuncia la llegada del otro grupo: *Entren Lucinda, con sombrero de plumas, bizarra, y Fabia.* Lucinda viene preparada para el lugar en el que se

encuentran. Fabia reprende a su señora porque se está viendo con Octavio y ella le contesta que solo es para darle celos a don Juan. De pronto lo ve y así se lo hace saber a Fabia:

LUCINDA. ¡Ay, Fabia! ¡Aquí está don Juan!
 FABIA. Y no está ocioso, a lo menos.
 LUCINDA. Gentil mujer! ¡Bravo talle!
 Hasta el socarrón de Tello
 tiene su poco de dama (vv.879-883).

El otro grupo, sin embargo, todavía no las han visto. Don Juan es el primero que las ve:

JUAN. Si habéis tenido deseo
 de conocer a Lucinda,
 ahora veréis si tengo
 buen gusto.
 BELISA. ¿Es ésta?
 JUAN. ¿No veis
 en la mudanza que han hecho
 mis ojos; que quiere el alma
 salir a verla por ellos? (vv. 884-890).

Belisa, enfadada, le dice a don Juan que se va, pero él le pide que se quede, que quiere darle celos a su pretendida. Se unen los dos grupos cuando Lucinda se acerca a Belisa, aunque no hay acotación que lo indique.

Como ya se comentó, la labor de reconocer estas subescenas simultáneas es complicada, ya que muchas veces no se aprecia bien en el texto si es esto lo que ocurre o, simplemente, los grupos alternan el diálogo por las características propias de la representación, que no permiten el desarrollo de dos conversaciones al mismo tiempo.

En las comedias urbanas también se ha podido constatar la existencia de dos casos de espacio itinerante. El primero se desarrolla en *Bizarrias*. Entran dos personajes nuevos al espacio escénico, don Juan y Tello. Los

hombres dialogan sobre el amor frente a la casa de la pretendida de don Juan.

Tello le aconseja que, ante el desprecio de Lucinda, busque otro amor:

- JUAN. ¿Qué remedio?
 TELLO. Poner otros amores de por medio,
 que así se curan cuantos han querido;
 porque otro amor es el más breve olvido.
 JUAN. ¿Con qué dinero, necio?
 TELLO No todos los amores tienen precio.
 Méritos tienes: ama.
 ¿Ha de faltar una mostrenca dama
 que te quiera por gusto?
 JUAN. ¡Majadero!
 ¿Amores en la corte, sin dinero?
 ¿Y más ahora, que tan caro es todo? (vv. 363-373).

Hay en las palabras de don Juan una crítica a la corte, en este lugar el amor solo puede existir si se posee dinero. También se hace alusión a la situación económica que hay en esos momentos en Madrid, es una ciudad donde todo es carísimo. Tello insiste en que debe buscar otra mujer, que hay muchas en la ciudad para elegir y en un largo parlamento hace un retrato de las diferentes clases de féminas madrileñas. Sin embargo, para don Juan parece haber solo una. Se queja el caballero de la tristeza que lo embarga ante la casa de Lucinda:

- JUAN. ¡Ay, puerta! ¡Ay, dulces rejas!
 A Lucinda llevad mis tristes quejas.
 TELLO. Pues, ya que llegas, llama.
 JUAN. ¡Aun llegar a llamar teme quien ama! (vv.421-424).

Toda esta situación entre don Juan y Tello se enmarca en la calle de la casa de Lucinda, hacia la que caminan. Las palabras anteriores que Tello pronuncia hacen evidente el momento en el que llegan a la casa de la pretendida.

III.3.- COMEDIAS Y DRAMAS PALATINOS

La comedia palatina se define, según Arellano, por oposición a la urbana. Para ello se basa en tres elementos: “El exotismo geográfico, [...] los protagonistas de la alta nobleza, y el tono de cuento maravilloso” (1996: 38). Huerta Calvo, por su parte, apunta que

sería el equivalente cortesano de la comedia de enredo, con la misma temática de amor-celos y desenlace en bodas, aunque aquí los protagonistas pertenecen a la alta nobleza o realeza y sus nombres son altisonantes (Rosaura, Violante, Arnesto,...). A este distanciamiento contribuyen la localización espacial (con preferencia por países como Italia, Hungría o Polonia) y la ambientación en un tiempo pasado con algunos apuntes históricos (2008: 178).

Sobre la lejanía espacio-temporal²³⁴, señalada por el crítico, hay que apuntar que se considera incluido en ella cualquier lugar que sitúe la pieza fuera de Castilla porque “la acción desarrollada en los reinos limítrofes (Cataluña, León, Navarra) cobra cierto exotismo, que se intensifica con una distancia temporal”²³⁵. En cuanto a la época histórica predilecta para las comedias palatinas será “la etapa final de la Edad Media”, pero también se dan casos de obras ambientadas en diferentes países europeos “en los que la imprecisión temporal es suficiente para soslayar la identificación con la realidad cotidiana”²³⁶.

Con respecto a los temas que se tratan en estas comedias se puede afirmar que se refieren a cuestiones universales como el amor o la amistad. En

²³⁴ Huerta Calvo en esta misma línea confirma la “tendencia a respetar las unidades de espacio y tiempo [...]. La unidad de lugar suele ceñirse a los contornos de un ducado, condado..., si bien predominan los espacios palatinos interiores o anejos, como el jardín. La unidad de tiempo oscila entre los tres y diez días, sin ser raros los saltos cronológicos de varios años” (2008: 178).

²³⁵ PORTEIRO CHOUCIÑO, A.M. (2007). *Del monte sale quien el monte quema de Lope de Vega* (ed. crítica y estudio). Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.

²³⁶ GALAR, E. (2003) “El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*”, GALAR, E. Y OTEIZA, B. (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*. Madrid: Revista Estudios, p. 36.

ellas se incluyen motivos propios de otros subgéneros “incluso con presencia también de enredos, disfraces y equívocos, pero con frecuencia aderezados de asuntos políticos y de privanza” (HUERTA CALVO *et al.*, 2008: 178).

Otra definición que, sin embargo, deja fuera a aquellas piezas de ambientación española, sería la de Weber de Kurlat, la cual afirma que la materia palatina incluye piezas que son

en el eje espacial no-españolas, sin clara precisión temporal y en las que el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., todo lo cual tiene como consecuencia desde el punto de vista morfológico el que ciertas secuencias sean propias de estas comedias palatinas, en tanto que otras pueden ser comunes con la española de costumbres²³⁷.

Los orígenes de este subgénero, según Oleza, se encuentran aglutinados, sobre todo, en el subgénero dramático de la comedia. Apunta que la primera pieza palatina en el teatro español fue

la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, allá por 1520, aunque también el *Don Duardos* de Gil Vicente contienen muchos elementos palatinos. A mitad del quinientos Giraldi Cinzio abandona la correspondencia aristotélica entre historia y tragedia, y sus tragedias viajan por una geografía exótica que las lleva de Grecia, Turquía o Persia a Escocia, Irlanda o Inglaterra, al tiempo que sus fábulas se entregan gozosas a las pulsiones de la fantasía²³⁸.

Añade que, posteriormente, los dramaturgos valencianos (Virués, Guillem de Castro) utilizan la materia palatina “bajo las consignas del imaginario palatino y de la tragedia de final feliz, o de la tragicomedia, esto es, de lo que en otro lugar he llamado drama barroco” (1997: 250).

²³⁷ WEBER DE KURLAT, F. (1977) “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, CHEVALIER; LÓPEZ; PÉREZ y SALOMON (eds.), *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. Cita en p. 871.

²³⁸ OLEZA, J. (1997). “La comedia y drama palatinas: modalidades del Arte Nuevo”, *Edad de Oro*. XVI. pp. 235-251. Cita en p. 250

Lo que está claro con respecto a este tipo de comedias es que resulta muy difícil delimitarlas con respecto a otros subgéneros dramáticos. Incluso si se atiende solo a la denominación con las que se las designa. Sobre este asunto, Porteiro señala que la crítica utiliza diferentes términos para aludir a estas piezas:

Así, Muñoz Peña las llama comedias palacianas; Palomo, palaciegas o palatinas, indistintamente; Weber de Kurlat y la mayoría de los críticos, palatinas; Wardropper, de fantasía; y Vitse, palatinas o palaciegas, dependiendo del grado de comicidad (2007: 72-73).

Huerta Calvo afirma también que “los límites de este subgénero son poco precisos, ya que puede predominar el tono cómico o serio” (2008: 178). Sobre este hecho que cuestiona si la materia palatina es propicia a la comedia o al drama, Oleza señala que se produce un cambio progresivo en el sentido de que la materia palatina irá perdiendo su condición exclusiva de comedia. Realiza un estudio, basándose en piezas de la primera época de Lope, para llegar a la conclusión de que

en todo caso el universo palatino no es unilateralmente cómico ni unilateralmente frívolo. Si muchas de las comedias palatinas hicieron de la fantasía un instrumento audaz –tanto como insolente– para explotar la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores, las desigualdades de estado y linaje entre individuos, o la vanidad e hipocresía de la vida cortesana, compartieron ese instrumento con las tragedias y tragicomedias palatinas, que explotaron esos mismos conflictos, pero desde una modalidad ejemplar y adoctrinante (1997: 251).

Se puede afirmar entonces que la materia palatina no está vinculada con el género de la comedia y que abundan ejemplos que fundamentan que también se aviene a los fundamentos de la tragedia .

Lo visto hasta ahora evidencia que la mayoría de la crítica coincide en la existencia de dos ejes principales (Wardropper, Vitse, Oleza, Arata): el alejamiento espacio-temporal y la pertenencia de los personajes a la alta

nobleza. Ambas características “delimitan las fronteras de la comedia palatina frente a la de capa y espada. Las semejanzas entre las dos radican en la relevancia estructural del amor y el enredo” (PORTEIRO, 2007: 74).

Oleza considera la posibilidad de añadir otras características al subgénero, basándose en la importancia que le da al hecho de que en este tipo de piezas se exhiba un ocultamiento

de la identidad del protagonista y que contribuye a la desestabilización social, amorosa y moral. La anagnórisis final favorecerá de forma decisiva el restablecimiento del orden alterado. El periodo de clandestinidad del héroe permite la exploración de la vida social, representada donde predomina el contraste entre la autenticidad del campo y la corrupción de la corte, materializándolo en el tópico “menosprecio de corte, alabanza de aldea” (1997: 236).

Se pueden apuntar, a la vista de las piezas analizadas, que existen otras peculiaridades en la comedia palatina. Una de ellas será “la introducción del tema de los hijos abandonados o perdidos”. Porteiro hace alusión a ello e introduce el ejemplo de una pieza de Lope, *El perro del hortelano*, en la que ya se da esta característica. Añade que está presente también en “los libros de caballerías, la novela bizantina, el cuento oriental y el folclórico, en la *novella italiana* y en la *commedia dell'arte*”. En las últimas piezas de Lope este recurso se da en casi todas las obras que pertenecen al subgénero palatino. Así ocurre en *Del monte sale* en la que su protagonista, Narcisa, es “hija natural del rey Ludovico, y fue entregada a Albano siendo un bebé, con dos objetos que permiten su identificación: un papel y una sortija” (2007: 80).

Oleza, por su parte, afirma que el Lope viejo trabaja pocas opciones dramáticas ya que “desaparecen las practicadas en otras épocas como las comedias novelescas o picarescas, los dramas caballerescos y sobre todo, los

dramas de hechos famosos de la historia, el género favorito del Lope del *Arte Nuevo*²³⁹.

Hay que apuntar que la comedia palatina es el subgénero con más títulos dentro de los que se estudian en este trabajo. Contiene un total de seis piezas, entre comedias y dramas, frente a las cinco que presentaban las urbanas²⁴⁰.

En cuanto a la significación de estas piezas y la evolución sufrida por las mismas a lo largo de la trayectoria dramática de Lope, Oleza afirma que

las comedias pierden su audacia hilarante de otras épocas, y se vuelven no solo más mesuradas en su comicidad, sino que se revisten de una cierta gravedad a la hora de tratar sus conflictos, muchas veces ejemplares, acorde con la sentenciosidad de sus títulos. [...] es más notorio todavía en las palatinas, que desde la época del Arte Nuevo habían iniciado una especie de proceso de dignificación literaria, [...] y que ahora ensayan además una curiosa ambientación pseudohistórica, que sin remitir a acontecimientos y personajes propiamente históricos, utiliza nombres (un emperador de Otón, un Alejandro de Medicis...), lugares (Mantua, Urbino, Ferrara...) y acontecimientos que evocan vagamente otros que sí fueron históricos (Las luchas por la anexión de Urbino entre diferentes principados italianos, la resistencia contra la expulsión de los turcos en la Europa central...), una ambientación que rebaja considerablemente la libertad imaginativa del género, que se había construido sobre la más completa ausencia de referencias reales y la mayor cuota de osadía en las situaciones (2004: 270-271).

Incluso señala el crítico que se da una ruptura en uno de los dramas palatinos, *El castigo sin venganza*. Esta pieza representa una recuperación de la línea en la que Lope trabajó en su primera época como dramaturgo. En ella el poeta “modera de tal manera la inverosimilitud del género que acerca su

²³⁹ OLEZA, J. (2004) “Las opciones dramáticas de la senectud de Lope”, DÍEZ BORQUE, J.M. y ALCALÁ ZAMORA (eds.) *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid: SEACEX, pp. 257-276. Cita en p. 260.

²⁴⁰ “En el Lope de senectud la materia palatina está muy presente, alineando hasta un total de siete obras, pero parece decantarse claramente por un conflicto más dramático (en cinco de ellas) que cómico (en dos). Del lado mayoritario quedan *Porfiando vence amor* (1624-1630), *La boba para los otros y discreta para sí* (1630?), *Del monte sale quien el monte quema* (1627), *¡Si no vieran las mujeres!* (1631-1632), y la obra maestra del género, *El castigo sin venganza* (1631). Del lado minoritario, *Más pueden celos que amor* (1627) y *La hermosa fea* (1630-32)”. En OLEZA, J. (2003). “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*. Críticón, nº 87-88-89. Toulouse: Preses Universitaires du Mirail. pp. 603-620. Cita en p. 605.

planteamiento y, sobre todo su desenlace, al de los dramas históricos de hechos particulares, de la honra”²⁴¹.

También se dan otras características comunes a las últimas piezas palatinas de Lope. Se trata del cambio de fortuna del héroe. En ellas, se hacen evidentes diferencias en el tratamiento de este tema según la época dramática del poeta que se analice. La primera forma de proceder es que “el héroe o la heroína fueron excluidos de la corte y de su estado original por culpas que les son ajenas o por intrigas adversas, bastantes años antes de que se inicie la acción”. Coincide con la manera de tratarlo en el primer Lope y en ella se incluyen *La boba para los otros y discreta para si* y *¡Si no vieran las mujeres!*. La segunda manera responde a que “la caída del héroe desde una posición de privilegio se produce en el presente de la acción, y tienen su causa en los desórdenes de poder: es el caso de *Porfiando vence amor* y de *El castigo sin venganza*. Sin embargo, en *Del monte sale* se hace un tratamiento diferente en cuanto a la mudanza de fortuna del héroe. En esta pieza

unos personajes fueron desterrados en el pasado, y privados de su condición real, como la incendiaria y falsa labradora Narcisa, que resultará a la postre hija del mismísimo rey de Francia [...] y otros, como el conde Enrique, el delfín de Francia, víctima de reiteradas calumnias, se verá una y otra vez perseguido y marginado de la corte (2003: 608-609).

Oleza añade una característica más a los dramas palatinos últimos de Lope y es el “acentuado protagonismo femenino”. El crítico incluye en la categoría de drama *Porfiando vence amor*. Sobre la heroína de esta pieza y la de *El castigo sin venganza* afirma que son capaces de expresar “con toda intensidad el sentimiento amoroso, la convicción inalterable de que aquel a quien se ama merece ser universalmente amado”. Esto le sugiere que nunca hubieran sido posibles estos caracteres femeninos sin la experiencia personal que supuso la relación de Lope con Marta de Nevares (OLEZA, 2004: 271).

²⁴¹ Se acerca a obras del primer Lope como *La discreta venganza*, *Lo cierto por lo dudoso*, *El caballero de Olmedo*. (OLEZA, 2004: 271).

Además de esta capacidad para construir heroínas capaces de entender tan profundamente lo que el sentimiento amoroso significa, Lope añade la presencia de la inteligencia femenina²⁴² reencarnada en el personaje de Diana, protagonista de *La boba para los otros y discreta para sí*. Esta mujer es capaz de engañar

primero a los experimentados cortesanos que quieren servirse de ella para mantenerse en el poder, o impedirle su ejercicio, para desplazarlos posteriormente a todos ellos y apropiarse del mismo con una elaborada estrategia de golpe de estado (OLEZA, 2004: 275-276).

Aparte de estas características y peculiaridades, hay que añadir la cantidad de piezas que conforman el subgénero palatino en la senectud del dramaturgo. Del total de diecisiete obras, entre dramas y comedias, que componen este apartado, seis se atienen a las directrices que se apuntaban en párrafos precedentes. Por lo tanto, la materia palatina aglutina más composiciones dramáticas que los otros subgéneros cultivados por el poeta en la última etapa de su vida.



Esta parte del trabajo se ocupará de las piezas teatrales que se clasificaron anteriormente como comedias y dramas palatinos. En ella se incluyen: *¡Si no vieran las mujeres!*, *Más pueden celos que amor*, *La boba para los otros y discreta para sí*, *Porfiando vence amor*, *Del monte sale quien el monte quema* y *El castigo sin venganza*²⁴³. El espacio dramático en el que se engloban las piezas es el siguiente:

²⁴² También piensa Oleza que puede ser que estén relacionadas no solo con la figura de Marta de Nevarés sino con el hecho de que Lope preparara esas piezas pensadas para una actriz determinada, María de Córdoba, que hizo el papel de Belisa. Así lo sugiere KIRCHNER, T. (1997) “Los disfraces de Belisa: incursión en las bizarrías de Belisa de Lope de Vega”, PEDRAZA F. y GONZÁLEZ, R. (eds.) *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*. Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 61-84.

²⁴³ En adelante se citarán las piezas como: *Mujeres*, *Celos*, *Boba*, *Porfiando*, *Monte* y *Castigo*. Las ediciones utilizadas en el trabajo son: para *Mujeres*, *Celos*, *Boba*, *Porfiando* y *Castigo*, VVAA (1997).

1.- *Si no vieran las mujeres!* Todas las jornadas se desarrollan en Alemania.

- Jornada 1: Exterior (valle). Exterior (valle). Exterior de casa de Octavio.
- Jornada 2: Interior (sala de palacio). Interior (sala en casa de Octavio).
- Jornada 3: interior (sala de palacio). Interior (sala en casa de Sancho). Exterior (calle, ante la casa de Isabela).

2.- *Más pueden celos que amor.*

- Jornada 1: Navarra. Interior (casa de Octavia). París, interior (sala palacio real). Interior (sala en casa de Leonor).
- Jornada 2: París. Exterior (calle). Interior (casa de Leonor). Interior (casa de Leonor).
- Jornada 3: París. Interior (sala en casa de Leonor). Exterior (alameda). Interior (sala en casa de Leonor).

3.- *La bobia para los otros y discreta para sí.* Los tres actos se desarrollan en Urbino (Italia).

- Acto 1: Exterior (aldea). Interior (sala de palacio). Exterior (calle ante el palacio). Exterior (campo). Interior (sala de palacio).
- Acto 2: Jardín (palacio).
- Acto 3: Interior (sala de palacio). Exterior (calle ante el palacio). Exterior (calle ante el palacio).

4.- *Porfiando vence amor.* Se desarrolla en un lugar indeterminado de Hungría.

- Jornada 1: Exterior (palacio). Interior (sala de palacio). Interior (casa de Felino).
- Jornada 2: Exterior (aldea). Interior (corte, aposento). Exterior (calle).
- Jornada 3: Exterior (aldea). Interior (sala de palacio real).

5.- *Del monte sale quien el monte quema*²⁴⁴.

Teatro Español del Siglo de Oro (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey. Para *Monte* se ha usado la de PORTEIRO CHOUCIÑO (2007).

²⁴⁴ “Su espacio dramático o de ficción se sitúa en Francia. Es el lugar ideal para plantear los enredos más complicados. Todo o casi todo es válido porque la verosimilitud se sigue manteniendo

- Acto 1: París. Exterior (monte, aldea cerca de la ciudad). Interior²⁴⁵ (sala de palacio). Exterior (aldea). Interior (sala en casa del Gobernador). Interior (sala de palacio). Exterior (calle).
 - Acto 2: Exterior (aldea). Interior (sala en palacio).
 - Acto 3: Exterior (corte, calle cerca de casa de Celia). Exterior (aldea). Interior (sala de palacio). Exterior²⁴⁶ (aldea).
- 6.- *El castigo sin venganza*. Tiene lugar en Ferrara (Italia).

- Acto 1: Exterior (calle). Exterior (río). Jardín (palacio).
- Acto 2: Interior (sala de palacio).
- Acto 3: Interior (sala de palacio).

Como ocurre con las comedias analizadas hasta ahora, Lope nunca comenta en las acotaciones en qué lugar se están desarrollando los hechos. No existen referencias a los diferentes espacios dramáticos en las indicaciones escénicas. Sin embargo, el diálogo de los personajes está plagado de ellas.

debido, precisamente, a esa ubicación espacio-temporal vaga. Ello le concede mayor libertad al autor para elaborar la trama” (PORTEIRO, 2007: 75).

²⁴⁵ Porteiro sostiene que: “En el espacio general de la corte concurren varios escenarios particulares. Abundan las escenas desarrolladas en el palacio del rey Ludovico, tanto en alguno de sus patios o aposentos (por ejemplo, el momento de la recepción que los nobles organizan al conde Enrique), como en la sala del trono o salón real. A este último escenario se recurre siempre que el rey aparece deliberando con miembros de su consejo, antes de tomar una decisión importante, o también con motivo de las diversas audiencias: a Narcisa, enmascarada como Madama Flor para acusar a Enrique, y a Celia, dispuesta a absolverlo por el asesinato de su padre. En las dos ocasiones, el aposento es el lugar donde se plantean gravísimas acusaciones contra el conde y donde se resuelve su suerte.[...]. Existen también escenas que tienen lugar en aposentos, no del palacio, sino de casas particulares de grandes nobles. Es el caso de aquellas que ocurren en casa del gobernador. Celia recibe en esa estancia a doña Sol. Pide a clara que le acerque las sillas porque todavía no conoce la calidad de la adama que quiere hablarle. [...]. De nuevo, un aposento de la corte es escenario de una importantísima revelación que modificará el rumbo de la acción” (2007: 142).

²⁴⁶ “También el campo ofrece espacios particulares que inciden en el transcurso de los acontecimientos. El más destacado es el monte. Narcisa le prende fuego dominada por los celos incontrollables. Este lugar adquiere una significación especial. Supone el refugio primitivo, natural, de la labradora, que le sirve de arma al servicio de la consumación de su venganza. Invoca el poder de la naturaleza, se une a él para acabar con el objeto de su angustia, aún a costa de su propia vida. De todas maneras, el autor impide que la comedia se transforme en tragedia y resuelve felizmente la situación. La protagonista justifica su comportamiento alegando un trastorno momentáneo causado por el sufrimiento” (PORTEIRO, 2007: 143-144).

Es imposible comentar todas las menciones espaciales que aparecen pero sí se puede justificar cada uno de los cambios de lugar que se producen. Para ello se comentarán los fragmentos del diálogo básicos, que posibiliten el conocimiento, en cada momento, de dónde se mueven los personajes.

Al inicio de *Mujeres*, Florela comenta a Isabela que están cerca de una casa: “No te alejes de la quinta / de su plomo en confianza” (vv.1-2). Se trata de un espacio exterior y, desde allí, afirman que ven a unos hombres que bajan desde el monte:

FLORELA. Buena diligencia fuera;
pero si no es que me engaña
lo airoso , y galán del talle,
él baja del monte al valle
y mi Tristán le acompaña (vv. 27-31).

Se trata de Federico y Tristán, que están de cacería. Lo confirma una acotación y, además, hay que aclarar que para llevar a cabo esta acción será necesario hacer uso de una rampa que descienda desde el primer corredor del vestuario hasta el tablado. Esta construcción, seguramente, se presentaría adornada como si fuera un monte.

El siguiente lugar que se expone en el texto vuelve a ser un exterior, el campo. Así lo sugieren las palabras del Emperador, que interpela a los elementos de la naturaleza presentes en el lugar:

EMPERADOR. Señoras yerbas haced
silla al que tiene el imperio
de Alemania, y en Italia (vv. 291-293).
[...]
con qué gracia se despeña
ese músico arroyuelo
de esas pizarras al prado (vv. 303-305).

El último espacio de la primera jornada de *Mujeres* se traslada ahora a un interior, la casa de Octavio. El Emperador le hace saber al caballero que ha venido a su hogar para perdonar una ofensa que le había hecho anteriormente:

EMPERADOR. Quien a vuestra casa misma
viene, Octavio, claro está,
que el perdón os anticipa (vv. 929-931).

La segunda jornada de *Mujeres* se desarrolla en dos espacios interiores. El primero de ellos se encuentra en la corte, concretamente en una sala de palacio. Federico hace mención, además, a la presencia de una casa cercana:

FEDERICO. He tenido por desdicha,
(entre muchas que me aguardan)
que esté frente a palacio
la casa de aquesta ingrata,
pues apenas salgo del,
cuando miro sus ventanas (vv. 1546-1551).

Si el caballero afirma que la casa se encuentra “enfrente”, lo normal sería pensar que él se encuentra en palacio. Es una suposición basada en sus palabras y en la presencia de algunos personajes que se asocian a un determinado lugar sin que sea necesario comentarlo en el texto.

El otro interior también se sitúa en la corte pero, en este caso, corresponde al domicilio del duque, padre de Isabela, la dama protagonista que Federico pretende. Es el propio duque el que se encarga de confirmar este hecho. Dialoga con su hija y entonces llega Belardo, escudero de la familia, a anunciarle que hay dos hombres en la puerta de la casa que lo solicitan.

La jornada final de esta pieza se desarrolla en dos lugares. El primero de ellos corresponde a una sala de palacio. Hay que explicar que no hay huella en el texto que lo confirme, pero, al estar presente el Emperador hablando de asuntos de gobierno con sus caballeros, se supone que se encuentran ahí. El segundo espacio dramático es un exterior, una calle ante la casa de Isabela. El Emperador afirma que se encuentra ante la ventana de la dama:

EMPERADOR. ¿Pues yo había de burlarte?
Toma y pues la reja es esta
de Isabela, llega, y llama (vv. 2534-2536).

Celos se inicia en un espacio interior, la casa de la protagonista, que se sitúa en Navarra, según las palabras de su criado Marcelo:

MARCELO. ¿Tú a Francia, tú corriendo disfrazada
de Navarra a Paris, tú sin sosiego,
de tu honor y tus deudos olvidada (vv. 9-12).

Nada se dice en el texto sobre el lugar exacto en el que están Marcelo y Octavia. De tal forma que, al no haber referencias a un espacio exterior, lo lógico es pensar que se encuentran en la casa de la dama, en Navarra.

El segundo espacio vuelve a ser un interior, la casa del duque de Alansón. Aquí dialogan Leonor, hermana del Duque, y el Conde sobre la petición de matrimonio que este caballero piensa hacer al hermano de la dama. Nada se dice en el diálogo que haga pensar que se trata de un interior. La única referencia a este hecho alude a que están a la espera de la carroza, en cual viene el Duque y, por ello, se puede presumir que están en una sala de esta casa.

El tercer lugar vuelve a ser el mismo a pesar del vacío escénico. En él se encuentran Leonor y su hermano cuando reciben la visita de Octavia, la cual se hace pasar por un caballero español. La dama ordena a Finea que les busque aposento:

LEONOR. Finea,
 aposenta esos criados.
Éntranse Leonor y Octavia
FINEA. Hidalgos, conmigo vengan (vv. 873-874).

Es la llegada desde el exterior de los personajes y la orden de Leonor a su criada lo que permite que se pueda establecer el lugar en dónde se hallan.

Estos espacios citados, excepto el primero de ellos, ocurren en París. Ya había hecho referencia a este hecho Octavia al inicio de la pieza cuando afirmó que partía desde Navarra hacia la capital francesa.

En cuanto a la segunda jornada comienza en un exterior, una calle de París. Nuño le dice a Mendoza que por culpa del poco tiempo y de la cantidad de cosas que le quedan por hacer no ha sido posible que fuera a visitarle:

NUÑO. Perdona el no haberte visto,
aunque supe que aquí estabas;
que como recién venido
tuve mil cosas que hacer;
y es notable laberinto
esta ciudad entre cuantas
cubre el celeste zafiro (vv. 1023-1029).

Es un encuentro casual entre dos conocidos por las calles de una ciudad. Luego, la acción se trasladará a la casa de Leonor. Se conoce este dato por las palabras que dice su hermano, el duque de Alansón, al Príncipe, que ha venido de visita:

PRÍNCIPE. En este punto me habló,
no sé el intento que tenga,
el embajador de España,
y por remediar su queja
a vuestra casa he venido (vv. 1652-1656).

Se produce un vacío momentáneo en el espacio escénico y, sin embargo, siguen los personajes en casa de Leonor.

La última jornada de *Celos* abarca tres espacios dramáticos. El primero de ellos es el mismo con el que terminó la segunda jornada pero no se señala en el texto, de nuevo se intuye por la presencia de Leonor y su hermano. El segundo lugar es un exterior, ya que dos personajes, el Duque y el Conde, se han retado a duelo en una alameda. Así lo anuncia el Conde a su escudero:

DUQUE. Ten el caballo entre esas alamedas,

que me ha de llevar vivo el Conde muerto
o me ha de llevar muerto el Conde vivo,
que a tales dos extremos me apercibo (vv. 2015-2018).

Termina la pieza de nuevo en el interior de la casa de la protagonista. En este caso, se confirma en el diálogo, ya que Leonor le dice a Octavia que escucha ruido en la dependencia donde están situadas en ese momento:

OCTAVIA. Pues ¿tan presto?
LEONOR. Ruido siento en esta sala.
NUÑO. El Conde ha entrado y te ha visto (vv. 2392-2394).

La otra huella en el texto que confirma la situación de los personajes la constituyen las palabras que Leonor dirige al Príncipe: “¿Vuestra Alteza, señor, en nuestra casa? / que el sol su esfera en esta sala tengo” (vv. 2543-2544).

La tercera comedia palatina de este grupo, *Boba*, comienza en un exterior, en la aldea donde vive Diana, protagonista de la pieza. En el texto hay numerosas huellas sobre esta localización, como la descripción del lugar que hace la dama mencionada:

DIANA. Aquí destas peñas vivas
quisiera romper hiedras,
no porque trepan altivas,
mas porque abrazan sus piedras
amorosas y lascivas (vv. 1620).

Este paisaje rural se sustituye en las siguientes escenas por un lugar que se localiza en la corte, en el exterior de palacio. Allí salen a recibir a Diana los habitantes del lugar. Hay alusiones en el parlamento de la protagonista sobre un edificio que dice ver desde donde se encuentra:

DIANA. ¿Esta casa relumbrante
de blanco mármol vestida
que contiene?

CAMILO. Es el palacio
de vuestra alteza (vv. 411-415).

Se trata de la fachada de palacio. Diana alude a algunos detalles de la misma, como el reloj sobre el que interroga a Camilo:

DIANA. ¿Qué es aquello que está allí?
CAMILO. El reloj (vv. 423-424).

Continúa la pieza con una vuelta al campo, describiendo una escena de caza que se desarrolla en los montes de Urbino. Este hecho lo confirma Albano cuando le dice a Alejandro:

ALEJANDRO. ¡Gran deleite la caza!
ALBANO. En ti se prueba,
pues a los montes del confín de Urbino,
desde Florencia sin parar te lleva (vv. 663-666).

El último espacio del primer acto tiene lugar en un interior, concretamente una sala de palacio. Diana se enfada y pretende ir a la cocina, como solía hacer en su casa en la aldea:

DIANA. Mucho me enfada el concierto
de palacio, allá en mi casa
comía yo a todas horas,
ir a la cocina quiero,
como en mi aldea solía (vv. 997-1001).

Las palabras de Diana sugieren que está en el interior del palacio, en alguna sala o aposento distinta de la cocina. No queda muy claro en el texto en qué dependencia se encuentra exactamente, pero se puede deducir que sí está situada dentro de este edificio.

El segundo acto se desarrolla enteramente en los jardines del palacio. Hay numerosas referencias a este hecho, como las que aparecen en las palabras que Diana dirige a Alejandro:

DIANA. Esta, Alejandro, es la tercera noche,
que en aqueste jardín hablo contigo,
Fabio solo testigo,
y Laura de quien fio este secreto,
hasta que tenga venturoso efecto (vv. 1050-1054).

El último acto de *Boba* comienza, de nuevo, en el interior de palacio. Se intuye porque Fabio le relata a Diana lo que está ocurriendo fuera de él:

FABIO. Ya queda hermosa Diana
sacando la infantería
Alejandro, y en palacio,
de arcabuces y de picas, f
forma un escuadrón, que rige (vv. 2482-2486).

Los personajes afirman que se disponen a salir de palacio por lo que se traslada la acción, al final de la obra, al exterior de la residencia de la protagonista. Diana se encuentra en las tiendas desde donde Alejandro está organizando al ejército:

DIANA. Aunque pasé con secreto
hasta llegar a tu tienda,
he visto en hileras puesto,
ya no lucido escuadrón (vv. 2709-2711).

Además, se produce un vacío en el espacio escénico que marca el cambio de lugar pero hacia otro exterior. Será un lugar público como la plaza o alguna calle ante el palacio ducal, ya que Diana, convertida en duquesa de Urbino, se dirige a sus vasallos:

DIANA. Vasallos yo soy Diana
yo la señora me nombro
de Urbino, yo la duquesa (vv. 2960-2962).

Las tres jornadas de *Porfiando* se desarrollan íntegramente en un lugar indeterminado de Hungría. Comienza la pieza en un espacio exterior, que se sitúa en la calle desde donde se puede ver el palacio. Alejandro en su

parlamento comenta a Armindo que ve una torre y que pertenece a la residencia real:

ALEJANDRO. ¿Ves esta torre, que aspira
 a medir la frente al sol?
 Pues hoy con fatal ruina
 ha de venir a la tierra (vv. 118-121).

Más tarde, la acción se trasladará a un interior que debe ser una sala o un aposento de la corte y que no se determina con claridad en el texto. Carlos hace referencia a la vida en este lugar:

CARLOS. Quien sirve, señora mía,
 no es libre, y aquí en Palacio
 aunque es verdad que cautivan
 grillos y cadenas de oro,
 tan dulcemente nos quitan
 el tiempo y la libertad,
 que antes se acaba la vida,
 que gocemos sin descanso
 un día, de tantos días (vv. 127- 135).

Hay que añadir que en este parlamento Carlos utilizará el deíctico “ese”, lo cual sugiere que el río que describe no está presente. Carlos en una conversación con Fabio, alude a la presencia en el lugar de un río:

CARLOS. Que de ese río en la orilla
 le debo desde una tarde,
 que con otras damas iba,
 y las traje a la ciudad (vv. 178-181).

Además, encontramos una referencia a que Carlos está a la puerta de palacio con una carroza. Este hecho permite afirmar que los personajes presentes en espacio escénico se encuentran en un interior.

Luego, la acción se trasladará a un interior pero, en este caso, de la casa en la aldea que posee Carlos. En el diálogo se puede conocer este dato ya que

se encuentran unos personajes, Albino y Felino (labrador y criado de Carlos), hablando sobre la inminente llegada del señor a la aldea:

FELINO. ¿Qué Carlos mi señor viene a la aldea?,
y de asiento decís, para bien sea.

ALBANO. Esta mañana amaneció Felino
bien seguro de hacer este camino (vv. 800-803).
[...]
y me dijo, que el Rey le había mandado,
que se fuese al lugar, que de la corte
estuviese más cerca, y éste elige,
qué casa quieres que te lleve, dije,
y él me mandó, que cuanto pueda acorte
la ostentación, y que prevenga casa
como para quien ya la vida pasa
sin más cuidado que pasar la vida (vv. 808-814).
[...]

FELINO. Ya suena el coche, y aunque triste sea
Carlos, nuestro señor, honre su aldea,
que ya yo sé, que cosas de la corte
nunca las guía más seguro norte (vv. 830-834).

Si el criado dice que escucha llegar el coche será que él se encuentra en el interior de la casa.

La segunda jornada de la pieza se desarrolla en un espacio exterior de la misma aldea. Carlos menciona en su parlamento toda una serie de datos sobre el paisaje en el que se encuentra:

CARLOS. Aires de esta ribera,
que con los lascivos giros
parece que a las flores
queréis hurtar los colores (vv. 1119-1122).

También alude a la presencia de una fuente y de multitud de aves en el lugar. Por lo tanto, se confirma el espacio dramático con sus palabras.

Continúa la acción, que se traslada a un aposento de la corte. Este hecho no se menciona en el texto pero sí que puede intuirse ya que se encuentran hablando Leonarda y Alejandro. La dama pide a Celia, su criada,

una almohada para que tome asiento el caballero, por lo que estarán en la alcoba de la mujer:

LEONARDA. Si la entrada no le niegan,
quien es como yo dichosa,
síntese vueseñoría,
dame Celia una almohada (vv. 1460-1463).

Hay que señalar que en esta pieza se da un caso de espacio itinerante que se comentará más adelante en el apartado correspondiente de este trabajo. Se pasa de este interior del aposento de Leonarda a la calle sin que haya vacío escénico. Así lo afirma Fabio. Primero se van las damas con las que estaban en el aposento y ellos quedan. El criado le comenta a Carlos: “Sal desta casa en que ya / hasta los perros te ladran” (vv. 1669-1670). Luego, confirman los personajes que están fuera de la misma: “Mira que estás en la calle, / y que alguna gente pasa” (vv. 1677-1678). Esto quiere decir que han salido al exterior y esta acción solo se recrea por medio de la palabra.

La última jornada de *Porfiando* se desarrolla en dos espacios dramáticos. El primero será un exterior, situado en la aldea. Lucinda describe el lugar:

LUCINDA. Selvas que un tiempo fuistes
aumento de mis tristezas,
en cuya soledad viví muriendo (vv. 2187-2189).

Su criada Inés se encuentra con ella y también ayuda a situar la acción gracias a que en su parlamento alude a las flores existentes en este lugar:

INÉS. Está el prado tan lozano
con su capa de colores,
que parece que las flores
vienen desde el pie a la mano (vv. 2246-2249).

El último espacio de la pieza es un interior en el palacio real. En el texto no hay datos que lo confirmen, pero la presencia del Rey y los asuntos

graves que se tratan hacen pensar que los personajes se encuentran en la sala del trono.

El primer drama palatino, *Monte*²⁴⁷, se inicia en un exterior situado en un paisaje rural. Feliciano así lo enuncia en los primeros versos de la pieza:

CONDE. Aquí, cantad.
 FELICIANO. ¿Un lugar, deshonor de su horizonte
 que en la nieve de este monte
 parece pardo lunar,
 en cuyos cabello canos
 comienza el alba a reír,
 tiene quién merezca oír
 instrumentos cortesanos? (vv. 1-8)

El segundo espacio dramático parece que ocurre en una sala de palacio, aunque no se da ninguna información en el diálogo que corrobore esta afirmación. Acto seguido se traslada la acción, de nuevo, al exterior de la aldea citada. Narcisa se despide del conde Enrique, que parte hacia París. La dama describe el lugar en el que se encuentra:

NARCISA. Antes que haya, Enrique mío,
 en mí de olvidarte señas,
 perlas volverá las peñas
 del alba el fresco rocío,
 atrás su curso este río (vv. 405-409).

Hay que decir que la aldea está situada en un lugar a las afueras de París de la que no se menciona el nombre. En realidad, no tiene importancia para el desarrollo de los acontecimientos, lo verdaderamente importante es que sea

²⁴⁷ Porteiro dedica un apartado a hablar sobre la cuestión genérica de *Monte*. El caso es que dice que la crítica suele integrarla en clasificaciones muy variadas. La recopilación de las obras de Lope preparada por Cotarelo para la Real Academia (1916-1930) la sitúa entre las “más raras y desconocidas”. Otro intento fue el de Juliá Martínez en las *Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega Carpio* de la que señala que “presentan una organización similar a la de Menéndez Pelayo. Juliá distingue las comedias según sean de asunto religioso, mitológico, histórico, novelesco o de costumbres. *Del monte sale* aparece catalogada dentro de las novelescas de libre invención”. (2007: 69). Considera que: “Del monte sale se enmarca sin muchos problemas en el género de la comedia palatina, distanciándose de los planteamientos que la asocian al de capa y espada” (2007: 72).

un lugar campestre para poder contraponerlo a la corte con el fin de resaltar las virtudes de la aldea frente a los vicios de palacio. La mención a la ciudad la aporta Roselo en el siguiente parlamento.

ROSELO. Estadme atento.
 Después que de París os retirasteis,
 conde, a vivir en una pobre aldea,
 y su confusa pompa despreciaste
 como quien tanto la quietud desea,
 y lejos de la envidia cortesana
 en dulce soledad la vida emplea (vv. 1588-1594).

El siguiente espacio dramático es un interior. Esta afirmación solo se puede justificar por la presencia de Celia, hija del gobernador de París, que dialoga con su criada Clara.

Más adelante otro aposento privado acoge la acción. En este caso, debe ser una sala real y es el propio rey el que lo confirma cuando le dice al Conde:

REY. No culpes enemigos,
 que el venir a mi casa y a mi gracia
 debes a tus amigos (vv. 737-739).

Para concluir el primer acto de *Monte* se sale al exterior, pero no de la aldea sino de palacio. Narcisa, Juana y Tirso, son labradores que han ido a la corte tras el conde Enrique. Narcisa se entera allí de que Enrique está prometido con la hija del gobernador. Juana le comenta:

JUANA. Para en el monte eras Venus,
 para en la corte no eres
 señora. ¿Qué fe le pides?
 ¿De qué te admiras? ¿Qué emprendes?
 Volvámonos al lugar,
 tus iguales apetece.
 Mozos hay (vv. 932-938).

La mujer le aconseja volver a la aldea; por lo tanto, se encuentran en la corte al finalizar el acto primero.

El segundo acto comienza en la citada aldea²⁴⁸. Tirso dialoga con Feliciano, que ha venido a recoger las cosas que ha dejado el Conde tras su marcha a París:

TIRSO. No pensé verte en la aldea.
 FELICIANO. Por la ropa que ha quedado
 del conde vengo (vv. 985-987).

Se trata de un exterior, espacio preferido para lo rural, mientras que para la corte se suele optar por los interiores. Narcisa interpela al paisaje haciéndole testigo de su amor por el Conde y de la afrenta que éste le ha hecho:

NARCISA. ¡Campos, árboles y flores,
 pues oíste sus amores,
 escuchadme sus agravios! (vv. 1107-1109).

Para terminar el acto intermedio se escoge de nuevo la corte pero se trata de un aposento donde está Clara. Su padre así lo confirma cuando dice a la criada que se retire: “Despeja, Clara, el aposento luego” (v. 1225). Pero, además, hay un pasaje que confirma lo dicho, ya que Feliciano sugiere a su señor, tras haber hablado con Celia, que en el dormitorio de una dama no es decoroso que haya caballeros discutiendo. La escena se desarrolla de la siguiente manera:

FELICIANO. Vámonos de aquí, señor,
 que viene el marqués y temo
 tu condición.
El marqués Roselo.
 ROSELO. Aquí está,
 señor conde. ¡A qué buen tiempo
 os hallo en esta ocasión!
 CONDE. ¿Podré tener sufrimiento?

²⁴⁸ “La escena se sitúa en la aldea, tras la marcha del conde. Se ha producido un movimiento de la acción desde la temporal despedida de Narcisa y su juramento de venganza en la corte hasta la vuelta a la vida rústica en la aldea, ya sin la presencia de Enrique” (PORTEIRO, 2007: 213).

FELICIANO. Mira, señor donde estamos (vv. 1579-1585).

Llega entonces el Rey, que confirma el espacio íntimo femenino en el que se encuentran. Se encarga, además, de poner orden afirmando que en este lugar no pueden permitirse altercados. De esta manera, finaliza la discusión entre los hombres. El monarca se ha enfadado porque al entrar los caballeros tenían las espadas en alto:

FELICIANO. El rey, señor.

CONDE. No le espero.

REY. ¿Aquí espadas? (vv. 1664-1666).

El acto tercero se desarrolla en varios lugares ya mencionados. El primero de ellos es un exterior en la corte, cerca de la casa de Celia²⁴⁹. Hasta allí han ido Roselo y Roberto a visitar a la dama:

ROBERTO. Pues, ¿habla con él?

ROSELO. Así
me lo ha dicho cierta dama.

ROBERTO. Pues llega a la reja y llama (vv. 1958-1961).

De vuelta a la aldea, el Conde le cuenta a su criado lo bien que le va a sentar vivir rodeado de la naturaleza que describe. Se aporta además una acotación en la que se dice que el conde lleva gabán, prenda masculina típica para estar en el campo:

FELICIANO. ¿Qué no te parece mal
estas soledades?

CONDE. No.
Antes me van a dar salud
estas selvas, monte y prado,
este silencio sagrado
y esta dichosa quietud (vv. 2085-2091).

²⁴⁹ “La escena tiene lugar en la calle, lo suficientemente cerca de la casa del gobernador Mauricio para que Roselo, suplantando la personalidad del conde Enrique, pueda comunicarse con Celia a través de la reja. La acción se produce la misma noche en que Enrique parte a la aldea. Ambos hechos son sucesivos. El marqués espera que el conde se vaya para presentarse ante Celia. Han pasado tan solo unas horas” (PORTEIRO, 2007: 257).

El penúltimo espacio de *Monte* se sitúa en una sala del interior de palacio. No hay huellas de ello en el texto, pero se confirma por la presencia de las personas que dialogan en estas escenas, el Rey y el marqués Roselo.

Para finalizar la pieza²⁵⁰ se escoge, de nuevo, un exterior de la aldea. Vuelve a ser la protagonista la que dialoga con elementos presentes como una fuente²⁵¹:

NARCISA. Fuentes, a mi llanto iguales,
o trasladaos a mis ojos,
o mis lágrimas y enojos
a vuestros puros cristales (vv. 2525-2528).

Castigo, el otro drama que conforma este grupo de piezas tiene una configuración de los espacios dramáticos que se caracteriza por no variar casi nada en ellos. Toda la obra se desarrolla en Ferrara, Italia. El acto inicial solo hace uso de espacios exteriores. El primero de ellos va a ser una calle, ante un prostíbulo. El duque de Ferrara ha ido allí haciendo gala de su afición desmedida por las mujeres. Le comenta a su criado, Ricardo, que “cerca habita

²⁵⁰ Porteiro habla de la posible representación de esta obra: “el manuscrito autógrafo ofrece dos pruebas a favor de la existencia de una posible representación de la comedia. La primera consiste en la presencia de un reparto de actores correspondiente a la *dramatis personae*, que antecede a la primera jornada, escrita por una mano distinta a la de Lope, quizá la del autor de comedias. Y, en segundo lugar, están las tres licencias que otros tantos censores concedieron para la puesta en escena de la pieza en varias ciudades: Pedro de Vargas Machuca dio permiso para su representación en Madrid, a fecha 17 de mayo de 1628; Garcés hizo lo propio para su escenificación en Valencia, firmando la autorización el 28 de septiembre del mismo año; por último, el doctor Vela, provisor de Granada, revisa el texto y otorga su conformidad el 1 de octubre de 1636” (2007: 41-42). En nota al pie dice que cuatro de los cinco testimonios de la comedia coinciden en esta fecha, salvo la edición de 1916 de Cotarelo y Mori para la Academia que dan el cuatro de octubre sin justificación para la ciudad de Granada”. Según estos datos que aporta señala que hubo por lo menos un intento de representación, “en Madrid a mediados del año 1628 o, cuando menos, de mayo en adelante. Parece ser, según los datos que proporcionan las licencias, que otra de las representaciones se organizó en Valencia ese mismo año. Sin embargo, la continuidad se rompe a partir de aquí, porque el tercer permiso se concede ocho años después. Esta es la única hipotética reposición de la obra documentada a través de una licencia. No tenemos conocimiento de que haya habido otras representaciones. De todos modos, aunque hubiese sido así, parece que estas, si existieron, no alcanzaron demasiado éxito, puesto que no hubo impresiones del texto, al menos conocidas hasta la actualidad, en el siglo XVII” (2007: 42).

²⁵¹ “Narcisa apela de nuevo a su diálogo con una naturaleza amena para que escuche sus penas y consuele su llanto. También refiere que su desdicha es mayor ahora que ha descubierto una gran verdad sobre su vida” (PORTEIRO, 2007: 283).

una mujer / que diera buen parecer / si hubiera estudiado leyes” (vv. 79-81). El Duque le contesta que está de acuerdo en acudir allí y el diálogo confirma el momento en el que llegan a la casa:

DUQUE. Llama pues.
 RICARDO. Algo esperaba,
 que a dos patadas salió (vv. 88-90).
Cintia en lo alto.

El siguiente espacio va a ser a la orilla de un río. Allí se va a producir el primer encuentro entre Casandra y Federico. El caballero la rescata, además de adornar su acción con una descripción del lugar en el que se encuentra:

FEDERICO. Y al dosel destes árboles, que atentos
 a las dormidas ondas deste río
 mirando están sus copas,
 después que los vistió de verdes ropas (vv. 268-272).

Para acabar con este acto, que da comienzo a la pieza, se recurre al espacio de la huerta en el que el Duque recibe a Casandra:

FEDERICO. En esta huerta, señora,
 os tienen hecho aposento,
 para que el Duque os reciba,
 en tanto que disponiendo
 queda Ferrara la entrada (vv. 868-872).

Los otros actos de *Castigo* se desarrollan en las dependencias del palacio de Ferrara. Hay una pequeña referencia de Casandra en una conversación con Federico en la que le cuenta que su marido, el duque de Ferrara, no ha consumado el matrimonio y que se dedica a estar con otras mujeres. La dama le pide ayuda:

CASANDRA. O escribiendo a mi padre,
 que es más que esposo tirano,
 para que me saque libre

del Argel de su palacio (vv. 1465-1468).

Afirma Casandra que se encuentra en palacio y así se puede justificar el espacio dramático al que se hacía referencia. También es posible gracias a la petición que hace el Duque a Federico para que cuide del palacio en su ausencia:

DUQUE. Eso no podrá ser, porque no es justo
conde, que sin los dos mi casa quede,
ninguno cono tú regirla puede
esto es razón, y basta ser mi gusto (vv. 1789-1792).

En el acto final, el espacio interior de palacio se puede conocer porque Federico y Batín dialogan sobre la llegada del Duque. Regresa de la guerra, a la que partió en el segundo acto de la pieza. Estos personajes hacen referencia a que están dentro del edificio citado:

FEDERICO. ¿Qué no ha querido esperar,
que salgan a recibirle?
BATÍN. Apenas el duque vio
los deseados confines,
cuando dejando la gente,
y aún si querer que te avisen,
tomó caballos, y parte (vv. 2240-2246).

En las comedias y dramas palatinos se da una oposición de espacios dramáticos que, por su importancia, merece la pena ser reseñada. Se trata del tópico “desprecio de corte, alabanza de aldea”. Son numerosos los ejemplos que existen en ellas; de hecho, ya han salido algunos en páginas anteriores. Sin embargo, no se pueden ofrecer todos y cada uno de los parlamentos que exponen esta contraposición de espacios. Sí se hará, sin embargo, una relación de los más representativos de cada una de las piezas.

En *Mujeres* es Octavio el que se muestra arrepentido de haberse trasladado desde la aldea a la corte. Su criado, Belardo, dialoga con él y confirma los sentimientos del caballero respecto a la vida rural:

- OCTAVIO. Inquieto, suspenso, triste y cobarde
me tiene la dilación
del tratado casamiento:
ya, Belardo me arrepiento,
y no con poca razón,
de haber venido a la corte.
- BELARDO. Bien estabas en tu aldea (vv. 2337-2344).
[...]
- OCTAVIO. mas quisiera mi destierro
con quietud, que aquí salud.
- BELARDO. ¡Ah, señor!, que esta inquietud
mas es de oro, de hierro:
bien estábamos allá (vv. 2351-2355).
[...]
- OCTAVIO. Tarde es ya.
Cuanto mejor arrojado
Belardo, en el verde suelo,
miraba el sereno cielo
libre de tanto cuidado.
Allí sin ver ceños graves,
que la autoridad enseña,
veía bajar de una peña
el agua al son de las aves (vv. 2359-2367).

Este cambio de residencia le ha sido impuesto ya que el Rey lo ha desterrado. El motivo del destierro se repite en todas las comedias palatinas de este grupo, excepto en *Castigo*. Normalmente, se destierra al galán por alguna ofensa que éste ha hecho a su rey. Hay que apuntar que se da un caso especial en *Boba*, ya que es Diana, la fémina protagonista de la pieza, la que vive en el campo. Este hecho se debe a que al inicio de la comedia no se conoce el dato de que es hija ilegítima del duque de Urbino. Esta circunstancia se dará a conocer al final de la pieza y la llevará a casarse con Alejandro para convertirse, finalmente, en duquesa.

Continuando con *Mujeres* vuelve a ser el gracioso, Belardo, el que apunta que la verdadera riqueza no se encuentra en lo material. Había sido advertido sobre este hecho por algunos aldeanos:

BELARDO. Bien me dijeron allá,
 ¿a la corte vais Belardo?
 Los cortesanos harán
 rica la pobreza vuestra,
 ya son relojes de muestra,
 que señalan, y no dan (vv. 2796-2801).

El vestuario propio de cada lugar también se utiliza para recalcar los beneficios del atuendo rural frente al recargo y excesivo lujo de la ropa cortesana. Belardo en este parlamento deja claro lo complicado que le resulta al referirse a las bragas²⁵², prenda propia de la corte. Hace alusión a lo cómodo que era el gabán que lucía en la aldea:

BELARDO. Quién me quitó mi gabán
 en malos infiernos pene.
 Las bragas pues, valen tanto,
 que según vengo a ver,
 temo que me han de poner
 por Judas, un jueves santo (vv. 2836-2841).

En *Boba* es Diana la que hace referencia a la artificiosa manera de vestir en la corte y al fin que se persigue con esta moda tan rebuscada:

DIANA. ¿Cuándo os miráis al espejo?
 ¿Cuándo os vestís tantas galas?
 ¿Cuándo os rizáis los cabellos?
 ¿cuándo llamáis dando manos?
 ¿cuándo descubrís manteos²⁵³?
 ¿cuándo enjaezáis los chapines²⁵⁴?

²⁵² Bragas: ‘un género de calzones, o zaragüelles ajustados, que se ciñen por la cintura, y bajan cubriendo el vientre, y los muslos hasta por encima de las rodillas’ (*Autoridades*).

²⁵³ Manteo en su segunda acepción es ‘cierta ropa interior, de bayeta o paño, que traen las mujeres de cintura para abajo, ajustada y solapada por delante’ (*Autoridades*).

²⁵⁴ Chapín: ‘calzado propio de las mujeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo: y por esto el asiento es de corcho, de cuatro dedos, o más de alto, en que se asegura al pie

Que solo falta ponerlos
 petrales²⁵⁵ de cascabeles,
 ¿es para salir corriendo,
 porque no os topen los hombres? (vv. 851-860).

Este personaje, en un largo parlamento, también hace un canto a la paz y armonía en la que vivía en su aldea. Echa de menos el campo, al encontrarse en medio de unos habitantes palaciegos que nada parecen tener en común con ella:

DIANA. ¡Ay mi querida aldea! ¡ay campo ameno!
 ¡quien me trajo a la corte muera de celos!
 ¡Ay mis dulces soledades
 dónde escuchaba requiebros
 de las aves en sus flores,
 de las aguas en los hielos!
 No aquí lisonjas, no engaños,
 no traiciones, no desprecios,
 adonde teme la vida,
 sino la espada, el veneno.
 Nunca yo supe en mi aldea
 de qué color era el miedo
 ahora a mi sombra misma
 por cualquier parte temo.
 Allá todos eran simples,
 aquí todos son discretos,
 achaque es de la mentira
 por ser más lo que son menos.
 ¡Ay mi querida aldea! ¡ay campo amenos!
 ¡quién me trajo a la corte muera de celos! (vv. 1884-1903).

No solo la manera de vestir le resulta extraña y sinsentido. La moralidad cortesana le causa a Diana pena e incompreensión. En cambio, la simpleza de las gentes del campo se convierte en una característica primordial para la dama.

con unas corregüelas o cordones. La suela es redonda, en que se distingue de las chinelas' (*Autoridades*).

²⁵⁵ Petral: 'la correa que está asida a la parte delantera de la silla, y ciñe y rodea el pecho del caballo' (*Autoridades*).

De la misma manera, Carlos , protagonista de *Porfiando*, echa de menos su aldea querida. Y así lo expresa:

CARLOS. Vivir si ti, y acordarme
de la vida de la aldea:
¡ay queridas soledades,
fuentes claras, verdes selvas!
¿Qué se han hecho aquellas horas? (vv. 3025-3029).

En *Monte* tiene lugar una costumbre cortesana llevada al espacio de la aldea. El Conde corteja a Narcisa que se encuentra en la ventana. La dama agradece su cortejo pero no lo comprende:

NARCISA. Si os obligan las costumbres
en tan ociosos espacios
a que os parezcan palacios
estas ahumadas techumbres,
¿en qué dorado balcón
os parece que me veis? (vv. 73-78).

Entonces él se justifica aludiendo a su belleza. Es la hermosura de la dama la que justifica el requiebro del Conde:

CONDE. Pero es aquí la hermosura
la que da la autoridad,
fabricando, en la humildad,
espaciosa arquitectura.
Allá rejas y balcones
hacen las personas graves,
aquí sus ojos suaves
y divinas perfecciones (vv. 89-96).

En este sentido, el Conde ha traído consigo otros elementos palaciegos que perturban el orden de la aldea. Este es el motivo de que Tirso, que ama a Narcisa en el anonimato, se alegre ante su marcha:

TIRSO. Ya, Narcisa, será aldea y
no corte nuestro pueblo;
no andarán tan altaneras

las mozas con los requiebros;
 no veremos los caballeros
 con los jaeces²⁵⁶ soberbios;
 lucirán nuestros rocines;
 hablarán nuestros jumentos;
 caperuzas y no plumas
 tendrán el lugar primero
 en los bancos de la iglesia
 y en la plaza los asientos (vv. 559-570).

El labrador comenta a Narcisa que ya no habrá privilegios para los cortesanos en la aldea. Tirso se centra en dos aspectos de la vida aldeana: el amor y los lugares públicos de la aldea. Así dice que las mozas ya no pretenderán aparentar lo que no son, además de que en la celebración religiosa los hombres del Conde ya no ocuparán los primeros lugares. Por lo tanto, el Conde se lleva consigo aquel desorden del elemento natural de la aldea que trajo con su destierro.

Narcisa marchará a la corte tras el Conde. Tirso vuelve a ser el que le sugiera a la dama que regrese a su aldea. Según las palabras del labrador, la lealtad a sus orígenes no debe sacrificarse por ningún adorno ni por ninguna riqueza:

TIRSO. Al monte vuelve,
 que más vale tu rebozo
 y el sombrero²⁵⁷ a lo valiente,
 que cuantos diamantes y oro
 los palacios enriquecen (vv. 962-965).

El Conde protagonista de *Monte* también pone en duda la calidad moral de los habitantes palaciegos. En este parlamento recuerda la aldea y a su campesina, Narcisa. Le pide que lo perdone y le anuncia que ha vuelto porque

²⁵⁶ Jaeces es el plural de jaez que significa: ‘adorno de cintas en forma de cairel, hecho con primor, para los caballos de jinete, en alguna función de gala o fiesta’ (*Autoridades*).

²⁵⁷ “El sombrero se utilizaba para caminar al aire libre, protegiendo el rostro y la piel de los rayos del sol. Formaba parte del atuendo habitual de las labradoras, sin otros adornos que para ellas eran lujosos. Tirso recomienda a Narcisa que se conforme y se muestre animosa con lo propio de su condición y que no aspire a otros honores que constituyen tan solo ilusiones vanas. El sombrero a lo valiente responde a una manera desafiante de llevarlo” (PORTEIRO, 2007: 211).

la quiere, además de por la fatal experiencia de vivir en medio de tantos intereses en palacio:

CONDE. Como vi que si vivía
 más tiempo entre tantas fieras
 aventuraba la vida,
 acordéme de mi aldea
 y quise ver más los prados
 que pisas, Narcisa bella,
 las fuentes en que te miras,
 las aves que te requiebran,
 estas peñas, que arrogantes,
 compiten con las estrellas
 cuya nieve vuelta en agua
 humilla el sol a la tierra,
 estos cándidos vellones
 de rus peinadas ovejas
 estas cabañas humildes
 de secos tarayes²⁵⁸ hechas,
 que los dorados palacios
 cuya envidiada grandeza
 no me agradaba, enseñado
 a la quietud destas selvas (vv. 2223-2241).

En *Castigo* la presencia de este tópico —“desprecio de corte, alabanza de aldea”— no se da. Asimismo, tampoco existe una alternancia entre espacios cortesanos y rurales. La única referencia al respecto la hace Casandra. La dama afirma que preferiría ser villana, ya que así podría elegir al hombre que se convertiría en su marido. Ella no quiere seguir la costumbre palaciega de

²⁵⁸ “Taray: ‘arbusto que crece hasta tres metros de altura, con ramas mimbreñas de corteza rojiza, hojas menudas, elípticas y con punta aguda, flores pequeñas de pétalos blancos’ (DRAE). Es común en las orillas de los ríos. El conde vuelve a hacer referencia a las bondades del campo, frente al desengaño de la ciudad. Es, de nuevo, el tópico de ‘menosprecio de corte, alabanza de aldea’. Porteiro añade que: “En su discurso, elogia los elementos naturales, que superan en paz, sosiego y belleza a todas las riquezas de la corte, y a la forma de vida y de ser de Narcisa. Los sustantivos se acompañan de epítetos que los caracterizan y enriquecen, así *cándidos vellones*, *peinadas ovejas*, *cabañas humildes*, *secos tarayes* frente a *dorados palacios* o *envidiada grandeza*. También aparecen construcciones relativas con el mismo significado. Es el caso de los *prados que pisas*, *las fuentes en que te miras*, *las aves que te requiebran* o *estas peñas que compiten con las estrellas*. En todas las ocasiones se establece una comparación contrastiva en la que vence lo natural frente a lo artificial o afectado. Incluso aquellos elementos que pertenecen en exclusiva a la aldea donde vive Narcisa como las fuentes, las aves que la habitan, los prados o las peñas son situadas en un plano superior a los astros como las estrellas o el sol, que se rinden a su grandeza y que se ensombrecen frente a su belleza” (PORTEIRO, 2007: 269-270).

casarse por imposición de su padre. Casandra culpa de su desgracia a su marido, el duque de Ferrara, ya que la ignora y la desprecia. Así se lo cuenta a Lucrecia, su criada:

CASANDRA. No hay alteza con tristeza,
y más bajezas son.
Más quisiera y con razón,
ser una ruda villana
que me hallara la mañana
al lado de un labrador,
que desprecio de un señor,
en oro, púrpura y grana (vv. 1067-1072).

Con respecto a las acotaciones vamos a hacer un comentario sobre su número y función en cada una de las comedias y dramas palatinos. Así, las que corresponden a la primera de las comedias palatinas analizadas, *Mujeres*, ascienden a un total de sesenta y dos. Se distribuyen en veintidós, dieciséis y veinticuatro, respectivamente. De este total, las indicaciones que hacen alusión a entradas y salidas de los personajes, trece corresponden a la primera jornada, nueve a la segunda, y diecisiete a la tercera.

El vestuario y la caracterización de personajes ocupa un total de cuatro indicaciones escénicas en la jornada inicial de la pieza. Todas ellas hacen referencia a profesiones o a la realización de alguna actividad relacionada con el campo. Este hecho justifica la manera de vestir de los que aparecen en las escenas que se desarrollan al principio de *Mujeres*. De esta manera, se dice que: *Sale Isabela, dama, con sombrero de plumas y un arcabuz*²⁵⁹, o que *salen Fabio, Rodolfo y Alejandro, caballeros de caza, y el Emperador*, además de que *salen Isabela y Flora, vestidas de labradoras, y Belardo, villano*. Hay una acotación de este tipo que merece la pena reseñar ya que, en este caso, lo que se pretende resaltar es la falta de adornos en la vestimenta. Se trata de la siguiente aclaración: *Salen*

²⁵⁹ Arcabuz: 'Arma de fuego compuesta de un cañón en su caja de madera y su llave, la cual da el fuego con el pedernal hiriendo en el gatillo. A diferencia del mosquete que se dispara con mecha encendida. Llámese también escopeta, y hoy fusil' (*Autoridades*).

*Federico y Tristán en cuerpo*²⁶⁰. Las demás referencias al vestuario siguen la misma línea indicada con anterioridad. Hay menciones a la presencia de algunos objetos, como la presencia de la capa y la espada que portan los personajes, además de un espejo en el que el Emperador se mira, que posee la función de indicar alguna característica de su personalidad, en este caso sería la vanidad. También aparecen las consabidas alusiones a que van vestidos *de noche* o la caracterización de los personajes de acuerdo a su profesión.

Con respecto al tercer tipo de acotaciones, afirmar que algunas se refieren a la gestualidad demandada por la acción que se está desarrollando, como: *Vuelve el rostro el Emperador* o *El Emperador y Alejandro, que se vuelve*. También se señalan apartes, ruido en el espacio “dentro”, la lectura de un papel, la caída de Belardo o la presencia de dos de las damas en el espacio superior: *Flora a una reja baja y sale Isabela en la reja*.

Celos, por su parte, contiene cincuenta y seis acotaciones. Se distribuyen en catorce para la primera jornada y veintiuna para las dos restantes. Se destinan para señalar las entradas y salidas al espacio escénico siete, veintiuna y diecinueve por cada una de las partes de las que consta la pieza.

El segundo tipo de indicaciones se utilizan para precisar que los personajes van *de camino* y también para referirse a la mujer caracterizada como un varón: *Sale Octavia vestida de hombre de camino, con botas y espuelas, Nuño con fieltro*²⁶¹ *y botazas, y Marcelo*. Esta pieza, como todas las comedias analizadas, dedica parte de las acotaciones a informar sobre quién es cada personaje (damas, caballeros y criados), además de introducir aclaraciones sobre los parentescos entre ellos, como la siguiente: *Sale el duque de Alansón y Leonor, su hermana*.

²⁶⁰ En cuerpo: ‘Modo adverbial, que explica el modo de estar uno con la vestidura precisa que ciñe el cuerpo: esto es, sin capa, manto u otras ropas de mayor adorno’. (*Autoridades*).

²⁶¹ Fieltro en su segunda acepción es: ‘El capote, o sobretodo, que se hace para defensa del agua, nieve o mal tiempo. Diósele este nombre porque se le debía de hacer de alguna especie de fieltro, aunque menos fuerte que el de los sombreros’ (*Autoridades*).

En cuanto al tercer grupo, se hace mención explícita a qué personajes quedan en el tablado y quiénes lo han abandonado: *Vase Leonor con su gente y quedan el Conde y Mendoza* u otro ejemplo casi idéntico: *Vanse todos y quedan el Conde y Mendoza*. También hay una acotación que dispone cómo se hace uso de distintas puertas para la incorporación de personajes que luego se agruparán en el escenario: *Príncipe y criados lleguen por la parte del Duque, y Octavia y Nuño, por la del Conde*. Otras aclaraciones, habituales en las comedias analizadas, serán las referentes al espacio lúdico, en las cuales se precisa que se sientan o se levantan los personajes.

En la tercera comedia palatina, *Boba*, se registran setenta y dos acotaciones: veintinueve para el primer acto, diecisiete para el segundo y veintiséis para el acto final. Las entradas y salidas de personajes se distribuyen a razón de tres, trece y nueve por cada acto.

El vestuario y caracterización hace hincapié en el espacio en el que se mueven los personajes. Hay un inicio de la acción que se sitúa en la aldea y que, posteriormente, se traslada a la corte. Por ello, se trata en las acotaciones del atuendo de labradoras y villanos, además de comentar el cambio que se produce en la protagonista: *Salen Camilo y Liseno y gente con Diana, en hábito de dama* o esta otra en la que se afirma que *sale Diana muy bizarra*, y *Laura y Fenisa*, en el momento en el que la acción cambia de espacio dramático. Se insiste en la caracterización de acuerdo a la profesión (criados y secretarios) además de en la vestimenta circunstancial *de camino* o *de noche* como ocurre en este ejemplo: *Sale Diana con sombrero y capotillo*²⁶², y *Alejandro de noche, Fabio y Laura*.

En cuanto al tercer tipo de acotaciones, hay que apuntar que en esta pieza se intensifica el uso del aparte. También se indica la utilización de distintas puertas destinadas a las entradas o salidas de los personajes y cómo deben actuar desde ese lugar: *En las dos puertas digan esto como que se entran*. Además, la gestualidad que sugieren las indicaciones escénicas evidencia la

²⁶² Capotillo en su segunda acepción es: ‘Género de muceta abierta por los dos lados, de que usaban las mujeres antiguamente para abrigo’ (*Autoridades*).

complicidad existente entre los protagonistas: *Vaya Diana mirando a Alejandro al salir y todos la acompañan, quedando él y Fabio*. Otro uso sería el de aclarar, de manera redundante, qué personajes quedan en el tablado, como en la acotación expuesta anteriormente y otra que se sitúa en el tercer acto y que dice: *Vanse y quedan Teodora, Alejandro y Fabio*. Se da también la función de comentar qué hacen unos personajes mientras otros hablan: *Ella lee, Fabio y Alejandro hablan*.

Porfiando consta de sesenta y nueve acotaciones: veintisiete para la jornada inicial, veintitrés para la intermedia y diecinueve para la final. Las dedicadas a las entradas y salidas se reparten en dieciséis, quince y ocho por cada una de las jornadas que componen la comedia.

Hay numerosas alusiones, sobre todo en la primera jornada, a que los personajes están ataviados para ir *de camino*. También existen menciones a las distintas profesiones o categorías sociales: labradores, músicos, criados, escuderos. Asimismo, se expone que la protagonista viste de *labradora*, además de hacer uso del disfraz de varón en una escena de capa y espada: *Salen Lucinda, e Inés, con sombreros, capas y espadas*. En esta situación aparecen hombres ataviados con el mismo atuendo: *Armindo y tres criados con máscaras, broqueles y espadas*.

En cuanto a las indicaciones escénicas del tercer tipo, se vuelve a repetir la mención a la acción de leer una carta o al uso de los distintos accesos que tenía el corral. Se utilizan, además, para introducir una pelea en la que los personajes, finalmente, se apuñalan: *Éntranse Carlos y Fabio acuchillándolos, quedan allí Lucinda e Inés, pónese Leonarda en la ventana*. En esta indicación se expone también el uso del espacio superior y la aclaración ya vista sobre qué personajes exactamente son los que quedan en el tablado. Los sonidos que se señalan se refieren a otros ya enunciados, como las canciones o el ruido “dentro”. Los movimientos de los personajes se dirigen, como en otras ocasiones, al acto de sentarse o levantarse.

Las dos piezas que definimos como dramas²⁶³, *Monte* y *Castigo*, se tratarán a continuación. Con respecto a la primera hay que señalar que consta de tres actos que contienen veinte, dieciocho y veintiséis acotaciones.

Para las entradas y salidas de personajes se utilizan diez, dieciséis y trece indicaciones, respectivamente. Se hace uso en ellas de la mención de una prenda del vestuario masculino para indicar que el personaje, perteneciente a la corte, se ha trasladado a la aldea: *El conde Enrique con gabán y una cayada, Feliciano y músicos*²⁶⁴. Otro ejemplo de este hecho sería: *El conde con gabán y Feliciano*. Otros hombres del pueblo, como Tirso, aparecen ataviados con *una capilla y una espada*. Presentes están también las menciones a la profesión o clase social, como gente de guarda, dama, criado, gobernador, etc. Hay que añadir aquellas acotaciones que hacen referencia al cambio de vestido de la protagonista, Narcisa, cuando está en la aldea frente a cuando se desplaza a la corte tras el conde: *Narcisa, Juana y Tirso, ellas con tocas, de rebozo y sombreros y rebociños*²⁶⁵ o este otro: *Entre Narcisa, vestida de dama bizarra con manto, Juana, de dueña en tocas largas y Tirso de escudero*. Todo esto frente a las muestras de la

²⁶³ Porteiro dedica un apartado a hablar sobre la cuestión genérica en *Monte*. El caso es que dice que suelen integrarla en clasificaciones muy variadas. La recopilación de las obras de Lope preparada por Cotarelo para la Real Academia (1916-1930) la sitúa entre las “más raras y desconocidas”. Otro intento fue el de Juliá Martínez en las *Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega Carpio* de la que señala que “presentan una organización similar a la de Menéndez Pelayo. Juliá distingue las comedias según sean de asunto religioso, mitológico, histórico, novelesco o de costumbres. *Del monte sale* aparece catalogada dentro de las novelescas de libre invención” (2007: 69). También considera que: “*Del monte sale* se enmarca sin muchos problemas en el género de la comedia palatina, distanciándose de los planteamientos que la asocian al de capa y espada” (2007: 72). Concluye afirmando que: “*Del monte sale* cumple todos los rasgos propios de la comedia palatina. Además de los ya vistos, se encuentra el tono fabulístico, que concede amplio margen a sucesos novelescos sin que el público cuestione la verosimilitud de lo representado. [...] cumple también la condición sociodramática establecida por Vitse para la configuración del género: las desigualdades sociales que derivan de la convivencia de los personajes nobles con los de origen humilde” (2007: 74).

²⁶⁴ Gabán: ‘Cierta género de capote con capilla y mangas, hecho de paño grueso y basto, de que usa ordinariamente la gente del campo para defenderse de las inclemencias del tiempo’. Cayada es un ‘bastón corvo rústico’ (*Autoridades*). Por lo tanto, “al ir con <<gabán y una cayada>>, el conde Enrique adopta parte del atuendo habitual de los aldeanos. La mención a tales aderezos sirve de elemento localizador del espacio” (PORTEIRO, 2007: 165).

²⁶⁵ Rebociños: ‘Mantilla o toca corta, de que usan las mujeres para cubrir el bozo’ (*Autoridades*).

vestimenta de la protagonista cuando se traslada al campo: *Narcisa y Juana de labradoras*.

Las indicaciones escénicas que se refieren a la forma de representar determinadas escenas pertenecen a las que señalan cómo se posicionan los personajes: *Acompañamiento de todos, detrás el rey y el conde Enrique*. Además de las ya citadas que mencionan que un personaje está en lo alto, los sonidos que anticipan la entrada de alguien al tablado o la trifulca entre varios hombres que se señala así: *meta mano, riñan y los dos huyendo*. Hay además otras alusiones a gestos que realizan los protagonistas: *Éntrense todos y Narcisa asga al Conde*.

Para concluir este análisis de las acotaciones de las comedias y dramas palatinos se tratará *Castigo*, última de las piezas que pertenecen a este grupo. Posee un total de setenta y dos indicaciones escénicas que se reparten en los tres actos a razón de dieciocho para el primero, veinte para el segundo y, treinta y cuatro para el tercero. En las tres partes que componen la obra se señala la incorporación o abandono del tablado por parte de los personajes. Son cuatro en el primer acto, dieciséis en el segundo y, veintiuna en el tercero.

Con respecto al vestuario y caracterización de personajes, hay que señalar que el acto intermedio no posee ninguna acotación de este tipo. Las menciones que aparecen en las otras dos partes se dirigen a aclarar la profesión o el parentesco entre los personajes: *Salgan el duque de Ferrara y Aurora, su sobrina*. También se expone el hecho de que los protagonistas vistan de determinada manera o porten algún objeto que sea importante para la acción, como ocurre con la descripción el duque caracterizado como *galán de soldado*. La función es aclarar que el duque parte hacia la guerra. Ejemplos de la inclusión de objetos en las acotaciones serían: *Salga el conde con algunos memoriales*²⁶⁶ o, el mismo personaje que sale *con un espada desnuda*. Asimismo, las hay que hacen referencia a un determinado recibimiento que se hace al

²⁶⁶ Memorial: 'Libro o cuaderno en que se apunta o anota alguna cosa necesaria para algún fin [...]. Se llama también el papel o escrito en que se pide alguna merced o gracia, alegando los méritos o motivos en que funda su razón' (*Autoridades*).

Duque. Este personaje regresa de la guerra y el vestuario de los que salen a recibirlo debe adecuarse a tal situación y así lo confirma a acotación : *Entren con grande recibimiento y bizzarria...*

El tercer tipo de indicaciones tiene una especial relevancia en esta pieza, no solo por el hecho de ser más numerosas, sino también por la tipología de acciones que comentan. Así, en las del primer acto se hace una mención a la pareja adúltera: *Federico sale con Casandra en brazos*. Están realizando una acción impropia, debido a su condición de madrastra e hijo. Es su primer contacto físico y será el encargado de inaugurar sus sentimientos, que se irán intensificando hasta el trágico desenlace. Esta manera de proceder de los protagonistas tendrá su reflejo en la pareja de criados, Batín y Lucrecia. Hay que añadir que los apartes son muy numerosos. Esta cuestión es normal, ya que el desarrollo de la trama así lo requiere, los personajes guardan determinados secretos que resultaría muy peligroso que llegasen a conocerse. Basten unos pocos ejemplos de lo expuesto: *Hablen quedo y diga Batín* o *hablen las dos y aparte Lucrecia*. La escena del asesinato final se puede ilustrar perfectamente si se siguen las acotaciones que encabezan este fragmento del texto: *Vase metiendo mano, vanse todos riñendo con él*. El gesto último de destapar la cara de Casandra, tras haberla matado Federico, también se señala. Asimismo, se ofrecen las típicas referencias a que hay alguien en lo alto (Cintia, la prostituta de la escena inicial), la existencia de determinado sonidos en los vestuarios, así como el uso de los distintos accesos al tablado o la lectura de una carta, que será determinante en el desenlace trágico de *Castigo*.

Sobre la caracterización de personajes conviene recordar que aparecen algunos apuntes en las acotaciones. Sin embargo, para completar esta visión parcial hay que acudir al diálogo. Sobre este punto, hay que aclarar que resulta imposible hacer una enumeración de todas las características de cada personaje. Por ello, solo se darán unos pocos ejemplos que justifiquen esta afirmación.

El habla rústica de Diana, que finge no saber lo que es un coche, mueve a risa. Sin embargo, esta manera de actuar de la protagonista le sirve para estar alerta sobre lo que le espera en la corte. Diana se hace pasar por boba pero no lo es²⁶⁷. Utiliza esta estrategia para adelantarse a las intrigas palaciegas de los cortesanos que aspiran a que no se convierta en duquesa.

Toda esta comedia está sobrecargada de referencias en el diálogo, elaboradas con el único fin de dar a conocer la ignorancia de la protagonista. Incluso aparece en el mismo título. Diana, al llegar a la corte, continúa con su preparada actuación para hacerse pasar por boba. La han arreglado como una cortesana y ella finge que le han dado pavor los instrumentos utilizados por las damas para peinarla:

DIANA. No ve cuál traigo el cabello?
 Laura me le ha puesto así
 devanado en unos hierros,
 más cuando oí que Fenisa
 los ensartaba en fuego,
 desde el estrado salí
 hasta el corredor huyendo:
 mire que de baratijas
 me han puesto por todo el pecho (vv. 811-819).

En *Monte* Narcisa alude a su condición de villana comparándose con unas flores del campo:

NARCISA. ¿Con tan bajo nacimiento
 como estas flores del campo
 y estos rústicos romeros? (vv. 520-522).

En esta misma pieza, Celia caracteriza a Enrique como un hombre que es físicamente igual a su primo, el difunto príncipe:

²⁶⁷ Para más información sobre este tema remito a NAVARRO DURÁN, R. (1997). “El arte de fingirse boba y otras recreaciones: La boba para los otros discreta para sí”, PEDRAZA, F. y GONZÁLEZ, R. (eds.), *La década de oro de la comedia española: 1630-1640: Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 41-59.

CELIA. Vile pasar y he quedado,
Clara, contenta de ver
tan verdadero traslado.
No es Enrique, viene a ser
el príncipe retratado.
¿Hay cosa tan parecida? (vv. 798-803).

El duque de Ferrara es descrito por los otros personajes como un mujeriego. También se dice de él que no se hace cargo de sus obligaciones de esposo con Casandra. Incluso, se alude a la posterior transformación en ese excesivo gusto por las mujeres. Tras su regreso de la guerra, el Duque pregunta a Batín cómo ha estado el palacio durante su ausencia. El gracioso, solo con ver a su señor, expresa la sorpresa que le causa verlo convertido en esposo ejemplar:

BATÍN. Milagro ha sido del Papa
llevar, señor, a la guerra
al Duque Luis de Ferrara,
y que un ermitaño vuelva.
Por Dios que puedes fundar
otra Camándula (vv. 2561-2566).

El espacio escénico a menudo está configurado de tal modo que pueden utilizarse casi todas las posibilidades que el corral ofrecía. En las comedias urbanas ya se vio la utilización del espacio situado detrás de la fachada y en los distintos corredores superiores. Sin embargo, en las comedias palatinas no se ha localizado ninguna escena que se haya representado en el primer lugar señalado. Solo se dan casos en los que se hace uso del recurso llamado *ticscopia* o “bastidores hablados”, es decir, los personajes con sus palabras prolongan el espacio dramático hacia otros lugares, pero no se utiliza físicamente ese emplazamiento para representarlas.

A pesar de ello hay una escena de *Castigo* en la que los personajes hacen uso del espacio de “detrás” de la fachada del corral, pero solo con la introducción de sonidos que recrean el ensayo de una pieza teatral. Transcurre

el citado pasaje de la siguiente manera. El Duque y su criado, Ricardo, aguardan delante de la puerta de la casa de Cintia para visitar a la mujer. Ricardo informa al de Ferrara que en el piso de abajo de la mujer a la que han ido a visitar vive un autor de comedias. Los hombres en sus parlamentos informan de que se acercan a la puerta para escuchar mejor:

- RICARDO. Si quieres desenfadarte,
pon a esta puerta oído.
- DUQUE. Cantan.
- RICARDO. ¿No lo ves?
- DUQUE. ¿Pues quién
vive aquí?
- RICARDO. Vive un autor
de comedias.
- FEBO. Y el mejor de Italia.
- DUQUE. ¿Tiénelas buenas?
- RICARDO. Están entre amigos y enemigos;
buenas las hacen amigos
con los aplausos que dan
y los enemigos malas.
- FEBO. No pueden ser buenas todas (vv. 190-207).

Hasta aquí se desarrolla la acción sin que el espacio de “dentro” sea utilizado. El Duque, al oír las buenas críticas que dedican sus criados al autor de comedias, decide pedirles que le encarguen las mejores para sus bodas con Casandra. El caso es que siguen afirmando que escuchan el ensayo. Debe haber sonido real, ya que más adelante se dice en acotación que dentro se oye a una dama recitando:

- DUQUE. Ensayan.
- RICARDO. Y habla una dama.
- DUQUE. Si es Andrelina²⁶⁸, es de fama.
¡Qué acción! ¡Qué afectos! ¡Qué extremos! (vv. 208-211).

Finalmente, acontece el uso de ese espacio, ya que sí existe esa voz femenina a la que hacían alusión los caballeros. Se reproduce un fragmento de

²⁶⁸ Debe ser “Isabel Andreini, muerta ya en 1604; cita *Las bizarrías de Belisa* (de 1634) donde Lope la nombró más exactamente Andreína” (KOSSOFF, 1989: 240).

la pieza que están practicando en ese lugar, lo cual se supone corresponde a la casa de un autor dramático. Lo que se escucha es lo siguiente:

Dentro.

Déjame pensamiento;
no más, no más, memoria
que mi pasada gloria
conviertes en tormento,
y deste sentimiento
ya no quiero memoria, sino olvido;
que son de un bien perdido,
aunque presumes que mi mal mejoras,
discursos tristes para alegres horas (vv. 215-227).

Los hombres comentan, tras escuchar los versos de la dama, lo que les ha parecido la actuación²⁶⁹:

DUQUE. ¡Valiente acción!
FEBO. Extremada (vv. 228-229).

Es un caso especial, porque se trata del recurso de “bastidores hablados”, ya que el público no ve lo que sucede pero, a la vez, se representa una acción que el espectador sí puede escuchar. No se recurre solo al diálogo en que los personajes afirman oír a la dama sino que la voz de la actriz es real.

Con respecto al espacio situado en lo alto del vestuario masculino se confirma su uso en varias de las comedias palatinas analizadas. En *Mujeres* hay una escena que se inicia con la información presentada en la acotación sobre la existencia de determinados sonidos que, como es habitual, preceden a la entrada de algún personaje. En este caso son reales estas voces porque están insertas en el diálogo:

²⁶⁹ Entonces, el duque indica su intención de acostarse porque no quiere oír más la comedia. Se introduce un parlamento del de Ferrara que es muy conocido y que expresa una reflexión metaliteraria sobre lo que significa la comedia: “Agora sabes, Ricardo, / que es la comedia un espejo / en que el necio, el sabio, el viejo, / el mozo, el fuerte, el gallardo, / el rey, el gobernador, / la doncella, la casada / siendo al ejemplo escuchada / de la vida y del honor, / retrata nuestras costumbres, / o livianas o severas, / mezclando burlas y veras, / donaires y pesadumbres (vv. 239-250)”.

- Dentro ruido.* Ataja, ataja, del cerro
pelado descende al verde
valle.
- OTRO. Si a Melampo suelto,
no se le irá por los pies,
aunque le igualen al tiempo (vv. 571-576).

Estas palabras permiten intuir que el personaje que se incorpora al espacio escénico descende desde el corredor superior. Ya se ha señalado que existía la posibilidad de recrear un monte²⁷⁰ en el escenario con ayuda de una rampa que descendía desde arriba hacia el tablado. Y eso es lo que debe ocurrir en este caso.

Otro ejemplo de esta utilización se da en *Boba*. Está Fabio comentado que se ha equivocado de camino al dirigirse a Florencia y así lo anuncia: “Yo pienso que voy fuera de camino, / que no es el de Florencia el que he tomado” (vv. 706-707). Esta escena había dado comienzo unos versos atrás. En ellos se transcribía el diálogo de varios personajes que no dejaban muy claro el lugar exacto en el que se encontraban al hacer entrada Fabio. Se trata de Alejandro, Albano y un número indeterminado de criados. Albano afirma haber visto a Fabio: “Un hombre al parecer viene de Urbino” (v. 708). Pero es Fabio el que deja claro desde donde viene esa gente y que estaba situada arriba, ya que afirma que: “Gente descende deste monte al prado” (v.709).

A pesar de estos ejemplos en los que se utiliza el corredor superior como monte, lo más habitual es que se destine al desarrollo de escenas de amor en la ventana de la dama. En la misma pieza hay una escena que se atiene a lo dicho. El Emperador está ante la reja de Isabela:

EMPERADOR. Toma, y pues la reja es esta

²⁷⁰ Porteiro en nota a pie de página afirma que: “El monte, como decorado en los corrales del Siglo de Oro, solía situarse sobre el mismo tablado y no detrás de las cortinas al fondo del escenario como ocurría con otros espacios. Se trataba de una rampa con escalones que permitía a los actores subir o bajar del primer corredor al tablado. Esta escalera aparecía en muchas comedias adornada con ramas, hojas, flores o algunos lienzos pintados en la parte que el público podía ver”. Remite a Ruano de la Haza, J.M. (2001) “Lope de Vega en los escenarios”, *Ínsula*, 658, p. 25. (2007: 144).

de Isabela, llega, y llama (vv. 2535-2536).

La criada de la dama se asoma en primer lugar, ya que así se afirma en la correspondiente acotación (*Flora a una reja baja*). Luego será su ama la que salga a ver para qué la ha llamado el Emperador.

En *Porfiando* se utiliza el espacio superior con el mismo fin. Lo que interesa destacar es la inclusión en esta comedia palatina de una escena de capa y espada, propia de comedias urbanas.

Se encuentran en el escenario Carlos y Fabio y el espacio dramático es la calle ante la casa de Leonarda. Mientras los hombres hablan, se incorporan dos mujeres utilizando el disfraz varonil, ya que la acotación anuncia su entrada: *Salen Lucinda, e Inés, con sombreros, capas, y espadas*. Las mujeres se dan cuenta de la presencia de los caballeros y lo comentan:

INÉS. Dos hombres están allí.
 LUCINDA. En las rejas de Leonarda
 hay un hombre, y otro aguarda:
 ¿si es Carlos?
 INÉS. Pienso que sí (vv. 1709-1713).

La situación se complica con la llegada de un tercer grupo, que es puesta en conocimiento del público por Fabio:

FABIO. Advierte, que vienen por esta parte
 cuatro hombres, si es a buscarte
 sentencia ha sido de muerte,
 que otros dos están allí (vv. 1717-1720).
Armando, y tres criados con máscaras, broqueles, y espadas.

Aparte de la configuración de distintos grupos de personajes en el espacio escénico, hay que aludir al uso del espacio superior del corral, además de a la utilización de diferentes puertas para la entrada de cada una de estas agrupaciones a escena. Se desarrolla a continuación una pelea. A la orden de Armindo los criados atacan a Carlos, pero se interpone Lucinda. Cada grupo que se ha configurado en el transcurso de este altercado se evidencia

físicamente y en el diálogo, ya que la dama le dice al caballero: “Reñid, Carlos, que aquí están / dos hombres a vuestro lado” (vv. 1730-1731). Y, Armindo, por su parte, también se percata de este agrupamiento y así lo hace saber: “Otros dos se le han juntado” (v. 1732). Los personajes finalmente salen del espacio escénico, ya que la pelea no debe tener lugar ahí por decoro. La indicación escénica resulta esclarecedora: *Éntranse Carlos, y Fabio acuchillándolos, quedan allí Lucinda, y Inés, y pónese Leonarda en la ventana*. La utilización del espacio superior de la fachada del corral se da en este momento. Leonarda, dama que estaba situada arriba, llama a Lucinda para poder dialogar con ella. Inés, la criada la avisa:

INÉS.	De aquella reja te llaman.
LEONARDA.	Una palabra.
LUCINDA.	¿Quién es?
LEONARDA.	Soy la Marquesa Leonarda (vv. 1741-1744).

En la primeras escenas de *Castigo* hay otro ejemplo de este uso. Ricardo y el duque de Ferrara van caminado hacia la casa de una mujer. El criado habla sobre ella y sobre el lugar dónde se encuentra:

RICARDO.	Cerca habita una mujer que diera buen parecer si hubiera estudiado leyes.
DUQUE.	Vamos allá.
RICARDO.	No querrá abrir a estas horas.
DUQUE.	¿No? ¿y si digo yo quién soy?
RICARDO.	Si lo dices, claro está.
DUQUE.	Llama pues.
RICARDO.	Algo esperaba, que a dos patadas salió ²⁷¹ (vv. 78-89).

²⁷¹El giro coloquial “que a dos patadas salió” indica que Cintia estaba despierta, y que salió al instante; al oír las patadas en la puerta”. CARREÑO, A. (1990) (ed.) *El castigo sin venganza*, Madrid: Cátedra, p. 107.

Dice que si la dama llega a saber que se trata del Duque entonces abrirá. Tocan en la puerta y en la acotación se indica que: *Cintia en alto*. Hay, por tanto, una división del espacio escénico en arriba y abajo. Entonces se produce una conversación entre los personajes situados en cada uno de estos lugares. A Cintia le extraña que un personaje de su talla social venga a verla a tales horas. Duda la mujer de que sea el de Ferrara, porque ha acudido disfrazado a su casa.

El espacio escenográfico no verbal incluye, como ya se ha advertido en páginas anteriores, el vestuario, los sonidos, los objetos, la utilería, las tramoyas, las cortinas y la música.

En primer lugar, se analizará el vestuario que aparece en el diálogo, ya que las referencias que aparecían en las acotaciones han sido explicadas en el apartado dedicado a ellas párrafos atrás.

En *Mujeres* hay un ejemplo muy gracioso de Belardo, en el que describe el vestuario de la corte y lo complicado que le resulta su uso:

BELARDO. No me ha conocido
Belardo, señor, a quien
dio su merced el anillo
cuando andaba por el monte,
sino que me han vestido
estas bragas, que se acuerdan
del tiempo del rey Perico,
y esta gorra, que parece
suelo de pastel hechizo (vv. 1834-1842).

En *Boba* la alusión que se hace a la vestimenta alude a una costumbre francesa, según afirma Diana:

DIANA. Yo soy
su alteza si me buscáis,
pues bien, que es lo que mandáis,
que os entráis adonde estoy
con las espuelas calzadas;
¿sois por ventura francés,
que las tienen en los pies

para siempre vinculadas? (vv. 1467-1474).

En el caso de *Celos* hay una mención al hábito de la orden de Santiago a la que pertenece el Conde, galán protagonista de la pieza. Leonor alude a la presencia de una cruz roja en el pecho de su vestido, característica del atuendo descrito:

LEONOR. No sé qué título tenga;
sé que de la roja espada
de Santiago es el Conde ,
que con esta roja marca
prueba su nobleza el pecho,
que con ella le retratan (1486-1491).

Más adelante, esta vez Octavia disfrazada de varón, hace un comentario que permite saber que su ropa también es la que ha utilizado el Conde. Le dice al Príncipe que viene huyendo de Navarra por haber matado en duelo a un caballero:

OCTAVIA. Por esta roja cruz que traigo al pecho;
y el Duque está de todo satisfecho
por cartas de mi Rey (vv. 1720-1722).

En *Castigo* Ricardo comenta que el duque de Ferrara acude disfrazado a visitar a Cintia, una de sus amantes. No se especifican los detalles de su atuendo pero sí se menciona la dificultad que llevaría reconocerlo:

RICARDO. ¡Linda burla!
FEBO. Por extremo;
pero ¿quién imaginara,
que era el Duque de Ferrara?
DUQUE. Que no me conozcan temo.
RICARDO. Debajo de ser disfraz²⁷²
hay licencia para todo,
que aún en el cielo en algún modo

²⁷² “Disfraces: ‘Es el hábito y vestido que un hombre toma para disimularse y poder ir con más libertad. Particularmente se usan estos disfraces en los días de carnestolendas, que en cierta manera responden a los día saturnales de los romanos, en los cuales los señores tomaban los vestidos de sus esclavos y sus capas de aguaderas o gasconas’ (*Covarrubias*) (CARREÑO, 1990: 99).

es de disfraces capaz.
 ¿Qué piensas tú que es el velo
 con que la noche le tapa?
 Una guarnecida capa
 con que se disfraza el cielo.
 Y para dar luz alguna
 las estrellas que dilata,
 son pasamanos de plata,
 y una encomienda la Luna (vv. 1-17).

En las comedias palatinas también se hace uso del recurso del disfraz varonil en la mujer. En *Porfiando* ya vimos el ejemplo cuando se comentaba el espacio escénico.

Pero también ocurre en *Celos*. Nuño, caracterizado *de camino*, dice a Octavia que se está retrasando mucho si tiene en cuenta la prisa que le había dado. El criado pregunta a su señora si al final van a París o se quedan en Navarra. Nuño había informado en versos anteriores la manera en que debería acudir su señora hasta la capital francesa:

NUÑO. Ponte a caballo bizarra
 con el traje de varón
 en que disfrazarte quieres (vv. 228-230).

Más adelante, una acotación anuncia que : *Sale Octavia vestida de hombre de camino, con botas y espuelas; Nuño con fieltro y botazas, y Marcelo*. Comentan los criados el aspecto que ofrece su señora y también la fidelidad del disfraz ya que incluso las mujeres se han interesado por Octavia, confundiéndola con un hombre:

MARCELO. A quien te conoce y trata,
 le parecerás lo que eres
 aunque el traje te disfraza;
 a quien no, tan hombre ofreces
 bizarra presencia, Octavia,
 como se ha visto en las villas
 y tierras por donde pasas.

NUÑO. La inclinación de las hembras

de las ventas y posadas
ha sido cosa de locos (vv. 621-630).

El caso de *Celos* es especial en este sentido, ya que Octavia se hace pasar durante toda la obra por un caballero navarro. Se descubre su verdadera identidad al final de la pieza. La dama se despide del público saludando al modo de los hombres:

OCTAVIA. Mientras a vestirme voy,
con reverencia de hombre,
Senado, os pido perdón.
Querida, no quise bien;
quise bien quien me olvidó;
busquele, como habéis visto;
porque en nuestra condición,
el diablo son las mujeres .
Y que tenga fin dichoso
la dama Comendador
Si no ha mentido el poeta,
más pueden celos que amor (vv. 2655-2666).

Pero, lo normal en estas piezas palatinas es que el cambio de identidad²⁷³ se produzca dentro de una oscilación espacial, que va desde la corte a la aldea y viceversa.

Suele darse el caso de que un personaje ha sido escondido en el campo por ser ilegítimo heredero a algún título nobiliario. Así ocurre con Diana en *Boba*. Pero también suele suceder que el rey haya perdido la confianza en alguno de sus caballeros y, por ese motivo, sean desterrados a una aldea. Esto es lo que sucede en *Mujeres*, por ejemplo. En *Monte* hay una mezcla de las dos

²⁷³“Dos obras de esta época, en especial, apuran su experimentación en los límites del género al prescindir de lo que había sido uno de los fundamentos del mismo: el conflicto de la pérdida de la identidad original, ignorada o escondida bajo una máscara, y su resolución final mediante las pruebas que el protagonista, recubierto de la falsa identidad, enfrenta hasta la recuperación de su verdadero estado. Ni *Porfiando vence amor*, ni *El castigo sin venganza*, tienen nada que ver ya con ese conflicto, su planteamiento, su intriga y su desenlace buscan ya otras bases, abriendo el género a posibilidades diferentes” (OLEZA, 2004: 271).

situaciones, ya que el Conde ha sido desterrado y, además, Narcisa es hija de un noble sin saberlo.

Belardo, personaje que hace de gracioso de la pieza *Mujeres*, a pesar de que Isabela va vestida de labradora, es capaz de distinguir que esa no es su verdadera identidad y así se lo hace saber al emperador que lo acompaña en ese momento:

BELARDO. Aunque es disfrazado cuerpo
no veís que el alma es de dama,
las galas, y el limpio aseo:
¿qué olor os dio de tomillo?
Pues a los ámbares hecho
no conocisteis el suyo (vv. 727-732).

Se da una situación en *Boba* en la que la protagonista se muda de ropa en escena. Cambia su vestuario de labradora por el de capitana de su ejército, ya que se autoproclama duquesa de Urbino. La acotación que precede a esta acción lo deja claro: *Salen Marcelo, y criados con armas, y desnudándose la ropa, y basquiña, Diana quede en jubón rico de faldillas, o alguna almilla bizarra, y naguas o manteo*. Acto seguido, la dama manda a su criado que le entregue las armas. Alejandro, caballero que pretende casarse con Diana, confiesa que a él también lo ha engañado con su apariencia de inocente campesina:

MARCELO. Aquí tienes ya las armas.
DIANA. Dame esa gola²⁷⁴ Marcelo (vv. 2835-2836).
[...]
ALEJANDRO. Yo lo veo y no lo creo,
donde aprendiste, señora,
entre castaños y enebros,
entre asperezas de montes,
que visten hayas y tejos
a vestir lucidas armas,
juntando acerados petos,
las hebillas y las correas
sobre grabados trofeos (vv. 2844-2852).

²⁷⁴ Gola: ‘arma defensiva que se pone en sobre el peto , para cubrir y defender la garganta’ (*Autoridades*).

En *Porfiando*, Lucinda se oculta mediante el uso de dos disfraces. Primero recurre al disfraz de hombre y, luego, al de labradora. Fabio le recomienda, por consejo del galán Carlos, que como se encuentran en la corte se disface así:

LUCINDA. Ahora bien tú le dirás,
que yo andaré en este traje
oculta, porque ninguna fortuna (vv. 2751-2754).
[...]
y tú buscarme podrás,
que no saldré desta puerta
de palacio (vv. 2756-2758).
[...]

FABIO. Así encubierta
mejor, señora, estarás
en rústica transformada:
mira en qué te sirvo yo (vv. 2759-2762).

Ya hemos afirmado que en el caso del drama palatino *Monte* la situación es diferente. Narcisa, protagonista de la pieza, utiliza dos disfraces para ocultar quién es verdaderamente. Con el primero de ellos Narcisa se ha transformado en una dama, doña Sol, para ir a la corte a hablar con Celia, prometida del conde Enrique, caballero que pretende también a Narcisa. Clara, anuncia la visita de la señora y entonces: *Entre Narcisa vestida de dama bizarra con manto, Juana, de dueña en tocas largas, y Tirso, de escudero*²⁷⁵. Más tarde, recurrirá a vestirse de nuevo de dama, Madama Flor esta vez, para denunciar a Enrique ante el Rey por haber abandonado a su supuesta hermana Lucrecia. La verdad de Narcisa, de la que se entera ella misma al final de la pieza, es que

²⁷⁵ Bizarra: 'Lúcida, espléndida, adornada' (*Autoridades*). "Narcisa aparece convertida en una dama aderezada con ricos adornos y cubierta con un manto, primero porque era prenda habitual para las mujeres al salir de casa, y segundo para evitar ser reconocida si apareciese el conde. Por su parte, Juana viste de dueña con tocas largas: 'se entienden comúnmente en aquellas mujeres viudas y de respeto que se tienen en Palacio y en las casas de los señores para autoridad de las antesalas y guarda de las demás criadas. Estas andaban vestidas de negro y con unas tocas blancas, de lienzo o beatilla que pendiendo de la cabeza bajaban por la circunferencia del rostro y uniéndose debajo de la barba se prendían en los hombros y descendían por el pecho hasta la mitad de la falda' (*Autoridades*) (PORTEIRO, 2007: 226).

es hija del rey de Francia y de una dama noble y que la escondieron en la aldea para ponerla a salvo de su abuelo. En el caso del galán, Enrique, no es la falsa identidad lo que se trata sino el destierro a la aldea que ordena el Rey al haberlo ofendido. Para reflejar este cambio de residencia se recurre al cambio de vestido, cada vez que llega el Conde a la aldea se pone el gabán²⁷⁶, típico atuendo de los caballeros cuando están en el campo.

Los sonidos se utilizan casi siempre para anunciar la llegada de un personaje al espacio escénico. En *Boba*, Teodora y Fenisa afirman que oyen que alguien viene, ya que se abre la puerta:

TEODORA. ¿Hombres dice que viste?
 FENISA. ¿Pues no los ves huir, porque sintieron
 que su amorosa plática rompiste?
 TEODORA: Siento la llave, y que la puerta abrieron (vv. 1133-1136).

La realidad es que tal puerta no existía, y mucho menos una llave que la abriera. Los huecos se tapaban con cortinas pero las mujeres recrean el sonido con sus palabras.

Otro ejemplo de esta utilización de los sonidos se da en *Porfiando*. Carlos y Lucinda dicen escuchar gente que llega y se confirma este hecho en la acotación que sigue al diálogo:

CARLOS. Gente viene
 ponte la toca en el rostro.
 LUCINDA. Hombre de palacio es este (vv. 1017-1019).
Sale Armindo de camino.

En la misma pieza se da otra situación similar:

FELINO. Gente parece que suena.
 SIRENA. Estos de la corte son.
 LUCINDA. No vienen sin ocasión (v. 2353-2355).

²⁷⁶ “El conde vuelve a ponerse el gabán como símbolo de su vuelta a la aldea, adquiriendo los hábitos y atuendos propios de esta” (PORTEIRO, 2007: 263).

Hay que decir que los ejemplos de este uso son numerosos. Otro de ellos tiene lugar en *Castigo*, en la escena en la que Federico rescata a Casandra. Batín pregunta a Floro dónde está el conde y va tras él. Floro queda con otros criados y comenta que será una emboscada, insistiendo en los sonidos que dice escuchar:

FLORO. Y yo lo mismo digo,
aunque suena rumor en la ribera
de gente que camina (vv. 366-368).

Entonces se produce la entrada de los personajes que anticipó Floro y que se subrayaron con la existencia de determinados sonidos: *Federico sale con Casandra en los brazos*. También se repite la acción con el gracioso, Batín: *Batín sale con Lucrecia, criada, en los brazos*.

El otro uso de los sonidos que se da con frecuencia será el que sirve para enmarcar acciones que ocurren fuera de la vista del espectador. Se trata de los casos de “bastidores hablados” que se tratarán en páginas posteriores. Pero aquí nos interesa comentar que estos sonidos tienen la función de ayudar a recrear estas escenas que ocurren en el espacio “dentro”.

En *Monte* hay una acotación que anuncia: *Ruido*²⁷⁷. Enrique manifiesta a Narcisa su temor: son guardias del rey que vienen a detenerlo y ella le incita a huir. Es la primera vez que vienen a buscarlo para devolverlo a la corte porque el Rey lo ha perdonado. Mientras la pareja dialoga dicen escuchar ruido:

CONDE. ¿De qué suerte?
NARCISA. Escucha...
CONDE. Espera, que gran gente baja al valle (vv. 2262-2264).
Entren Leonelo y soldados.

²⁷⁷. “Este ruido irrumpe la armonía conseguida con la mutua declaración de amor entre el conde Enrique y Narcisa para desestabilizar y modificar radicalmente el transcurso de los hechos. El ruido introduce, pues, un elemento perturbador que sirve de contraste con la escena anterior” (PORTEIRO, 2007: 186).

Se debe suponer que en la parte superior de la fachada del corral ya están haciendo entrada estos personajes. Se trata de la segunda vez que vienen a la aldea a buscarlo. En este caso, lo llevarán preso por las falsas acusaciones sobre su comportamiento. Roselo ha asesinado al padre de Celia y lo han confundido con el Conde.

En *Boba*, es Camilo el que afirma escuchar *cajas*. Lo normal es que ese sonido existiera, ya que para el público era conocido que este sonido se asociaba a la guerra o a la presencia de un ejército. Tras esta afirmación, los personajes deciden salir a ver de dónde procede el ruido que escuchan. Resulta ser Octavio preparando a las tropas:

CAMILO. Las cajas suenan no temas,
 porque quien se persuadía,
 que era turco su criado,
 ¿no pecará de malicia?
 Vamos a ver cómo ordena
 Octavio la infantería (vv. 2602-2607).

En esta misma línea se alude ahora a un ejemplo que ocurre en *Porfiando*. Felino dice escuchar el sonido de un coche que no está a la vista del público: “Ya suena el coche, y aunque triste sea” (v. 830).

Estos usos descritos son los más habituales en las comedias, si se obvia la música que será tratada con posterioridad y que cumple una función completamente distinta.

Los personajes, a menudo, portan objetos para completar el vestuario o la acción que están desarrollando. Las armas que llevan ya se han descrito en el caso de las acotaciones. El ejemplo más llamativo de ello es la transformación de Diana en soldado ante el público.

En *Mujeres* también aparecen algunos casos de este tipo de objetos, como la daga con la que pretende Federico sacarle los ojos a Isabela para que no pueda mirar al Emperador:

FEDERICO. Si,

y sacar con esta daga los ojos,
porque no vieras (vv. 2159-2161).

También se alude a la aparición de joyas. En la pieza anterior, el emperador regala un anillo a Isabela como muestra de su amor. Mientras Federico y Tristán dialogan en otra parte del espacio escénico, el monarca se lo entrega a la dama:

EMPERADOR. Este diamante en razón
de su fineza apetece
vuestra mano, si merece
tanto favor mi afición.
Pero ha de ser condición,
que os le tengo de poner (vv. 1950-1955).

En *Celos* hay otra entrega de una joya como prueba de amor. En esta ocasión se la regala Leonor a Nuño por su fidelidad como servidor:

LEONOR. Este diamante es mejor;
que ese requiebro es de amante,
y más te importa el diamante
que hacer lisonja a tu amor (vv. 1585-1588).

Batín, de *Castigo*, también recibe un regalo por su manera de comportarse con su señor. El Duque le dice: “Batín, / ponte esta cadena al cuello”²⁷⁸ (v. 866-867).

Otras veces se ofrece una descripción del interior de cajas o cofres en el diálogo, si bien estos objetos no tenían por que estar presentes en el espacio escénico. Así ocurre en *Porfiando*, cuando Lucinda afirma que vienen las cajas cargadas de joyas y metales preciosos para agradar a Carlos:

LUCINDA. Que jaspe, que bronce fuerte
no enternecen tus desdichas,
oro, y joyas, Carlos, vienen

²⁷⁸ Carreño dice que el regalo de la cadena vino a ser un tópico. Aparece en *El caballero de Olmedo* y en otras obras como *La Celestina*. En Lope también en *Servir a señor discreto*; en Tirso, en *Averiguéelo Vargas*. Sobre las características y función del noble donante remite a DIEZ BORQUE, J.M. (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid (1990: 147).

en esos cofres, que bastan
por ahora a entretenerte,
voy a enviártelos (vv. 1066-1071).

Dentro de los piezas de *atrezzo* que se aluden en el diálogo se da un caso que es especial: las cartas o papeles que aparecen en escena. Lo excepcional de estos mensajes es que se revela su contenido a través del parlamento del actor que los lee. Lo cual no quiere decir que el papel que porta tenga escrito lo que afirman. Solo el lenguaje recrea el sentido completo de este objeto presente en las manos del personaje. En *Mujeres* es Belardo el que entrega una carta a Federico:

BELARDO. Aún no me habláis: pues aquí
 os traigo cierto papel,
 que fuera oro algún día (vv. 2787-2789).

El duque de Ferrara en *Castigo* cuenta a su hijo que ha recibido una carta de Roma:

DUQUE. Escribeme el Pontífice por esta,
 que luego a Roma parta.
FEDERICO. ¿Y no dice la causa en esa carta? (vv. 1771-1773).

Esta es la primera mención a este objeto que estará presente en la mano del duque ya que utiliza el deíctico “esta”. No la lee literalmente, solo comenta su contenido: el papa le ha avisado para que acuda con su ejército a apoyar la lucha. Así se justifica la ausencia del Duque de palacio. La segunda carta que aparece en la acotación confirma que, en este caso, el Duque entra a escena llevando consigo los papeles: *Entre el Duque con algunos memoriales*. El de Ferrara ya ha regresado de Roma y Batín se interesa por el hecho de que no haya descansado. Él aclara que el motivo ha sido:

DUQUE. Porque al subir la escalera
 de Palacio, algunos hombres
 que aguardaban mi presencia,

me dieron estos papeles,
y temiendo que son quejas,
quise descansar en verlos
y no descansar con ellas (vv. 2571-2576).

Le pide que lo deje solo y se va Batín. El Duque se dispone a leer lo que cree son quejas de sus súbditos y se lleva una sorpresa:

DUQUE. Señor, mirad por vuestra casa atento,
que el Conde, y la Duquesa en vuestra ausencia,
no me ha sido traidor el pensamiento,
habrán regido mal, tendré paciencia.

Lee.

Ofenden con infame atrevimiento
vuestra cama y honor.
¿Qué resistencia
harán a tal desdicha mis enojos!

Lee.

Si sois discreto os lo dirán los ojos (vv. 2603-2611).

Se intercalan en este parlamento palabras literales de la carta con pensamientos del Duque, realizados en alta voz. En este caso el contenido de la carta será determinante en el final trágico de la pieza.

Pero siempre no ocurre igual. Ya se vio el caso de la primera misiva que recibe el duque de Ferrara en la que no se lee el contenido de la misma. Lo mismo ocurre en *Boba*. Alejandro le dice a Diana que ha recibido respuesta de su hermano a una carta que le escribió la primera noche que la vio. Ella le pide que se la muestre y hace que la lee mientras los hombres, Fabio y Alejandro, hablan. Como puede deducirse, es diferente de los ejemplos anteriores, ya que ella no comunica al público qué dice ese papel.

El uso de utilería de escena puede aparecer señalado en las acotaciones o en el diálogo. Se darán algunos ejemplos sobre ello. En *Mujeres el Emperador* solicita al Duque que le permita ver a Isabela a solas y hace referencia al uso de unas sillas:

EMPERADOR. Parece descortesía

el recibiros en pie:
 entrad y tomemos sillas,
 da la mano Federico
 a Isabela (vv. 1046-1050).

En la misma comedia vuelve a haber referencias al mismo mobiliario también en la indicación escénica:

ISABELA. Es tan grande, que remito
 al silencio lo que callo,
 y a la verdad lo que digo,
 esta silla había de ser
Légale la silla.
 de mil mundos, y éste un rico
 dosel de estrellas del cielo (vv.1815-1820).

En otras ocasiones, se intuye la presencia en el escenario de un estrado²⁷⁹, un mueble que forma parte del espacio íntimo femenino de una casa y que permite situar la escena en ese lugar preciso. Esto ocurre en *Porfando*, donde Leonarda le solicita a Celia, su criada, una almohada:

LEONARDA. Si la entrada no le niegan,
 quien es como yo dichosa,
 siéntese Vueseñoría,
 dame Celia una almohada (vv. 1460-1465).

Pero también puede suceder que se aluda a este mobiliario en el parlamento de algún personaje. Es lo que sucede en *Monte*, donde la conversación sitúa la acción en el aposento de Celia y hace referencia al lugar exacto donde se encuentra la dama:

NARCISA. ¿Dónde está su señoría?
 CLARA. Aquí, mi señora, estoy (vv. 1277-1278).
 [...]
 CELIA. Lléganos sillas aquí.
 CLARA. Mejor estaréis así señora,

²⁷⁹ Estrado: 'El conjunto de alhajas que sirve para cubrir y adornar el lugar o pieza en que se sientan las señoras para recibir las visitas, que se compone de alfombra o tapete, almohadas, taburetes o sillas bajas' (*Autoridades*).

que en el estrado (vv. 1282-1284).

De nuevo es la acotación que sigue al siguiente diálogo de *Castigo* la que permite conocer el dato de que el espacio escénico está parcialmente ocupado por un dosel²⁸⁰, en el que el Duque invita a su esposa y a otros invitados a sentarse:

DUQUE. Sentaos, porque os reconozcan
 con debido amor mis deudos
 y mi casa.

CASANDRA. No replico;
 cuanto mandáis obedezco. (vv. 919-923).

Siéntense debajo de dosel el duque, y Casandra, y el marqués y Aurora.

El hecho de que un personaje utilice las aberturas del corral para esconderse también forma parte del espacio escenográfico. Se dan algunos casos en las comedias palatinas, tal y como ocurría en las urbanas.

En *Boba* Diana escucha clandestinamente lo que dice sobre ella Teodora. La acotación así lo señala: *Salga Diana a la puerta a escuchar, y Fabio*. Así se entera Diana, que está acompañada de su servidor Fabio, de que la dama pretende casarse con Alejandro. Desde la puerta pueden ver que Teodora le da una prenda como prueba de amor al galán. El criado le revela a Alejandro que su señora está escondida y que escuchó toda la conversación. Aparte de este hecho le sugiere, además, que use otra puerta para salir:

FABIO. No,
 que es airada tigre hircana,
 echa señor por aquí,
 y finge que no la viste (vv. 1808-1811).

En *Celos* Leonor invita al conde, que resulta ser Octavia disfrazada, a que se quede escuchando tras la puerta en el siguiente parlamento:

²⁸⁰ Dosel: ‘Adorno honorífico y majestuoso, que se compone de uno como cielo de cama puesto en bastidor, con cenefas a la parte de adelante y a los dos lados, y una cortina pendiente en la de atrás que cubre la pared o paraje donde se coloca. Hácese de terciopelo, damasco, u otra tela, guarnecido de galones o flecos y, a veces, bordado de oro o sedas. Sirve para poner las imágenes en los altares, y también la usan los reyes, y los prelados eclesiásticos en sus sitiales, y los presidentes de los consejos, señores y títulos le tienen en sus antecámaras’ (*Autoridades*).

LEONOR. Retírate, por tu vida,
 Enrique amigo, a tu cuadra,
 que quiere el Embajador
 que le oiga aquí dos palabras.
 Y si por ser tu mujer
 a celos te he dado causa,
 tuya es la casa y las puertas,
 mira, escucha, aguarda y guarda (vv. 1382-1389).

En la tragedia *Castigo* se produce una discusión entre Casandra y Federico. La dama le recrimina que haya solicitado la mano de su prima Aurora. El Duque, advertido por carta del adulterio, queda tras la puerta para ver si puede escuchar la conversación. Primero se hace alusión a esta acción en la acotación y luego en el diálogo del marido engañado:

Entre el Duque acechando.

DUQUE. Buscando testigos voy,
 desde aquí quiero escuchar,
 que aunque mal tengo de oír
 lo que no puedo sufrir,
 es lo que vengo a buscar (vv. 2837-2841).

Ya se ha comentado el uso de las distintas puertas por parte de algunos personajes. Se pueden poner varios ejemplos más sobre este hecho. En la comedia *Boba* ocurre uno de ellos. En él se hace alusión a esta forma de proceder de los personajes en la indicación escénica. Diana habla con Fabio, su criado, que le anima a que continúe haciéndose la tonta y que él será capaz de encontrarle un marido a su altura. Entonces, mientras salen los dos del espacio escénico, se introduce la siguiente acotación: *En las dos puertas digan esto, como que se entran*. Esta salida se completa con un diálogo en el que se alternan las intervenciones de Diana y Fabio y en las que describen cómo será ese hombre.

Otro ejemplo ocurre en la comedia *Porfiando*. El Rey manda a Carlos a comunicarle a Alejandro que ha sido el elegido para ser el capitán del ejército real. También en este caso se complementa la acción de salir con un

comentario en la acotación correspondiente: *Vase Carlos, y sale Alejandro por la otra parte*. Se produce la salida del caballero mientras hace entrada Alejandro por otro acceso diferente al que usó el primero de ellos.

Es el mismo caso que sucede en *Castigo*. Están en el espacio escénico Casandra y Federico que hablan sobre el amor. La dama se interesa por su estado anímico y le pregunta si todavía está triste. Continúa Casandra relatando la historia de Antíoco que se enamoró de su madrastra y Federico, en un aparte, señala que su desdicha es mayor que la del personaje porque por lo menos Antíoco dejó de sufrir ya que murió. El caballero decide confesarle su amor y le revela que ella es la responsable de su malestar. Entonces, antes de abandonar el tablado, se indica explícitamente que lo hacen *cada uno por su parte*.

En otras ocasiones resulta más complicado percatarse de este uso de los accesos al tablado. No hay indicación escénica que facilite este dato y en la lectura la tarea de reconocerlo se hace difícil. Se trata, por ejemplo, de esta escena que tiene lugar en la misma comedia del ejemplo anterior. Federico habla con su padre para pedirle la mano de Aurora. El caballero sale del escenario tras hablarle mal de Casandra a su padre. Lo hace porque el Duque insistía en llamar a su mujer para comunicarle la boda de Federico con Aurora. Queda solo el de Ferrara y se incorporan Casandra y Aurora, que se unen al Duque ya que así lo afirman ellas mismas en el diálogo. Se deduce entonces que Federico debe haber salido por una puerta distinta de la que entraban las mujeres ya que es el Duque el que debe informarles de que acaba de salir de la sala. En una escena posterior ocurre lo mismo y es que se van el Duque y Aurora del tablado y, acto seguido, entra el conde. Federico es el que sugiere que ha entrado por otra puerta al preguntar a Casandra por él. Es evidente que mientras uno salía el otro entraba, utilizando para ello accesos diferentes de la fachada del corral.

Con estos ejemplos puede hacerse una composición de lugar que permita dar cuenta de cómo tiene lugar la incorporación y abandono de la escena por parte de los personajes. Es un hecho de suma importancia para el dinamismo característico de la comedia áurea española.

La música también está presente en las comedias y dramas palatinos²⁸¹. Hay que tener en cuenta que la función que desempeña este elemento en los subgéneros urbano y palatino es parecida. Sin embargo, en este último tipo de piezas su aparición es más bien escasa. Solo hay dos comedias en las que se utiliza el recurso musical.

La primera de ellas es *Porfiando*. Ocurre en la segunda jornada cuando Alejandro pregunta a Armindo sobre si ya han llegado los músicos. El criado le responde que sí. No se hace alusión en ninguna acotación a propósito de la entrada de los cantantes, bastará con la afirmación hecha en el diálogo y la indicación posterior que confirma que han comenzado a cantar. El contenido es el que sigue:

No estuvo bien en lo cierto
 quién llamó muerte a la ausencia,
 que no ha menester paciencia
 un hombre después de muerto (vv. 1497-1500).

Los personajes, además, aportan con sus palabras más información sobre esta copla. Introducen un comentario sobre la antigüedad y calidad de la canción:

²⁸¹ Porteiro remite a Blecua quien apunta que: “La habilidad de Lope para injertar lo culto en lo popular y dignificarlo ha sido unánimemente reconocida por la crítica. Estas cancioncillas y bailes suscitan un ambiente rústico: deleitan al público por medio de la música, por lo general, música conocida; cumplen con la tradición clásica de la <<melopeya>>; funcionan como anticipaciones y recordatorios y suelen aparecer inmediatamente antes de un cambio de acción –de la felicidad a la desdicha–, es decir, oponen los efectos suaves a los patéticos. El villancico y demás cancioncillas que el teatro del siglo XVI incluía como meros aditamentos melódicos y lúdicos adquieren en el teatro de Lope una extraordinaria riqueza de funciones”. BLECUA, A. (1981). *Peribañez y Fuenteovejuna*, (edición, introducción y notas). Madrid: Alianza Editorial, p. 14 (2007: 144-145).

ALEJANDRO. Buena, aunque antigua.
 LEONARDA. Extremada.
 ALEJANDRO. Bien entonces se escribía (vv.1501-1504).

Hay otro tema cantado en esta misma pieza que se sitúa en la tercera jornada. Se afirma en la indicación escénica que entran unos músicos acompañados de otros personajes: *Salen Felino, Sirena, Alcindo labradores, y los músicos, y Carlos, y Fabio*. Tras la llegada al tablado, los personajes comienzan a cantar:

MÚSICOS. Las sierras eran altas,
 y malas de subir,
 los caños corren agua,
 y dan en el toronjil (vv. 2267-2270).

Esta canción solo tiene la función de enmarcar la acción y situarla espacialmente. Es una escena que tiene lugar en la aldea y, para ello, se recurre a una canción de tipo popular que tiene como tema principal elementos de la naturaleza.

La otra comedia mencionada es *Monte*. En ella se incorporan también dos canciones. La primera se localiza al inicio de la pieza²⁸² y dice así:

MÚSICOS. Fuente, si se viere en ti
 para tocarse Narcisa,
 su mismo nombre la avisa
 que se ha de guardar de sí²⁸³ (vv. 57-60).

²⁸² Porteiro alude a la disposición de las canciones dentro de la pieza: “*Del monte sale* incorpora dos canciones, una al principio del acto primero y otra hacia el final del tercero. Esta disposición se corresponde con la colocación habitual de muchas de estas piezas en las comedias de Lope. Casi la mitad se incluyen cerca del principio o final de un acto” (2007: 144).

²⁸³ “La canción remite de manera directa a la protagonista. Sirve, en primer lugar para introducir al personaje. Al principio de la obra, el conde y Feliciano la mencionan repetidamente. Acto seguido, Enrique le dedica la canción y es entonces cuando la labradora sale a la ventana e interviene por primera vez en la comedia) [...] Facilita, pues, la comunicación entre los enamorados y favorece el desarrollo de diálogos amorosos”. Añade que cumple otras funciones como que “su contenido pronostica de forma misteriosa los acontecimientos futuros. En clara alusión al mito de Narciso, los músicos advierten que la protagonista debe guardarse de sus propios actos porque pueden conducirla a la desgracia” (PORTEIRO, 2007: 145).

En este caso se hace alusión directa a Narcisa y tiene la función de introducir a la protagonista de la historia. Tras sonar la canción, la dama hará acto de presencia en una ventana. Además de este carácter introductorio, también se utiliza a modo de pronóstico sobre acontecimientos futuros. Para este fin se alude en la letra de la copla al mito de Narciso. La dama, que posee el mismo nombre que el personaje mitológico, corre el peligro de dejarse llevar por su vanidad y será ésta la que la conducirá a la tragedia acontecida en la última etapa de la pieza.

La otra composición que hay en la comedia se sitúa al final del tercer acto y la canta la propia Narcisa. Se trata, de nuevo, de un tema recogido de la tradición popular. Pero, en este caso, su finalidad²⁸⁴ es otra: hacer ver que el personaje se encuentra en una situación de crisis. Dice así:

NARCISA. Púsoseme le sol,
salióme la luna,
más valiera madre, la noche oscura (vv. 2599-2601).

Es diferente a la primera porque ahora la situación del personaje es distinta también. Si al principio era una advertencia y presentación que se desarrollaba en un ambiente armonioso, ahora el estado de Narcisa es distinto y, la canción así lo refleja. La dama se ha enterado de que el Conde se va a

²⁸⁴ “El cantar pone de manifiesto el diálogo de su enunciador con la naturaleza y la relación simbólica de estos fenómenos con el estado de ánimo de los personajes. La ausencia de luz y el dominio de la oscuridad son reflejo de la tristeza de la protagonista y sus celos. También la referencia al <<sol>> aporta una significación doble. Esta imagen ofrece un sentido recto, puesto que alude al astro como elemento natural; per también otro metafórico, no debe pasarnos por alto su vínculo con el nombre que Narcisa adoptó en su visita a la casa de Celia. Así pues, la inserción de la canción popular en este momento de la acción dramática cumple una función muy concreta. Con ella, la protagonista establece una comunicación directa con su rival y confirma las sospechas de la dama. Por fin, las dos pretendientes al amor de Enrique se encuentran sin que medie e disfraz y el ocultamiento entre ambas”. Continúa explicando que la canción también alude al “presente triste y sombrío sugieren un pasado feliz que se ha visto frustrado. [...] las menciones al sol, la luna y la noche deben tomarse como analogía de la alegría anterior de Narcisa frente al sufrimiento actual, inspirado por la presencia de Celia y su relevancia en la vida del conde” (PORTEIRO, 2007: 148-149).

casar con Celia y su cantar no hace sino manifestar su condición anímica. Ha pasado de la alegría de acontecimientos pasados a la tristeza del presente²⁸⁵.

Una vez que se ha analizado el espacio escenográfico no verbal se procederá al estudio de la creación del espacio mediante la palabra.

El primero de los elementos objeto de análisis serán los casos del llamado decorado verbal. Ya se ha comentado, al tratarlo en las comedias de santos y las urbanas, que su uso era muy habitual. Sin embargo, hay que añadir que, debido a problemas de espacio y para no convertir el trabajo en una enumeración interminable, se opta por aludir solo a aquellos ejemplos que hacen alusión a los elementos más repetidos recreados mediante este recurso.

Los elementos vegetales aparecen en todas las comedias y dramas palatinos que se han estudiado. En *Mujeres*, por ejemplo, Isabela, protagonista de la pieza, se está ocultando de su prometido, Federico. La alusión a una encina y la utilización del deíctico “aquesta” sugieren que la mujer se ha agazapado tras algún elemento decorativo presente en el espacio escénico. Se justifica la afirmación anterior con unas palabras del caballero que afirma: “No lejos de aquesta encina / la vi, y a Flora también” (vv. 56-57).

En muchas ocasiones, como ya se ha constatado, el espacio se identifica con el estado de ánimo de los personajes. El caso que sigue se ha tomado de *Porfiando*. Felino, labrador y sirviente de Carlos, se dirige a su señor cuando llega a la aldea aludiendo en su parlamento a los distintos tipos de flora que, como los aldeanos, honran su llegada:

FELINO. Que ya os daban, señor, la enhorabuena
 los campos esmaltándose de flores,
 silencio tienen ya los ruisseños,
 y hasta los aires callan por las ramas

²⁸⁵ “La importancia de ambas canciones es innegable tanto desde el punto de vista dramático-argumental como del escénico. Las funciones prefigurativa y simbólica de estas composiciones refuerzan la acción e interfieren en el fluir del diálogo para ofrecer una perspectiva independiente de los hechos, en el primer caso, y profundizar en los sentimientos del personaje, en el otro” (PORTEIRO, 2007: 150).

destos blancos jazmines olorosos,
verdes mirtos, y pálidas retamas,
mudos los arroyuelos sonorosos
atrás la plata líquida retiran,
tan tristes ya, que por cantar suspiran (vv. 846-854).

Aparecen, además, menciones a la estación primaveral en la que se desarrollan los hechos. Su función es la de ayudar a situar a los personajes en medio del campo. Así ocurre en la pieza anterior, Carlos pide a sus aldeanos que celebren su amor por Lucinda en medio de esos bosques que rodean a la aldea:

CARLOS. Entre estas verdes florestas
de la corte a quien se rinda
la envidia, que si hace allí
corte al Rey, también aquí
está su reina Lucinda:
¡Eal, sentaos en la hierba (vv. 2315-2320).

En la tragedia *Castigo* aparece el decorado verbal utilizado para hacer referencia a la presencia de un tipo concreto de árboles, unos sauces, ante los que se detienen Federico y Batín a descansar:

BATÍN. ¿Agora en cuatro sauces te detienes? (v. 260).
[...]
FEDERICO. antes la gente dejo, fatigado
de varios pensamientos,
y al dosel destos árboles, que, atentos
a las dormidas ondas deste río,
es su puro cristal, sonoro y frío,
mirando están sus copas,
después que los vistió de verdes ropas²⁸⁶ (vv. 266-271).

Abundan en el texto también la presencia de elementos vegetales que caracterizan a un determinado espacio. Se trata de aquellas escenas que tienen lugar en un jardín. El segundo acto de *Boba* ocurre enteramente en este lugar,

²⁸⁶ “Lugar común (*locus amoenus*), tanto en la lírica renacentista como en la comedia nueva. Asocia con frecuencia la Arcadia pastoril y la presencia, en el mismo espacio, de la muerte como figuración de lo trágico” (CARREÑO, 1990: 120).

lo que propicia el uso del recurso citado. En esta ocasión, Teodora advierte, por el vestuario de Diana, que la dama ha estado en el jardín toda la noche:

TEODORA. Bellísima Diana entre estas flores
 tan de mañana, efectos son de amores,
 las plumas y el vestido
 muestran que aquí la noche habéis tenido.
 Yo vi por las espaldas
 el oro entre las verdes esmeraldas
 destos árboles hojas, ¡qué es aquesto!
 ¿Hombres con vos? ¿Como olvidáis tan presto
 lo que os tengo advertido? (vv. 1159-1167).

Hay que añadir que no solo se recrean mediante la palabra los distintos vegetales que configuran el jardín, sino que también se hace alusión a la fauna, sobre todo, a la presencia de aves que con su canto ayudan a configurar una atmosfera relajada y armoniosa, propicia para escenas amorosas. En *Boba* hay varios ejemplos sobre este hecho como el que sigue:

LAURA. Si estáis ya concertados,
 mirad, que del jardín los acopados
 árboles, hacen sombras,
 y se ven de las flores las alfombras,
 en cuyos cuadros cultos
 repite luz el alba.

FABIO. Pintados pajarillos hacen salva
 entre los verdes árboles ocultos
 la dudosa luz del nuevo día,
 y no tenéis temor, que ser podría
 que os viesen tantos necios pretensores (vv. 1099-1109).

En este lugar, se produce una discusión entre dos caballeros, Alejandro y Julio, cuyo motivo es Diana. La condición de espacio destinado al amor hace que se sorprenda Marcelo y que mencione que los duelos se realizan en el campo, no en el jardín:

MARCELO. Cuando hay enojo, y despecho,
 al campo se desafían
 los caballeros, no aquí (vv. 1417-1419).

En *Castigo* hay una alusión al jardín que confirma lo dicho sobre la función de este espacio. Aunque la escena tiene lugar en una sala de palacio, con lo cual sería un caso de “bastidores hablados”, lo que interesa es demostrar la caracterización de este espacio como sitio ideal para el amor. Casandra, en su parlamento, recuerda el lugar en el que la cortejó Federico:

AURORA. ¿En qué jardín, en qué fuente
no me dijo el conde amores?
¿qué jazmines, o qué flores
no fueron mi boca, y frente? (vv. 1345-1348).

Otro uso del decorado verbal va a ser el de la recreación de accidentes naturales, tales como el monte. Ya se habló de este elemento en lo que se refiere al traslado al espacio escénico como decorado. Pero también se puede crear por medio de la palabra. En *Boba Diana* ha quedado sola en el tablado y llegan Riselo, Camilo y Liseno. El primero hace alusión a dónde se encuentran los personajes:

RISELO. Esta, señores es la que buscando
venís por este monte, hija de Alcino
desta aldea vecino,
que ahora está en los montes repastando (vv. 236-239).

Se trata de un monte situado en la aldea donde vive Diana y queda reflejado en el diálogo aunque será reforzado, seguramente, por el decorado que esté presente en el escenario.

En *Mujeres* se dan otros ejemplos sobre este accidente geográfico. Isabela y Flora ordenan detenerse a unos hombres que han aparecido. Resultan ser Federico y Tristán, su criado. El señor comenta a Isabela que está enamorado de ella y justifica su presencia en el lugar aludiendo a la presencia de unos montes: “El Emperador ha sido / la causa, que a caza viene / por este monte, y me tiene” (vv. 123-126). Justifica su estancia en el lugar por haber venido a cazar. Federico se despide, finalmente, de la dama haciendo

referencia en sus palabras a otros elementos naturales que se identifican con el estado de ánimo del caballero ante la separación de su amada: “No te entristezcas rivera / de que el sol de falte ahora, que tus campos, y aguas dora: / cristal, y flores paciencia” (vv. 183-186).

En este mismo sentido, el decorado verbal se utiliza en *Porfiando* como interlocutor de un diálogo que se produce entre hombre y naturaleza. Carlos interpela a los montes y bosques en los que se encuentra para que le ayuden en su elección a favor de Lucinda frente a Leonarda que lo pretende en la corte:

CARLOS. Viva Lucinda
 responded montes, y selvas,
 y muera Leonarda, ¡Ay Dios,
 que voy muriendo por ella! (vv. 2183-2186).

En el drama *Monte* también hay menciones en el diálogo con el fin de recrear la presencia de montañas. Ocurre cuando se inicia la pieza con una canción que el Conde dedica a Narcisa, que está en una ventana. El caballero hace alusión a que los montes están nevados :

CONDE. Aquí, cantad.
 FELICIANO. ¿Un lugar, deshonor de su horizonte,
 que en la nieve deste monte
 parece pardo lunar,
 en cuyos cabellos canos
 comienza el alba a reír (vv. 1-6).

Más adelante se confirma el lugar en donde se sitúan y se sugiere la presencia de algún elemento en escena que evidencia, además de la palabra, ese pico nevado al que aludía Federico al inicio de la pieza. Esta vez es Narcisa quien alienta al Conde a esconderse de esta manera: “Escóndete por la nieve / deste monte” (v. 431-432).

En otras ocasiones el decorado verbal se utiliza para hacer alusión a un paisaje. En *Mujeres* el emperador confirma cómo es el lugar en el que se encuentran:

EMPERADOR. Señores hierbas haced
 silla al que tiene el imperio
 de Alemania, y en Italia,
 y Roma el sagrado reino:
 ¿qué dosel como estos olmos
 que con natural ingenio
 visten yedras, que coronan
 de racimos sus cabellos?
 ¿qué telas como estos lauros
 donde parece, que huyendo
 la viene siguiendo Febo?
 Con qué gracia se despeña
 ese músico arroyuelo
 de esas pizarras al prado
 que en verdes juncos, y helechos
 le da cama en que se duerma
 del ruido que echan de menos
 las aves a cuyos tiples
 era templado instrumento (vv. 291-310).

No solo se refiere al paisaje de manera genérica, sino que se incluye la presencia de los distintos elementos que lo conforman: olmos, arroyo, rocas, juncos, helechos y aves. Incluso, el Emperador pretende traer a escena el sonido que dice escuchar en ese lugar paradisíaco.

Aparecen otros ejemplos de recreación paisajística. En *Boba* la protagonista hace uso de un lenguaje elevado, al inicio de la pieza, para mostrar una verdadera pintura del lugar en donde vive:

DIANA. Aquí destas peñas vivas
 quisiera romper las hiedras,
 no porque trepan altivas,
 mas porque abrazan sus piedras,
 amorosas y lascivas.
 Y aquí con violentos brazos
 los enredos destas parras,

los embustes de sus lazos,
que de pámpanos bizarras
dan a los olmos abrazos (vv. 16-25).

Narcisa, protagonista de *Monte*, se enfada ante la vuelta del Conde a la corte y anuncia que el lugar en el que ella se encuentra se transformará de manera antinatural. Para ello incluye también a animales, señalando que éstos modificarán sus costumbres antes de que Narcisa olvide a su señor. Es un juramento de amor que hace la dama al caballero y en el que vuelve a convertir el espacio natural en testigo de sus desgracias, además de ser un reflejo fiel del estado de ánimo del personaje. Por todo ello, Narcisa afirma en su parlamento que antes que olvidar al Conde

NARCISA. Perlas volverá las peñas
del alba el fresco rocío,
atrás su curso este río,
y llevarán sus pizarras
oro en tejos, plata en barras,
corales rojos los pinos,
racimos estos espinos
y rosas verdes las parras.
El fiero lobo tirano
vivirá con el cordero,
será este llano primero
monte, y este monte, llano.
Esto en lenguaje villano
que hablando en el tuyo²⁸⁷ (vv. 406-419).

Esta manera de actuar de la dama será una constante en la pieza. Así sucede cuando se entera, posteriormente, que el Conde está prometido en palacio. De nuevo el paisaje pasa a ser interlocutor de la dama. Ella así lo considera ya que la naturaleza estuvo presente cuando Enrique le prometió que no la olvidaría al marchar a palacio:

NARCISA. ¡Campos, árboles y flores,

²⁸⁷ Se da en este parlamento una confrontación entre habla rústica, que no lo es del todo, y el habla cortesana.

pues oíste sus amores,
 escuchadme sus agravios! (vv. 1107-1109).
 [...]

 Pues murmuráis, ¿qué decís?
 Pensé yo que a mis congojas
 respondía el sentimiento
 destes olmos y era el viento
 que jugaba con las hojas²⁸⁸ (vv. 1113-1117).

La referencia en el parlamento de Narcisa a la presencia de unos olmos, utilizando para ello el deíctico “destos”, acentúa la recreación de este paisaje, cómplice de la dama. El decorado verbal se convierte en un instrumento adecuado para conseguir que el público elabore un espacio rural en su mente. Claro que, como se viene diciendo, debería estar apoyado por algún tipo de adorno vegetal en el espacio escénico que refuerce el diálogo.

En esta misma pieza, al regresar el Conde por segunda vez a la aldea, en esta ocasión con su prometida Celia, se produce un diálogo en el que se hace uso del decorado verbal para describir y recrear el espacio. El Conde y Clara harán una descripción de lo que “ven” al llegar a la ladea:

CONDE. En esta pequeña aldea,
 falda deste monte vivo,
 aquí me tiene cautivo el rey,
 que mi fin desea,
 y aquí me manda vivir.

CELIA. ¡Buen sitio, monte extremado,
 lindas aguas, fresco prado!
 Clara, no hay más que pedir.
 ¡Qué buena casa! (vv. 2567-2564).

Celia será la encargada de pintar un verdadero cuadro en unos pocos versos. Por lo que dice, se determina la presencia de un monte alto, de un río o arroyo, de un prado y, hasta de una casa. Como puede deducirse de los

²⁸⁸ “Narcisa convierte a los elementos de la naturaleza en interlocutores de su queja de amor, reproduciendo una situación semejante a la retratada en la tradición bucólica y pastoril” (PORTEIRO, 2007: 218).

ejemplos ya citados, la palabra va a ser fundamental en lo que a la recreación de espacios dramáticos se refiere.

También se alude a la presencia de ríos en *Castigo*. Casandra aclara, incluso, la profundidad del mismo, además de evidenciar la presencia de unos árboles en la orilla opuesta:

CASANDRA. A quien pedí me dejase,
atravesando una senda,
pasar sola en este río
parte desta ardiente siesta,
y por llegar a la orilla
que me pareció cubierta
de más árboles y sombras,
había más agua en ella²⁸⁹ (vv. 409-416).

Las fuentes también se evidencian con este recurso. En *Mujeres* el emperador afirma que se detendrá a esperar a sus caballeros al lado de una fuente: “Corred, caballeros, todos, /que en esta fuente os espero” (vv. 577-578). Narcisa, en *Monte*, menciona la presencia de un manantial pero, en esta ocasión no es un lugar de descanso, es una prolongación de su estado anímico. La dama expresa de esta manera su tristeza ante la nueva detención y el posterior traslado del conde Enrique a la ciudad:

NARCISA. Fuentes, a mi llanto iguales,
o trasladaos a mis ojos,
o mis lágrimas y enojos
a vuestros puros cristales (vv. 2525-2528).

Los distintos momentos del día en los que se desarrollan las escenas son una forma de decorado verbal, ya que no siempre coincidían las horas exactas de la jornada con las de la representación, sobre todo, en lo que a las

²⁸⁹ “Casandra supuso que en la otra orilla había más agua. Pero es un poco al revés; es decir, Casandra, viendo la otra orilla cubierta de árboles y sombras la supuso de fácil acceso; al llegar se dio cuenta de que era tan profunda (<<sin ser mar>>) que estuvo a punto de correr <<adversa Fortuna>>: es decir, de perecer ahogada. El remanso cubierto de árboles, en sombra, no dejaba ver bien la profundidad. La apariencia, incluso en el nivel natural, crea un engañoso espejo” (CARREÑO, 1990: 127).

noches se refiere. Había que aclararlo en el diálogo para que el público situara la acción correctamente.

Las menciones a que una escena está teniendo lugar durante la noche son abundantes. En *Mujeres* el Emperador le dice a Federico que no puede ir a ver lo que han hecho los perros durante la cacería de esta manera: “Ya no puedo, / que baja entre las sombras de su miedo / la noche, que nos cubre” (vv. 809-811).

Isabela, de la misma pieza, hace alusión a la costumbre del Emperador de visitar a las damas a horas poco convenientes:

ISABELA. Viene vuestra majestad
a las horas más suspensas
del silencio de la noche (vv. 2575-2577).

Federico no puede descansar a pesar de que ha tenido un mal día. Su criado le aconseja que se tumbe y el caballero, haciendo una mención a la noche, la compara con su estado de ánimo:

FEDERICO. No puedo, que aún es noche todavía,
que no amanece el día
a quien es desdichado (vv.2762-2764).

En *Celos* la noche es la que impide que Octavia pueda ver las armas que llevan los caballeros que pretende desafiar. Así se lo hace saber a Nuño, su criado:

OCTAVIA. No vi en mi vida tan obscura noche.
NUÑO. Viuda está del sol y enluta el coche .
OCTAVIA. No sé cómo han de verse las espadas (vv. 2019-2021).

Porfiando acoge otro ejemplo de este tipo de escenas en las que los personajes se amparan en la oscuridad para desafiar. Inés dice:

INÉS. Sí, pero de noche aquí,
y con armas, ¿qué has de hacer
cuando fuesen menester? (vv. 1687-1689).

Es propicia para llevar a cabo, no solo escenas violentas como desafíos de capa y espada sino, sobre todo, para el ocultamiento de alguna identidad que no quieren los personajes que se reconozca. Así ocurre en *Celos*: el Conde saluda a Octavia sin saber que es ella y le dice que le gustaría confirmar quién es con la claridad del día

CONDE. Pues con eso os doy la mano
 y huelgo de conoceros.
 Y pues la noche os encubre
 y sumamente deseo
 veros el rostro, mañana
 me dad licencia de veros (vv. 2089-2094).

Asimismo aparecen alusiones a la hora exacta de la noche en que suceden los hechos. En *Monte* se indica primero en la acotación: *Roberto y el marqués Roselo, de noche*²⁹⁰. Luego se confirmarán las once como el momento concreto en el que están ocurriendo los hechos:

ROBERTO. Por el reloj de los cielos,
 pienso que las once son (vv. 1951-1952).

Algunas referencias a la hora del día aluden al fenómeno natural de amanecer. En *Mujeres* Isabela lo anuncia de esta manera:

ISABELA. Ya suena
 gente en casa, y viene el día,
 no es justo que se detenga
 aquí vuestra majestad (vv. 2710-2713).

Otro caso de este tipo, tomado de *Porfiando*, en el que se afirma que la acción se está desarrollando al aclarar el día. Con la llegada de la mañana se

²⁹⁰ Porteiro señala que: “Las once era una de las horas convencionales para los encuentros amorosos en la comedia del Siglo de Oro”. Añade que “la escena tiene lugar en la calle, lo suficientemente cerca de la casa del gobernador Mauricio como para que Roselo, suplantando la personalidad del conde Enrique, pueda comunicarse con Celia a través de la reja. La acción se produce la misma noche en que Enrique parte a la aldea. Ambos hechos son sucesivos. El marqués espera que el conde se vaya para presentarse ante Celia. Han pasado tan solo unas horas” (2007: 257).

despiertan hombres y naturaleza, como indica Fabio en el siguiente parlamento:

CARLOS. Muy de mañana llegamos.
 FABIO. Ya la aurora soñolienta
 con hurtada plata argenta
 puntas de flores y ramos,
 ya los dormidos pastores
 salen del aldea al prado,
 y las voces del ganado
 espantan los ruisenores (vv. 1922-1928).

También se dan algunos ejemplos que hacen mención a la etapa del día de una manera más genérica. Federico hace alusión a que es de día describiendo la presencia del sol pero no concreta el momento exacto en el que están:

FEDERICO. Que para disculpas mías,
 aquel divino crisol
 ha seis mil años que es sol
 y nace todos los días (vv. 567-570).

El sol está en lo alto. Por su parlamento se puede afirmar que al utilizar el déictico “aquel” también realizará algún gesto que apoye su afirmación.

También hay referencias en los textos que remiten a la caída del día. En *Celos* el Duque está pensando en alta voz cómo se prepara para acudir al duelo que ha organizado. En sus palabras hay una mención a que anochece:

DUQUE. Ya se va muriendo el día
 y expira en su falda el sol,
 que enluta el alto zafir,
 para enseñar a morir
 al arrogante español (vv. 1898-1902).

El decorado verbal puede recoger, además, la descripción de la ciudad. Así ocurre en *Boba*. Camilo y Diana mantienen un diálogo que no contribuye demasiado a que se pueda crear una idea de cómo es la urbe. La dama la describe con simpleza:

- CAMILO. ¿No le agrada a vuestra alteza
 la ciudad?
- DIANA. Es linda pieza,
 mas ¿recibirme con truenos?
- CAMILO. Aquella es artillería,
 que os hacen la salva así (vv. 396-401).

La mención que hace Diana sobre la presencia de “artillería” se hace con el recurso que se verá a continuación, el de “bastidores hablados”. Incluso, se añade la presencia de sonidos que sirven de recibimiento a la duquesa. No es lógico pensar que existieran realmente y los personajes aluden a ello en su diálogo para completar la imagen del recibimiento alegre de sus fieles vasallos.

Ocurre a veces que se describe un edificio concreto que pertenece al paisaje urbano. En la misma obra del ejemplo anterior, Camilo y Liseno se burlan de la ignorancia de Diana, en un aparte que no se menciona en acotación. Ella describe el lugar en el que se encuentra:

- DIANA. Esta casa relumbrante
 de blanco mármol vestida
 ¿qué contiene?
- CAMILO. Es el palacio de vuestra alteza.
- DIANA. El lugar
 puede todo aposentar
 su grande y vistoso espacio,
 con ovejas y borricos.
- CAMILO. Veréis aposentos llenos
 de pintura, en que es lo menos,
 telas y brocados ricos (vv. 411- 422).

La alusión a la fachada del palacio, con el deíctico “esta”, evidencia cercanía respecto de Diana. Este hecho contribuye a que se configure en la mente del lector (el público lo ve) una imagen que muestra que la dama pudiera señalando la parte frontal del corral. Pero hay que aclarar que la relación de elementos que se encuentran en el interior del edificio no puede hacerse de la misma manera. Los aposentos y su contenido no forman parte

Los dos recursos más utilizados para crear espacios mediante la palabra son el decorado verbal, que ya se ha tratado, y los “bastidores hablados” o *ticoscopia*, del que se hablará a continuación. Este consiste en describir en el diálogo espacios o acciones que no están presentes en el espacio escénico (esto lo diferencia con decorado verbal) pero que se consideran importantes para obtener una visión completa y coherente de la pieza.

Uno de los usos que acoge la *ticoscopia* se dedica a dar a conocer la llegada de un personaje, la anticipa y casi siempre se refuerza con la presencia de sonidos tras la fachada del corral. En *Mujeres* Florela anuncia la entrada de Federico y Tristán desde la parte alta del vestuario masculino:

FLORELA. Buena diligencia fuera;
pero si no es que me engaña
lo airoso, y galán del talle,
él baja del monte al valle
y mi Tristán le acompaña (vv. 27-31).

Para anunciar la entrada al espacio escénico se puede incluso describir cómo es un personaje que está situado tras las cortinas que otro ya ha visto. Así ocurre en *Boba*, Laura anuncia a Diana la llegada de un pintoresco embajador turco que no es otro que su ayudante disfrazado:

LAURA. Un embajador del turco
persiano de medio arriba,
de medio abajo lagarto
con almalafa²⁹¹ morisca;
y por mayor gravedad
ceñido por las rodillas,
la cimitarra²⁹² anchicorta,
la guarnición de ataujía
quiere hablarte (vv. 2436-2444).

²⁹¹ Almalafa: ‘Especie de manto o ropa que usaban las moras, y se ponía sobre todo el demás vestido, y comúnmente era de lino’ (*Autoridades*).

²⁹² Cimitarra: ‘Arma de acero de tres dedos de ancho, de vara de largo, poco más o menos: el corte muy afilado, algo corvo, y remata en punta’ (*Autoridades*).

Los sonidos son muy importantes para completar lo dicho en el diálogo sobre algún personaje que se va a incorporar al tablado. En *Celos* Leonor le confiesa a Octavia que ya ha hablado con su hermano y que acordaron que se casen esta noche. Octavia, que se hace pasar por hombre, no sabe que hacer y señala que ha escuchado ruidos en otra habitación anexa a la sala donde se encuentran las damas:

OCTAVIA. Oí
 en esa cuadra rumor.
 LEONOR. Si viene el Embajador,
 voy hacer que no entre aquí (vv. 1342-1345).

Otro ejemplo de ruidos que anticipan la llegada de un personaje desde otro espacio ocurre en *Porfiando*. El caso es que ahora hay una acción “dentro”, adelantada por los sonidos que deben ser reales, ya que se confirma en la acotación (*Ruido*). Carlos y Fabio llegan desde un espacio exterior, el cual no se describe, pero se intuye por el vestuario que llevan: *Un escudero, Carlos, y Fabio como de camino*. Leonarda, en el escenario, los ha oído llegar: “Hola, ¿qué ruido es ese?” (v. 425).

Pero los “bastidores hablados” se utilizan, sobre todo, para dar a conocer datos que ayudan a completar una escena o para aportar información que corresponde a otros momentos de la trama que no se representan. Es necesario aportar estos detalles, ya que sin ellos la pieza no estaría completa para el público. Hay que decir que no se trata de llenar el diálogo de aportaciones sinsentido sino de apuntar en los parlamentos aquello que es imprescindible para la total comprensión del modo de actuar de los personajes. En *Mujeres* Federico apunta que se perdió en el monte cuando iba de caza siguiendo a un jabalí:

FEDERICO. Perdí las sendas del monte,
 y por laberintos hechos
 de pinos, que de las nubes
 verdes obeliscos dieron

temor al sol con la historia (vv. 332-336).
 [...]

Hasta que de sus monteros
 de una peña repetidos
 me trajo el aire los ecos (vv. 341-343).

Es importante que comente esto porque el caballero se separó del Emperador y este hecho hizo posible que el monarca conociera a Isabela, prometida de Federico. En esta misma pieza Tristán, hace una descripción de un episodio que le sucedió con una mujer casada. Esta información ayuda a que completemos el carácter y manera de proceder del gracioso, que describe a la dama y también cómo casi los descubre el marido:

TRISTÁN. Fuese el marido a un aldea,
 sustituir quise el lienzo
 de sus sábanas, volvió,
 era riguroso invierno,
 escondiome (en un tejado)
 del marido, y no del cierzo,
 donde estuve sin juicio,
 hasta que el alba riendo
 me tuvo por chimenea (vv. 460-469).

Isabela dialoga con Belardo y Flora sobre dónde se encontrarán los hombres que quedaron cazando. El villano complementa la escena aportando en su parlamento unos versos sobre la existencia de unos montes en los que él ha visto a los hombres a caballo. Afirma, incluso, que se escuchan los sonidos que hacen los animales y sus jinetes:

BELARDO. Todos van en sus rocines
 por el monte discurriendo.
 ISABELA. Lejos se escucha el estruendo.
 FLORA. De aqueste valle en los fines
 repite el eco las voces (vv. 609-613).

Más adelante, el Emperador confirma a Federico que ha visto a Isabela. En su parlamento describe a la mujer que le ha causado una gran impresión.

El encuentro se produce, según sus propias palabras, en un espacio exterior, no muy lejos de donde están los hombres dialogando:

EMPERADOR. Cuando os fuisteis
salió de aquellas encinas
(quien creyera tal) un ángel,
un cielo, un sol, una ninfa
vestida de labradora (vv. 971-975).

También a *Mujeres* pertenece el relato que hace Alejandro sobre la primera vez que vio a Flora, su prometida. Estaba la dama pescando a la orilla de un río. El caballero describe la escena y gracias a ella se consiguen una serie de imágenes que completan la trama:

ALEJANDRO. Vila una tarde, que bajaba al río
con Flora su parienta, o su criada,
sentose en la esmaltada
orilla entre las flores,
(que de envidia esforzaban sus colores)
y tomando una caña que un labrador traía,
cada pez que sacaba parecía
una estrella de plata por el viento (vv. 113-1120).

El episodio no se representa, pero Alejandro aporta tantos datos sobre el lugar y lo ocurrido allí que el público es capaz de reconstruir los hechos solo por su descripción del suceso. El caballero concluye añadiendo que la propia naturaleza quedó triste ante la marcha de Flora:

ALEJANDRO. Quedando en la rivera tristes ecos,
las flores desmayadas, las suaves
aguas sin risa, y sin cantar las aves (vv. 1142-1144).

En la misma comedia el Emperador envía a Federico a entregarle unas joyas a Isabela como prueba de su amor. Aunque la escena no es llevada a las tablas, Federico le cuenta al Emperador cómo transcurre la entrega:

FEDERICO. Bañando, señor invicto,
en pura rosa la nieve,

donde amor tiembla de frío
 con ser elemento ardiente,
 recibió tus ricas joyas
 Isabela, y con dos breves
 razones me respondió:
 la primera, que agradece
 tanta merced la segunda,
 que es tu esclava, en que resuelve
 cuanto puedes desear (vv. 2286-2296).

De esta manera se aporta la información complementaria: la dama acepta la proposición del noble. Federico describe, incluso, cómo es el estado de Isabela al recibir el presente .

En las otras piezas palatinas también se ofrecen ejemplos de este tipo. En *Boba* Alejandro le cuenta a Diana cómo ocurrió un episodio anterior en el que, escondido en jardín, pudo ver a Diana en sus aposentos:

ALEJANDRO. Laura una noche señora
 para que viese el aurora
 como en la primera risa
 quiso que te viese así;
 como te vi te pinté,
 que en el jardín me quedé,
 y por la reja te vi (vv. 1940-1955).

Mediante “bastidores hablados” confirma Alejandro que ha entregado una carta al padre de Diana, Alcino, que se encontraba en la aldea. De esta manera se da a conocer que la protagonista, además de no ser la boba que todos creen, es una mujer muy generosa. El caballero describe la escena así:

ALEJANDRO. Allí me detuve
 con gusto de preguntar
 como os criaste, y vi
 que del monte a verme vino
 vuestro viejo padre Alcino,
 a quien vuestras cartas di,
 y aquellos seis mil ducados:
 lloró conmigo el buen viejo,
 y tomando su consejo

hice quinientos soldados
de aquellas villas y aldeas,
con pregonar vuestro nombre,
porque no quedaba un hombre (vv. 2179-2191).

De la misma manera, en *Porfiando*, se aportan datos sobre el resultado de la entrega de una carta por parte de Carlos a Lucinda. Fabio le cuenta a su señor cómo transcurrió todo:

FABIO. Hoy que nunca yo pasara
por la calle de Lucinda,
con dulce risa me brinda,
llego a ver lo que me manda,
que una mano tierna y blanda
no hay corazón que no rinda:
díjome, aquel, tu señor
mal despacha memoriales,
y encendiendo dos corales
salió con hachas de amor,
pierdo entonces el temor,
y digo, yo le traeré
a veros: cómo diré
qué perlas mostró la risa,
pero guardolas aprisa,
y sin ellas me quedé (vv. 421-436).

En ocasiones, el espacio descrito mediante *ticoscopia* resulta ser un lugar anexo, sobre todo un exterior que incorpora un episodio que trata sobre la disposición de un ejército. Son escenas que, normalmente, se elaboraban mediante este recurso debido a la dificultad de mostrarlas en el tablado. Fabio, criado de Diana, entra a palacio y le confirma a su señora que Alejandro está organizando las tropas fuera del mismo:

FABIO. Ya queda hermosa Diana
sacando la infantería
Alejandro, y en palacio,
de arcabuces y de picas,
forma un escuadrón, que rige
en un caballo, que pisa
fuego por tierra, y a saltos

sobre los aires empina
 el cuerpo, tan arrogante,
 que apenas cabe en las cinchas (vv. 2482-2491).

Para que la escena cobre verosimilitud se incorpora una salida de Diana del espacio escénico. La duquesa sale del tablado a confirmar lo que ha dicho Fabio. Inmediatamente, entra de nuevo y describe lo que ha “visto”:

DIANA. Aunque pasé con secreto
 hasta llegar a tu tienda,
 he visto en hileras puesto,
 ya no lucido escuadrón,
 mas todo un monte de acero.

ALEJANDRO. Ya pues señora que has visto
 las banderas, los pertrechos,
 y todo el orden del campo
 en tu servicio dispuesto (vv. 2714-2717).

Aparecen otros episodios bélicos, como el siguiente tomado de *Porfiando*. El Rey comenta a Octavio los motivos por los que debe acudir a la batalla que se desarrolla en un país lejano, Hungría. Además le da órdenes sobre cómo debe organizar la partida hacia allí:

REY. La guerra a los confines reducida
 de Hungría, por el conde mi cuñado
 primero ejecutada, que temida,
 siendo ambición de dilatar su estado (vv. 222-225).
 [...]

REY. Juntad la gente, que en tan larga copia
 levaron la pasada primavera
 mis capitanes, que la empresa propia
 os llama alegre, y victorioso espera.

OCTAVIO. Aunque parece a mi humildad impropia
 esta arrogancia, haré que la bandera
 de vuestras armas, la celeste parte
 haga temblar, adonde reina Marte:
 de turcos dicen que se vale el conde
 vuestro cuñado, en el confín de Hungría,
 pero yo los haré volver a donde
 la Escitia helada el mismo fuego enfría (vv. 390-401).

Octavio, finalmente, regresa de la batalla y relata al Rey cómo ha transcurrido todo. La información es necesaria y los “bastidores hablados” se convierten en un recurso eficaz para dar a conocer el transcurso y final del enfrentamiento entre ejércitos:

OCTAVIO. Puestos como te dije frente a frente
 los dos fuertes ejércitos lucidos
 de armas, valor, y número de gente,
 del río, aunque pequeño divididos,
 cuyo cristal entonces transparente,
 entonces de verdes árboles vestidos
 de ramas, y hojas, retrataba sumas
 de árboles hombres, y de ramas plumas.
 Ya pasaban en tropa los caballos,
 dividiendo las aguas con los pechos,
 rompiendo arenas los herrados callos,
 y habiendo en que nadar, delfines hechos (vv. 2561-2575).

Otro ejemplo de resultado de una batalla dada a conocer mediante esta técnica se da en *Castigo*. Ricardo, servidor del duque de Ferrara, cuenta a Batín que han ganado en la guerra que se desarrolló en Lombardía:

RICARDO. Llana queda Lombardía,
 y los enemigos quedan
 puestos en fuga afrentosa,
 porque el León de la Iglesia
 pudo con un solo bramido
 dar con sus armas en tierra:
 el Duque ha ganado un nombre,
 que por toda Italia suena (vv. 2459-2466).

Este episodio es relevante porque, después de acudir a la batalla, el de Ferrara cambiará completamente su carácter. Pasará de ser un mujeriego y mal marido a ser esposo ejemplar.

Los acontecimientos pasados que se narran, como se ha visto, están destinados a dar a conocer algo que ha ocurrido anteriormente. Pero, a veces, esta información aportada tiene la finalidad de justificar el comportamiento de algún personaje. El Duque, en *Celos*, cuenta en el parlamento que sigue un

acontecimiento que permite disculpar su manera de proceder en la pieza. No está celoso porque sí, sino que ha visto cómo el Príncipe rondaba la ventana de su prometida:

DUQUE. Cuando viniendo a nuestra casa veo
 dos hombres rebozados en la esquina
 y otro en las rejas bajas, que el deseo
 entre los hierros a la cuadra inclina.
 Yo, conociendo que amoroso empleo
 a ofensa de mi honor le desatina,
 parto hacia él, y apenas él me advierte,
 cuando, engañado, me habla de esta suerte:
 «Rodulfo —este Rodulfo es una ayuda
 de cámara del Rey— dice Finea,
 —¡ay de mi honor!— que está Leonor desnuda
 y que ya no es posible que la vea ».
 No de otra suerte la color me muda
 que quien alguna flor cortar desea
 y al extender la mano se la muerde
 oculto el áspid en el tronco verde.
 No era menos que el príncipe de Francia
 quien por Rodulfo a mí, Leonor, me tuvo.
 Mas cuando ya de mí menos distancia
 y más recelo del engaño estuvo,
 corrido de su bárbara ignorancia,
 ni un instante en la calle se detuvo;
 fuese con los demás y yo, turbado,
 pasé la voz al corazón helado (vv. 1160-1183).

Lo mismo sucede en la tragedia *Castigo*. Los “bastidores hablados” se utilizan para describir la escena de un rescate en un río. Federico comunica a Batín sus intenciones de acudir en ayuda de unas damas que parecen estar en apuros:

FEDERICO. ¿Qué voces son aquéllas?
 BATÍN. En el vado del río suena gente.
 FEDERICO. Mujeres son; a verlas voy.
 BATÍN. Detente.
 FEDERICO. Cobarde, ¿no es razón favorecellas? (vv. 350-354).
Vase.

Pero esta escena, que el público no ve, tiene además otra utilidad dentro de la pieza. Con ella quiere destacarse la actitud de Federico frente a la de su padre. En esta primera visión que se da del hijo se presenta como un joven generoso, valiente, que no duda un segundo en hacer lo que se espera de un caballero de su categoría. El Duque, sin embargo, ofrece una imagen lamentable para un noble. Al inicio de la pieza se comporta como un mujeriego sin escrúpulos del que la primera visión que ofrece el poeta es un hombre que se aprovecha de su condición noble para acceder a las mujeres. Quedan retratados los dos caracteres según su categoría moral en estas escenas.

Otro elemento que está fuera del espacio escénico y que se trae al escenario por medio de la palabra son los distintos coches o carruajes que aparecen en las comedias y dramas palatinos. En *Celos* el Conde alude a que esperan la llegada de una carroza; afirma el caballero que quiere aprovechar el tiempo de espera para hablarle a Leonor: “La carroza no ha llegado / y es justo que me escuchéis” (vv. 283-284). El hombre manifiesta a la dama el amor que siente por ella. Leonor lo acepta y entonces confirman que el coche ya ha llegado:

LEONOR. La razón con que os ofrezco
 ser, Conde , vuestra mujer.
 Ya la carroza está aquí,
 no paséis más adelante (vv. 361-365).

A veces el coche se presenta como un medio demasiado llamativo para los propósitos que pretenden conseguir los personajes. Ocurre así en *Monte*. Celia se entera por Roselo de que hoy llegará el conde Enrique a la ciudad y su criada le pregunta si van a acudir a ver el recibimiento que le hacen al noble en

coche²⁹³. La dama le responde que, como quiere ver a Enrique sin que él la vea, prefiere ir “con mantos”. Las alusiones a los vehículos vuelven a darse en esta pieza cuando el Conde y Celia se trasladan a la aldea con la intención de casarse allí. Narcisa no puede creerlo, pero Tirso se lo confirma: “Si no lo crees, / advierte que los coches llegan ya” (vv. 2553-2554). El criado ha hecho alusión en el diálogo a este medio de transporte para completar la acción del traslado de nuevo a la aldea.

La presencia de animales en el espacio escénico era muy poco utilizada. Por eso se empleaba el recurso de “bastidores hablados” para relatar escenas en las que era necesario que apareciera algún animal. En las comedias palatinas hay algunas referencias animales en el texto. En *Mujeres* Alejandro relata un episodio de caza en el que describe cómo ha quedado la pieza que han capturado:

ALEJANDRO. Luego que fuiste siguiendo
 aquel Anteón sin alma,
 que de las ramas de un fresno
 cuelga por los pies atado
 bañando de sangre el suelo,
 se fue entrando por el monte
 con Tristán el escudero (vv. 312-318).

En este caso, además, hay que añadir que se trata de una escena violenta, ya que el caballero describe cómo se está desangrando un ciervo. Este tipo de situaciones era considerado poco decoroso llevarlas al tablado.

El animal que más se repite en las comedias y dramas palatinos es, sin ninguna duda, el caballo. Aparece algunas veces solamente aludido, sin que haya ninguna intención de describir el espacio “dentro”. Es el caso de la mención de Rodolfo sobre qué medio desea utilizar para desplazarse el

²⁹³ “Se trata del coche de rúa, que se empleaba para los traslados por la urbe, sobre todo en la corte. El otro tipo es el coche de camino que se usaba para trayectos largos, fuera de la ciudad. Normalmente era tirado por dos mulas” (PORTEIRO, 2007: 198).

monarca. En esta ocasión solo tiene la función de señalar que el Emperador va a partir del lugar desde donde se encuentra:

FABIO. ¿Traerán la carroza?
 EMPERADOR. No, aunque la pedí, dejadla.
 RODULFO. ¿Quieres que deje el caballo? (vv. 1356-1359).

En cambio, otras veces sí que se emplea para describir una acción que se desarrolla fuera de la vista del público. Ocurre de este modo en *Porfiando*. La protagonista relata a su criada, Inés, una escena en la que se advierte la presencia de caballos. Carlos le ofreció a Lucinda su carruaje para cruzar el río:

LUCINDA. Pisan las ruedas la menuda arena,
 y los caballos que a la orilla aspiran,
 al son del agua que batida suena (vv. 703-705).
 [...]
 Mientras otros caballos añadieron,
 de sí misma cayó la noche helada,
 y las estrellas contra mí salieron (vv. 719-721).

Es una situación parecida a la que sucede en la escena en la que Alejandro viene huyendo, tomada de *Boba*. Llega a la presencia de Diana y comenta que el animal ha quedado atado “fuera”, en otra dependencia que no está a la vista del espectador:

ALEJANDRO. Tanto mi peligro ha sido,
 que dejo el caballo muerto
 a esa puerta.
 DIANA. Desconcierto,
 que mejor hubiera sido
 haberle metido acá,
 y que se muriera aquí (vv. 1479-1485).

Justifica el caballero su apresurada entrada porque corre un gran peligro, ya que lo persigue un marido enfadado porque ha espiado a su mujer. Ni siquiera ha tenido tiempo de quitarse las espuelas. Diana hace referencia a ello en el diálogo. La alusión al vestuario y el comentario sobre la situación en

la que ha dejado su caballo, apoyado también por el movimiento rápido con el que llega a escena el personaje aportan verosimilitud a esta situación descrita.

Otro ejemplo del uso de caballos se da en *Castigo*. Ocurre en la escena en la que se produce el rescate de Federico a Casandra, al inicio de la pieza. El Marqués interviene para ordenar a Rutilio, su criado, que se adelante y dice a Casandra que se van y que le preparen el caballo al conde, pero Casandra prefiere ir en su coche:

MARQUÉS.	Ea, nuestra gente venga y alegremente salgamos del peligro desta selva (vv. 659-661). [...] Vamos, señora, y prevengan caballo al conde.
FLORO.	El caballo del conde.
CASANDRA.	Vuestra Excelencia irá mejor en mi coche.
FEDERICO.	Como mande vuestra Alteza que vaya, la iré sirviendo (vv. 669-676).

Se supone que Floro está cerca de alguna de las puertas que existían a nivel del tablado cuando anuncia que el caballo esta preparado.

En *Celos* tiene lugar un uso parecido de este recurso para aludir a la montura que queda fuera del tablado. El Duque ordena a su criado que deje el caballo atado a unos árboles:

DUQUE.	Ten el caballo entre esas alamedas, que me ha de llevar vivo el Conde muerto o me ha de llevar muerto el Conde vivo, que a tales dos extremos me apercibo (vv. 2014-2017).
--------	---

Pero en las comedias palatinas hay una escena, que acontece en *Boba* y que constituye una excepción dentro de las piezas analizadas. La acotación que la introduce señala la presencia de un caballo en el espacio escénico : *Soldados con arcabuces, cajas, banderas, Alejandro de general, y Diana a caballo, Fabio a*

su lado. A continuación, desde otro lugar del espacio escénico, Julio pregunta que si no es Alejandro el que viene en el caballo. El caso es que con estas palabras bastaría para que no hubiera caballo en escena pero si se señala en acotación, así será. Además, hay una indicación escénica posterior que lo confirma: *Toquen mientras sube al teatro Diana*. Se puede afirmar, entonces, la posibilidad de que la amazona estuviera en el patio y que subiera al escenario por medio de alguna rampa. Hay que tener en cuenta que las acotaciones son un asunto delicado, ya que puede ser que en realidad la pieza no se llegara a representar tal y como indicó el poeta.

Otros animales que aparecen en el texto son los perros. En una escena típica de caza que sucede en *Mujeres*, Federico es el encargado de describir cómo quedaron los animales tras la persecución de sus presas:

FEDERICO. No ha visto en esta selva, ni en alguna
 deste ni otro horizonte
 tu majestad cesárea, tan valiente
 parto de los peñascos de aquel monte.
 De juncos se vistió,
 llevados del hocico y de la frente,
 colgados los lebreles irlandeses,
 ardientes canes destos rubios meses:
 y a Melampo, y Taurín por arrancadas
 las orejas en púrpura bañadas:
 allí entre el cieno y ovas
 de tantas cuevas, y húmidas alcobas
 rindió la fuerte vida,
 buscando el agua de su humor teñida,
 han cuya sed, por más que ardidés fragua,
 bebió más de su sangre, que del agua,
 ven a verle si quierés (vv. 796-808).

En el uso de “bastidores hablados” hay una escena que destaca y que se va a desarrollar en un espacio anexo al tablado. Se trata de la escena final de *Castigo*, la que recoge la venganza del Duque hacia su esposa y su hijo. Es un fragmento de la obra muy violento, en el que se va a producir un doble asesinato y, por lo tanto, no se desarrollaba a la vista del público. Se opta por

prolongar el espacio escénico, mediante el diálogo, a una cuadra situada tras la cortina. No se verá lo que sucede ahí; por lo tanto, será el Duque el encargado de transmitir cómo ocurre. Este personaje ha quedado solo en el tablado, donde manifiesta sus dudas sobre si vengarse o no de Federico y Casandra. Hace entrada el conde y nota la preocupación en el rostro de su padre. Éste afirma que está preocupado por la presencia en palacio de unos traidores. Ordena a su hijo a que salga y mire en otra dependencia, donde tiene retenida a la mujer que le ha confesado esta traición:

DUQUE. y cerrado en esta cuadra
 le dije el caso, y apenas le oyó,
 cuando se desmaya,
 con que pude finalmente
 en la silla donde estaba
 atarle y cubrir el cuerpo,
 porque no viese la cara
 quien a matarla viniese,
 por no alborotar a Italia;
 tú has venido y es más justo
 hacer de ti confianza:
 para que nadie lo sepa
 saca animoso la espada
 Conde, y la vida le quita,
 que a la puerta de la cuadra
 quiero mirar el valor
 con que mi enemigo matas (vv. 3074-3090).

El Duque ha realizado una descripción minuciosa de cómo ha quedado su mujer en la dependencia anexa. El conde, sin dudarlo, obedece al Duque y sale del espacio escénico. En la acotación que sigue se confirman las intenciones de Federico ya que se señala que va sacando el arma: *Vase metiendo mano*. Desde la puerta que da a esa “cuadra”, el de Ferrara va comentando lo que ve:

DUQUE. Aquí lo veré, ya llega
 con la punta de la espada
 ejecute mi justicia,

quien ejecutó mi infamia.
 ¡Capitanes! ¡Hola, gente!;
 Venid los que estáis de guarda,
 ¡Ah, caballeros, criados!
 Presto (vv. 3111-3118).

Se incorporan, entonces, todos los personajes al tablado. Deben hacer uso de una puerta diferente a la que se está utilizando como “cuadra”, ya que allí se está produciendo el crimen. El Duque culmina su castigo, coordinado de forma perfecta, ordenando al marqués de Gozaga que mate a Federico porque éste ha asesinado a Casandra al enterarse que esperaba un hijo de su esposo. El de Ferrara anuncia la llegada de Federico:

DUQUE. Ya con la sangrienta espada
 sale el traidor (vv. 3122-3123).

El hijo se ha dado cuenta del engaño de su padre al descubrir al supuesto traidor y comprobar que, en realidad, era Casandra. Intenta interrogar a su progenitor sobre lo que ha ocurrido pero éste ordena matarlo de inmediato. De nuevo, no se comete el crimen a la vista del público. La acotación que acompaña la escena dice que los personajes salen tras el conde: *Vanse todos riñendo con él*. Por lo tanto, es el diálogo el que acerca a los espectadores que el Marqués ha acabado con la vida de Federico:

MARQUÉS. Ya
Salga el Marqués
 Queda muerto el conde (vv. 3153-3154).

Otras situaciones en las que la *ticoscopia* se utiliza con bastante frecuencia consiste en realizar la descripción de alguna persona. Belardo, en *Mujeres*, comenta que ha visto al Emperador en una pintura. El criado describe este retrato a los otros personajes:

BELARDO. Con un gran ropón
 de armiños blancos, tusón
 de oro en que el cordero está

entre piedras y eslabones,
 corona de tres, el mundo
 en la mano, el fin segundo
 cetro de tantas naciones,
 y la valerosa espada (vv. 623-631).

Tristán, en la misma comedia, dedica el siguiente parlamento a relatar un episodio ocurrido con anterioridad. En este caso, la descripción se centra en una mujer, Isabela, que lo ha recibido en un espacio íntimo, su aposento:

TRISTÁN. El cabello en una mano,
 y en otra el peine que en vano
 pensaba ser celosía
 del sol de sus bellos ojos,
 y así cómo me abrazó
 todo el hombro me vistió
 de aquellos rizos despojos (vv. 1263-1269).
 [...]
 Entraba el sol por la reja
 como envidioso, al soslayo,
 que bien diera el menor rayo
 por tan hermosa guedeja.
 Así me llevó al estrado
 preso en tan dulce prisión,
 que César con el Fusón
 no va tan bien adornado.
 Sentose, y hizo que Flora
 me llegase una almohada,
 repliqué no importa nada
 y senteme de señora (vv. 1274-1285).

Algo parecido sucede en *Celos*. El Duque informa al Príncipe de que ha ido a España y también de que trae dos cartas de allí. El Príncipe le dice que ha visto al misterioso conde Enrique, que es Octavia disfrazada de hombre, y lo describe. En su relato se advierten algunas características de la verdadera identidad del noble que posee ciertos rasgos que remiten a una mujer:

PRÍNCIPE. El cabello a la española;
 lindo rostro, pies y manos;
 airoso de cuerpo y brío;

gentilhombre, aunque no es alto ;
 dos colores en el rostro;
 de un rubí tan vivo y claro,
 que parece que hizo de ellas
 el hábito de Santiago.
 Aun no del primero bozo
 tiene ofendidos los labios,
 con que en alguna manera
 le ofende lo afeminado (vv. 1799-1810).

Existen en las comedias y dramas palatinos alusiones a espacios exteriores en el diálogo. Son lugares en los que transcurren acontecimientos que se incorporan a la acción gracias a este recurso. En *Mujeres*, por ejemplo, ante la pregunta del Emperador a Belardo sobre el estado civil y el domicilio de Isabela, el criado Belardo responde aportando en su parlamento la ubicación de la casa de la dama:

BELARDO. A mano izquierda
 entre esas hayas , y tejos
 se esfuerzan dos torres mochas
 para ser más altas que ellos.
 Allí pasa su tristeza
 y su vejez: mas ya siento
 vuestra gente, a Dios, a Dios,
 que van mis amas huyendo
 de la noche, y de que el duque
 sepa que tan lejos fueron (vv. 782-791).

La cercanía a la que alude el gracioso se confirmará más adelante, gracias a las palabras de Federico en las que se queja de su mala suerte. Se lamenta el caballero porque el Emperador pretende a su amada Isabela. En el siguiente parlamento aporta también la información antes señalada, ya que describe el lugar donde está la casa de la dama con respecto al palacio:

FEDERICO. Que esté enfrente de palacio
 la casa de aquesta ingrata,
 pues apenas salgo de él,
 cuando miro sus ventanas (vv. 1548-1551).

Se incluye, dentro de los espacios exteriores recreados mediante “bastidores hablados”, la aldea. En este lugar están los personajes al inicio de la comedia del ejemplo anterior. El Emperador afirma que se encuentran cerca de la casa de Octavio y manifiesta su intención de hospedarse ahí:

EMPERADOR. No está lejos de aquí la casería
del duque Octavio, albergareme en ella
hasta que salga la amorosa estrella,
paraninfo del sol (vv. 814-817).

Otro caso en el que los personajes aportan la distancia entre dos lugares ocurre en *Celos*. El Príncipe viene a preguntarle al Duque si ese Enrique de Mendoza no es un invento para que no se case con Leonor. El caballero le responde señalando la ubicación exacta del domicilio del conde:

DUQUE. Espéreme un instante Vuestra Alteza,
que no vive muy lejos de esta casa;
verá si finjo yo su gentileza,
que de secreto pasa
agora en su carroza
el conde don Enrique de Mendoza (vv. 1684-1689).

También se reflejan en el diálogo la oscilación entre espacios, motivada casi siempre por el destierro al que es sometido el protagonista masculino. Para mostrar este vaivén espacial entre exteriores palaciegos y rurales se ofrecerá un ejemplo tomado de *Porfiando*. Rutilio informa a Lucinda de la vuelta de Carlos a la aldea. Para confirmar el regreso recurre a la descripción de relatar lo que él ha visto a la puerta de la casa del caballero, en la ciudad:

RUTILIO. Como puede ser engaño,
sí a su puerta vi, señora,
su carroza, y sus criados,
que se parten a una aldea (vv. 784-786).

La carroza, dispuesta en el exterior de palacio, no puede significar otra cosa para el criado. Posteriormente, se confirma la llegada del noble a la aldea

gracias a las palabras en las que Inés relata cómo está el pueblo ante el regreso de su señor:

INÉS. Con alboroto gozoso
 toda la aldea contenta
 fiestas hace, honor intenta
 al nacimiento dichoso
 de Carlos su dueño, y tuyo,
 el monte, el arroyo, el ave,
 todo parece que sabe
 que es el regocijo suyo:
 está el prado tan lozano
 con su capa de colores,
 que parece que las flores
 vienen desde el pie a la mano:
 los mozos bailando a coros
 por donde quiera que vuelvas
 hacen retumbar las selvas
 con los relinchos sonoros:
 tus puertas como las tuyas
 de flores han coronado
 feliz agüero atribuyas:
 pero qué te estoy contando
 si él viene también con ellos (vv. 2239-2260).

La alegría se refleja en la naturaleza presente. Inés ha hecho en su parlamento una minuciosa descripción que permite al público situar la escena.

El mismo recurso se utilizará en la vuelta de Carlos al palacio, hecho que tiene lugar al final de la comedia. En el texto que sigue se describe cómo es aclamado por los habitantes de la ciudad. Para representar esta situación se recurre a la utilización de sonidos en el espacio “dentro” para reforzar la idea de que la escena tienen lugar en el exterior del palacio:

OCTAVIO. ¡Oh, como el pueblo se alegra
 de ver que a tu lado pase
 Carlos, señor! (vv. 2637-2639).

Dentro.

Carlos vitor
 y muera la envidia infame (vv. 2640-2641).
 [...]

Dentro.

FABIO. Carlos vitor.
 Carlos vitor
 van diciendo por las calles (vv. 2642-2646).

Otros espacios exteriores remiten a la puesta en formación para la batalla de un ejército. Alejandro, protagonista masculino de *Boba*, comenta a Marcelo cómo han quedado dispuestos los soldados a las afueras de la ciudad:

ALEJANDRO. ¿Entró toda la gente?
 MARCELO. Entró toda la gente,
 que ya por las posadas se acomoda.
 ALEJANDRO. Formárase un ejército valiente
 de soldados bizarros:
 ¿vino el bagaje?
 MARCELO. Va entrando en carros (vv. 2071-2077).

Para completar el cuadro, el caballero continúa aportando más información sobre el lugar en el que se está disponiendo el escuadrón. No solo están los soldados de Alejandro sino que, desde Florencia, han enviado una gran cantidad de militares que vienen de camino a Urbino :

MARCELO. También dicen, que cubren el camino
 soldados de Florencia contra Urbino,
 y tanto ya su ejército se acerca,
 que le han visto marchar desde la cerca (vv. 2094-2097).

El estado de la ciudad ante la eminente batalla se deja ver, además, en la palabras que Julio dirige a Diana:

JULIO. Hasta, que Urbino, señora,
 ha visto tantas banderas,
 no ha pensado que es de veras
 la guerra que teme ahora.
 Está toda la ciudad alborotada
 de ver, que no siendo menester,
 y con tanta brevedad
 hagas número de gente
 tan grande, dando ocasión (vv. 2289-2298).

La urbe está también presente en otras comedias, como *Celos*. Por ejemplo en la escena en la que el Conde responde al Príncipe con una breve descripción de lo que le ha parecido París:

PRÍNCIPE. ¿Qué os parece París?
 CONDE. Máquina hermosa
 que a la ciudad de Nino populosa
 puede hacer competencia,
 y más con vuestra espléndida asistencia (vv. 439-443).

La capital francesa aparece caracterizada como una ciudad en la que es fácil perderse, debido al trazado y a la existencia de un gran número de calles:

NUÑO. Y es notable laberinto
 esta ciudad entre cuantas
 cubre el celeste zafiro (vv. 1026-1028).

No solo se dan casos de espacios exteriores, los espacios interiores también aparecen en las piezas de este grupo, recreados por medio del recurso de la *ticoscopia*. En *Mujeres*, por ejemplo, Tristán afirma haber visto a Belardo ante la casa de Isabela, aludiendo al lugar situado justo ante la puerta:

TRISTÁN: A la nueva casa fui
 de la señora Isabela
 con la propuesta cautela,
 en cuya portada vi
 como salvaje a Belardo
 que ya en forma de escudero (vv. 1179-1184).

Pero, además, informa el caballero a Federico que Belardo lo hizo pasar a la casa y añade, con todo lujo de detalles, lo que vio en el interior del domicilio de la dama:

TRISTÁN. El nuevo adorno admiré:
 visten las paredes tela,
 que hasta el suelo se dilata,
 y está en baranda de plata
 el estrado de Isabela,

que es el sitio desta audiencia,
 escritorios sobre estantes,
 que tuvieran para amantes
 notable correspondencia:
 ramilleteros con flores fingidas,
 que burlar pueden a las abejas
 tanto exceden las imitadas colores.
 Del duque de Otón un retrato
 con el militar bastón (vv. 1190-1204).

En la misma pieza hay otro aposento femenino, descrito por el mismo personaje. Se trata de la alcoba de Fenisa, la novia que se inventan Federico y Tristán ante la insistencia del emperador por conocer a la prometida del primer caballero citado. Tristán comenta cómo es el lugar que ha visto, centrándose en la descripción del estrado:

TRISTÁN. Yo he prevenido a Fenisa,
 y seguramente puede
 entrar el Emperador:
 la sala un jardín parece,
 bravo estrado, suelo turco,
 escritorios, y bufetes,
 pastilla de cuatro calles,
 y por dueñas cuatro sierpes (vv. 2315-2322).

Otro espacio íntimo propio de mujeres, descrito con el recurso que se viene ejemplificando, es el aposento de Casandra, protagonista de *Castigo*. Se expone en el diálogo la descripción de una parte de este lugar, el tocador de la dama. El relato lo hace Aurora:

AURORA. En correspondencia tiene
 (sirviéndole de tapices,
 retratos, vidrios, espejos)
 dos iguales Camarines
 el tocador de Casandra;
 y como sospechas pisen
 tan quedo, dos cuabras antes
 miré, y vi: ¡caso terrible!
 En el cristal de un espejo,

que el Conde las rosas mide
de Casandra con los labios (vv. 2166-2176).

Hay que apuntar que en los versos anteriores, además, se suministran datos decisivos en el final trágico de la pieza. Aurora cuenta cómo en el espejo del tocador ha visto el reflejo del beso que se han dado Casandra y Federico.

El jardín también forma parte de los espacios descritos mediante *ticscopia*. Octavia, en *Celos*, le cuenta a Marcelo la manera en la que conoció al conde de Ribadeo, cuando el noble acudió a Navarra a visitar a una hermana suya. Permaneció un año en este país y gracias a ello se fijó en ella. La dama relata a su criado cómo ocurrió el encuentro amoroso en el lugar predilecto para este sentimiento en la comedia:

OCTAVIA. Dieron la puerta a un jardín
donde una fuente risueña
me llevaba algunas noches
a ver sus fingidas perlas.
No me enojé, que antes quise
que cortésmente creciera,
que no teme quien no ama
aunque los sucesos tema.
En unos asientos verdes,
amor y desdén se asientan;
él se turba y yo me burlo,
murmura el agua y se queja (vv. 102-113).

Existen ejemplos de otros contextos que se traen al espacio escénico por medio de la palabra de los personajes. Es el caso de la situación que expone Belardo en los versos siguientes. Afirma el gracioso que ha visto una comitiva que se acerca hacia el caserío en donde se encuentra:

BELARDO. Digo que he visto, señor,
acercarse a nuestra quinta
gente del real servicio,
instrumentos de cocina,
y aparatos de la noche,
de que tan graves venían

las acémilas²⁹⁴, que llevan
 los reposteros encima
 con las armas del imperio,
 que dije, si éstas caminan
 tan soberbias, porque traen (vv. 872-883).

Los accidentes, desastres naturales y fenómenos meteorológicos son situaciones que se suelen realizar también por medio de “bastidores hablados”. En el subgrupo palatino existe un caso en el drama *Monte*. Se trata, en esta ocasión, de un incendio. El Rey alude a que ve el resplandor de las llamas:

REY. Dicen que el ser tan oculto
 confirma que te aborrezco,
 y no lo debe ser
 cuando luces veo.
 CONDE. ¿Qué es esto?
 ¿Luces aquí?
 Sin duda el rústico pueblo
 celebra mi desposorio.
 ¡Lo que encubre descubriendo! (vv.2764-2771).

Entonces llega Tirso desde el exterior y confirma la presencia de fuego en los bosques. El villano anima a huir de las llamas a los habitantes de la casa:

TIRSO. ¡Huid! ¡Señores, huid!
 que con la fuerza del viento,
 encendidos estos montes
 podrá ser que llegue el fuego
 a estas casas que estáis (vv. 2772-2776).

Informa al público, además, de la presencia de un río que impedirá que el incendio alcance las viviendas:

CONDE. No, señor, que es imposible
 estando este río en medio

²⁹⁴ Acémilas: ‘Mulo, o macho de carga grande y fuerte, para transportar y llevar cargas de repuesto, así en los ejércitos o cuando alguna persona grave y acomodada hace algún viaje’ (*Autoridades*).

pasar el fuego al lugar. (vv. 2780-2782).

Como puede observarse, ha sido posible llevar a escena el incendio de los bosques con el único recurso de la palabra de los personajes.

Los casos del uso de la narración en largas tiradas de versos, en los que la palabra sustituye a todos los signos escénicos, son numerosos en el subgénero palatino.

Diana, de la comedia *Boba*, manifiesta mediante este recurso su pensamiento sobre que su origen no puede ser humilde. Tiene un sueño premonitorio en el que ve como un águila le pone sobre la frente una corona de laurel. En los inicios de la pieza hay otro ejemplo sobre este hecho. Se narra en esta ocasión un episodio de caza; Alejandro describe en su parlamento con todo lujo de detalles cómo son los montes de Urbino donde se encuentran de cacería:

ALEJANDRO.	¡Gran deleite la caza!
ALBANO.	En ti se prueba, pues a los montes del confín de Urbino, desde Florencia sin parar te lleva.
ALEJANDRO.	Lllamarle puedes dulce desatino, que hermosa fuente desta oscura cueva, remite al valle el paso cristalino, el rubio lirio, y la azucena cana, parece que es el baño de Diana. Campos yo pienso que de cielo fuiste al hombre los mayores beneficios (vv. 663-673). [...] Entre estos naturales edificios, arquitecturas que formó el diluvio mejor que los diseños de Vitrubio. Allí un peñasco empina la alta frente, que parece que el cielo desafía, allí se humilla, y más profundamente su firme fundamento hallar porfía; qué puerta más pomposa, y eminente, coronan entre dórica armonía, más reales trofeos que a estos riscos, guirnaldas de tarayes, y lentiscos.

En esta soledad parece el cielo
 prado de flores cándidas y bellas,
 y en tanta luz el esmaltado suelo,
 con licencia del sol prado de estrellas,
 qué cosa es ver un músico arroyuelo,
 sirviendo de instrumento a las querellas
 de un ruiseñor, que cuanto más suspira,
 canta la solfa que en su arena mira (vv. 677-695).

En otras comedias se dan este tipo de descripciones espaciales, como ocurre en el siguiente parlamento del Conde, protagonista de *Celos*. El caballero se lamenta con Mendoza de lo que le sucede en su relación con Leonor. Le pone un ejemplo tomado de la naturaleza, como el arroyo al que el labrador cerca y retiene su corriente; el príncipe se interpone en su amor por la dama:

CONDE. Suele en la hierba de un prado
 ir un sonoro arroyuelo
 y hallar por el verde suelo
 el libre paso atajado
 del labrador que le cerca,
 y rebalsando el cristal,
 asomarse, bien o mal,
 por encima de la cerca.
 Así yo, cuando corriendo
 iba con mi loco amor,
 hallo que un rey a Leonor
 me va el paso deteniendo;
 mas yo que del justo intento,
 me veo volver atrás,
 cuanto me detiene más,
 más crece mi pensamiento,
 y como arroyo sonoro
 que excede con el cristal
 el atajo, bien o mal
 pasaré a Leonor que adoro (vv. 519-538).

El criado le responde que hubiera sido mejor que le hubiera dicho la verdad al Príncipe y le ofrece la solución a su problema, utilizando el mismo procedimiento que usó él anteriormente:

MENDOZA. Y como suele romper
 con el azadón al muro
 el labrador, y del puro
 arroyo el agua correr,
 así pudiera tu amor
 hallar paso a tus intentos,
 atajando pensamientos
 del Príncipe con Leonor (vv. 547-554).

En muchas ocasiones, se utiliza la narración en verso para describir un episodio que tiene que ver con la caracterización de algún personaje. Octavia, de la pieza anterior, en su papel del conde Enrique de Mendoza, relata al Rey un episodio en el que lo que quiere resaltar es un rasgo de su personalidad, su valentía:

OCTAVIA. Si a la plaza, tal vez, galán salía,
 tal dicha con los toros me aguardaba,
 que donde el hierro del rejón ponía
 la cerviz arrugada reclinaba;
 si sacaba la espada y la esgrimía,
 de tal manera el cuello le cortaba,
 que pasando los filos con destreza,
 llevaba entre las manos la cabeza;
 si a la celada en justa eché los lazos
 de muchas lanzas, vino de una sola
 descalabrar el aire los pedazos,
 rompidas en el oro de la gola;
 que desarmar el peto y guardabrazos
 era como volar una amapola
 el cierzo en trigo, o el arroyo airado
 lamer la hierba hasta la arena al prado.
 Tal vez que por los montes de Navarra,
 oyendo de los perros el estruendo,
 por el romero y cárdena pizarra,
 iba el cerdoso jabalí huyendo ,
 o a pie, con el venablo, de bizarra
 persona a la palestra disponiendo,
 le esperaba con ánimo valiente,
 o con el pardo plomo en polvo ardiente (vv. 682-705).

Octavia se dibuja a sí misma como un gran caballero, valeroso y fuerte. Le ofrece al monarca en su largo parlamento una relación de las distintas situaciones y distintos espacios en los que un caballero podía demostrar su valía.

El espacio exterior de un prado en la estación primaveral también se recrea muchas veces utilizando este recurso. Conviene señalar que esto ocurre porque la temática de las piezas lo propicia ya que la estación de las flores es la ideal para el desarrollo de escenas amorosas. El ejemplo se toma de *Porfiando* y es Lucinda la que comenta el atuendo de las mujeres al acudir a este lugar:

LUCINDA. Daba ocasión ese pequeño río,
 espejo de los árboles que baña (vv. 671-672).
 [...]

 que con otras amigas de igual brío,
 a quien el tiempo, y lo bizarro engaña.
 Andábamos mirando en sus riberas,
 hacer el agua con el aire esferas.
 Todas por los enfaldos descubrían
 ricos manteos, que de rizadas telas
 con las flores del Prado competían,
 lirios, jazmín, azar, rosas y espuelas,
 ya por blancas arenas imprimían
 breve cárcel del pie, negras chinelas,
 cuyas cintas, o ya lazos los nombres
 son liga de los ojos de los hombres (vv. 675-686).

Fabio introduce la descripción de un episodio que ha visto en el que relata cómo ha llegado una misteriosa dama desde la corte a vivir a la aldea:

FABIO. Y veo un coche, y gente cortesana
 apearse a una casa prevenida,
 y del rústico dueño recibida
 veo una dama, dando a un escudero
 la blanca mano, pluma en el sombrero,
 orazo en el manto, y las virillas
 pidiéndoles licencia a las orillas
 para salir brillando por los bajos
 los ojos que caminan por atajos

del chapín al cabello se pasean,
 más no es posible que la faz le vean,
 que unas delgadas tocas la encubrían,
 por donde mil relámpagos salían:
 dos carros largos a este punto llegan,
 y a los criados rica ropa entregan,
 colgaduras, estrados, sillas, camas,
 llego a saber quien son las dichas damas,
 si se quedan o pasan adelante,
 y díjome un anciano escuderante,
 que vienen a vivir a nuestra aldea (vv. 865-886).

Otras veces las alusiones al espacio, en las que hace uso de la narración, remiten a situaciones en las que el protagonista dialoga con la naturaleza que lo acoge y, además, la hace cómplice o testigo de su estado anímico. Así ocurre en el siguiente parlamento de Carlos:

CARLOS. Desiertas soledades,
 riberas apacibles (vv.1087-1088).
 [...]
 aires desta ribera,
 que con lascivos giros
 parece que a las flores
 queréis hurtar colores,
 llevad en vuestras alas mis suspiros,
 mas detened el vuelo,
 que si fuego partís, volveréis hielo.
 De púrpura vestido,
 el claro Sol se ausenta,
 todo descansa cuanto vive y siente,
 las pajas de su nido
 el pájaro calienta
 hasta la risa del dorado oriente,
 despéñase esta fuente
 de aquella nieve pura,
 y duerme en este prado,
 que solo mi cuidado
 el privilegio de la noche oscura
 no goza, ni se olvida (vv. 1119-1137).

En bastantes ocasiones se utiliza el recurso citado para hacer evidente el tópico –menosprecio de corte alabanza de aldea–. En *Monte*, el conde Enrique

se lamenta de la nueva detención de la que es objeto. Cuando el Rey le ordena que se vuelva a la aldea a cumplir el castigo que le ha impuesto, el caballero no puede sino afirmar que la vida del campo es más tranquila y que no existen en la aldea las intrigas que se dan en palacio:

CONDE. ¡Oh, fortuna de las cortes!
 ¡Oh, mar de infames sirenas!
 ¡Oh, peligro deseado,
 posta que la vida llevas!
 ¡Oh, piélagos de mentiras!
 ¡Oh, vil quimera compuesta
 de lisonja y ambición,
 murmuración y soberbia,
 donde el mentiroso “vulgo”
 ni aún la majestad respeta! (vv. 1906-1916).
 [...]
 Si me aborreces, yo a ti
 y porque mejor lo creas
 desde aquí me vuelvo a un monte
 donde los hombres son peñas.
 Mejor que vivir contigo
 quiero vivir entre fieras,
 que más fácil que a la envidia
 les puedo dar resistencia.
 Dadme seguro descanso
 la soledad de una aldea;
 una fuente, sus cristales,
 un olmo, su sombra fresca,
 no quiero yo más palacios
 que la cumbre de una sierra,
 no más dosel que su nieve
 hecho de escarchada tela.
 Allí me canten las aves,
 no las lisonjeras lenguas;
 de las cortinas del sol
 sumiller la aurora sea;
 rústica Narcisa mire,
 y no adore ingrata Celia;
 aquella verdad estime,
 aquellas entrañas crea.
 Adiós, París; adiós, corte;
 adiós, pretensiones necias;
 adiós, que un monte y Narcisa

con dulces brazos me esperan (vv. 1919-1950).

En cuanto al espacio itinerante hay que señalar que solo se ha constatado la existencia de un caso en las comedias y dramas palatinos. Ocurre en *Porfiando*. Lucinda e Inés van de camino hacia la aldea. Este hecho lo confirma la criada a su señora: “Si desta manera vas, / señora, por el camino, / tú harás algún desatino” (vv. 1871-1873). Más adelante y sin que se produzca ningún vacío escénico, es Inés de nuevo la que afirma que han llegado a su destino: “No sea, / pues ya llegas al aldea, / que des de tu amor indicio” (vv. 1918-1920). Por lo tanto, los personajes se han trasladado a un nuevo espacio dramático, la aldea. La llegada al lugar al que se dirigían se confirma solo por el diálogo de las damas.

La gestualidad de los personajes es un elemento que pertenece al espacio lúdico. Hay que aclarar que la clase de gestos más abundantes en este subtipo de comedias van a ser los saludos. Hay multitud de ejemplos de ello. En *Mujeres*, por ejemplo, Octavio saluda al Emperador, ya que éste le hace una visita para comunicarle que ha perdonado su ofensa. Al recibirlo Octavio dice: “Y se humilla / gran señor a vuestros pies” (vv. 923-924).

Fabio y Diana se dan la mano para saludarse: “La mano / me dad”. A lo que la duquesa replica: “Los brazos os doy” (vv. 100-102). Esta escena tiene lugar en *Boba*. En la misma comedia hay otro ejemplo muy gracioso, protagonizado por Fabio y Diana. La dama, haciendo su papel de boba, responde de esta manera al saludo del caballero:

FABIO.	Deme las plantas.
DIANA.	Están a los pies asidas.
FABIO.	Las manos.
DIANA.	Si se las doy con qué quiere que me vista (vv.2464-2468).

Octavia, protagonista de *Celos*, saluda al príncipe: “Vuestra Alteza me de los pies” (v. 1706). Alejandro, en *Porfiando*, de igual modo, abraza a Carlos

en señal de despedida en este caso: “Harelo, Carlos, así / con justa correspondencia, / dadme los brazos” (vv. 560-562).

En esta misma pieza, Fabio anuncia a Carlos que el Rey en persona ha venido a visitarlo: “Que el mismo Rey viene a darte / los brazos” (vv. 2586-2587). El caballero desconfía y no corresponde a su gesto, porque el Rey dice:

REY. Llega Carlos a abrazarme,
que en honra de tu inocencia
yo propio salgo a buscarte:
¿qué desconfías?, ¿qué aguardas? (vv. 2593-2596).

En los dramas también hay casos de saludos entre los personajes. El siguiente, tomado de *Monte*, desarrolla una acción como las que se vienen describiendo entre Leonelo y el Conde:

LEONELO. Digo que es él, ¿qué dudáis?
¡Conde, mi señor!
CONDE. ¡Leonelo!

LEONELO. ¡Dadnos a todos los pies! (vv. 435-437).

De la misma manera, el marqués de Gozaga, en *Castigo*, abraza a Aurora tras pedirle la dama que la case con Federico, hijo del duque de Ferrara: “Dame tus brazos, Aurora” (v. 793). El Duque, que ha estado presente, manifiesta estar de acuerdo con el trato al que han llegado y le dice al Marqués: “Dadme, vos, señor Marqués, / los brazos, a quien hoy debo” (vv. 836-837). En otra escena, el saludo de Federico a Casandra evidencia la relación adúltera, ya que el primero en saludar a la dama debería ser el marido y, sin embargo, Federico se adelanta:

CASANDRA. Eso no.
FEDERICO. Temblando llego.
CASANDRA. Teneos.
FEDERICO. No lo mandéis.

Tres veces, señora, beso²⁹⁵
vuestra mano: una por vos (vv. 933-938).

El acto de reclinarse ante un personaje noble o una dama en los textos palatinos es abundante. En *Mujeres* el Emperador le dice a Federico “Alza del suelo” (v. 3133). Por este comentario se puede afirmar que el caballero se había arrodillado a los pies del monarca.

En cuanto a ejemplos en los que el movimiento de un personaje esté dedicado a evidenciar respeto a una dama, hay un caso en *Castigo* que es singular por la evolución que existe en el motivo que lleva a Federico a arrodillarse ante Casandra. Al inicio de la pieza lo hace por respeto, ya que es su madrastra:

FEDERICO. Después que me de la mano,
sabrás quien soy vuestra Alteza.
CASANDRA. De rodillas es exceso (vv. 429-431).

Pero, más adelante volverá a darse esta situación y la motivación de Federico ya será otra. El amor es el que mueve al caballero a ponerse a los pies de su señora:

FEDERICO. Mi señora,
de Vuestra Alteza la mano
a su esclavo.
CASANDRA. ¿Tú en el suelo? (vv. 1376-1381).
[...]
FEDERICO. Será de mi amor agravio;
no me pienso levantar
sin ella.
CASANDRA. Aquí están mis brazos.
¿Qué tienes? ¿Qué has visto en mí?
Parece que estás temblando (vv. 1382-1387).

También se da el apretón de manos como firma de un juramento. En *Monte*, Narcisa y el conde Enrique sellan su amor mediante este método:

²⁹⁵ Carreño dice que el número tres era “la perfección para Pitágoras, ya que contiene un principio, un medio y un fin. Para Freud era emblema sexual” (1990:149).

- CONDE. Dame tu mano.
 NARCISA. ¿Los reyes
 a los vasallos?
 CONDE. No quiero
 cansarte, sino afirmarte
 los pasados juramentos (vv. 504-509).

En el diálogo anterior se hace patente que Narcisa es consciente de su condición de villana y, por tanto, se asombra de que Enrique quiera darle la mano.

A veces se señala en acotación otro tipo de movimientos, como el siguiente ejemplo tomado de *Mujeres*. Mientras Federico le recrimina a Isabela su actitud de ir a ver al Emperador al bosque, éste pregunta a la dama:

- EMPERADOR. ¿Qué decías
Vuelve el rostro el Emperador
 a Isabela? (vv. 1056-1057).

También hay ocasiones en las que los personajes hacen intención de esconder la cara. En *Celos* el Duque le dice a su hermana Leonor que no ha dormido porque teme las represalias del Príncipe y que será mejor que se case con él. Ella le confiesa que está enamorada de Enrique. Además, le cuenta que el conde está casado en Navarra y, ante la insistencia de su hermano, éste confirma en su parlamento el gesto que hace ella:

- DUQUE. Callas y bajas los ojos,
 basta; con ellos hablaste (vv. 1240-1241).

Como en las comedias urbanas, se dan casos de ocultación del rostro tras la capa que porta el personaje. Así ocurre en *Boba*:

- ALEJANDRO. Fabio
 que no me conozcan temo (vv. 881-886).
 [...]
 FABIO. Ponte la capa en el rostro (v. 891).

Existe un tipo de gestualidad que tiene la finalidad de dar celos al amante, el acto de quitarse el guante. Sucede en la comedia *Mujeres*. La acción en sí no tendría importancia pero, en este caso, Isabela se lo quita para aceptar un regalo del Emperador y Federico manifiesta su sorpresa a modo de aparte:

FEDERICO. ¿Quítase el guante?
EMPERADOR. Mostrad el dedo corazón (vv. 1967-1970).

Otros movimientos que hacen los personajes hacen alusión al acto de mostrar o levantar las armas. Federico, protagonista de *Mujeres* ordena: “Bajad las armas, que ya / para mi no harán efecto” (vv.68-69). Un segundo ejemplo de este hecho ocurre en *Celos*, Octavia enfadada saca la espada y Leonor intenta contener a la dama disfrazada de hombre:

LEONOR. Tened la espada,
 no os apretéis el sombrero
 ni descompongáis la capa;
 mirad que me disteis miedo (vv. 2354-2357).

Aparecen algunos gestos simbólicos como el caso que se señala en el siguiente parlamento de *Porfiando* en el que un secretario dice sobre Carlos: “Estar sentado en la tierra / señal es de su caída” (vv. 2358-2359). La postura del caballero está relacionada con la pérdida de la confianza de su rey hacia él.

En *Monte* se alude al acto de acercarse un personaje a otro²⁹⁶. Narcisa le da permiso al Conde para ello:

CONDE. ¿Quieres que me acerque más?
NARCISA. Bien puedes, mi padre duerme (vv. 101-102).

Se repiten acciones que tienen que ver con la retención de un personaje por parte de otro cuando va a salir del espacio escénico. Ocurría en las comedias urbanas y en las palatinas también. En el drama palatino *Monte*

²⁹⁶ De este desplazamiento por parte de los protagonistas se dan numerosos ejemplos en los textos que se estudian en este trabajo. No se pueden traer todos aquí por problemas de espacio.

Narcisa retiene al Conde, tal y como se señala en la siguiente acotación:
Éntrense todos y Narcisa asga al conde.

La agrupación de personajes en el espacio escénico se asemeja bastante a las comedias urbanas. La presencia de un solo actor en escena se repite en todas las piezas de este subgrupo de temática palatina. En una de ellas se utiliza el monólogo una sola vez. Se trata de *Mujeres*. En las demás, excepto en *Castigo*, interviene un solo personaje en dos de las tres jornadas o actos de los que constan la piezas. En el drama que se ha señalado como excepción, sucede este contexto en las tres partes de la obra. Por lo general, estos monólogos se utilizan para dar a conocer su estado de ánimo o para adelantar acontecimientos o maneras de proceder futuras por parte de los protagonistas. Por ejemplo, en el acto tercero de *Boba*, queda sola Diana y manifiesta que va a dar a conocer su verdadero carácter, manifestando que ya no va a hacerse pasar por boba ante los demás personajes durante más tiempo. En el caso de *Castigo*, los monólogos los representan los tres protagonistas de la pieza: el duque de Ferrara, Casandra y Federico. El marido engañado plantea sus dudas sobre el adulterio y la posterior venganza hacia su mujer y su hijo. Los amantes utilizan estos versos pronunciados en soledad para manifestar sus celos sobre el sentimiento amoroso que padecen y, al final de la pieza, para confirmar que están enamorados. También hay momentos en los que queda un personaje solo, pero se trata de un vacío momentáneo en el que el personaje no habla o lo que dice no aporta nada a la trama. Así ocurre en el acto segundo de *Monte* que queda Celia sola o Batín, que tras la marcha de Federico, solo interpela a los criados para que acudan en su ayuda.

En cuanto al hecho de estar dos grupos de personajes presentes en el espacio escénico solo se va a hacer mención de un ejemplo de cada una de las piezas que conforman este apartado de temática palatina. En *Mujeres* se alude a este hecho, al inicio de la comedia, cuando Isabela comenta que ve a un caballero y se dirige a él para preguntarle por el Emperador:

ISABELA. Allí he visto un caballero,
hola, que digo, señor:
¿dónde está el Emperador? (vv. 656-658).

El hombre al que se dirige es el mismo Emperador al que buscaba y, al hablarle, se supone que se habrá acercado hasta donde estaba situado el otro grupo de personajes.

En *Boba* ocurre en el primer acto. Fabio y Alejandro hablan sobre cuál de las mujeres que están viendo alejadas de ellos será Diana. Entonces, el primero pide permiso para acercarse a ellas: “Llego / a tu licencia a decirle / que te traigo” (vv. 907-909). Alejandro se lo concede, no sin antes advertirle de que no le revele a Diana su identidad. La duquesa, por su parte, confirma que también ha visto a Fabio cuando afirma: “Mi secretario ha venido” (v. 936). Al llegar el sirviente al lado de su señora le señala cuál de los integrantes del otro grupo es Alejandro:

FABIO. El que atento
a que le mires, se quita
de aquella capa cubierto
de cuando en cuando el rebozo,
mírale bien.
DIANA. Ya le veo (vv. 965-970).

Otro ejemplo de esta manera de disponer a los personajes se da en la comedia *Celos*. Hay dos grupos en escena, Nuño, y por otro lado, Mendoza y el Conde. Nuño habla en alta voz, a modo de aparte, sobre que no sabe lo que hacer, ya que Octavia le ha dicho que “saliendo por París” encuentre al Conde. También informa en su parlamento de que Leonor se ha enamorado de Octavia creyendo que es hombre. Por las palabras que pronuncia Nuño se da a conocer que los otros lo han visto:

NUÑO. Ya me han visto; haré que paso.
CONDE. ¿No es aquel hombre español?
MENDOZA. Más claro que el mismo sol,

- se ve en el aire del paso.
 CONDE. ¡Ah, hidalgo!
 NUÑO. ¿Quién en mi lengua
 me ha llamado y conocido?
 CONDE. Españoles como vos (vv. 1013-1020).

En este otro caso, tomado de *Porfiando*, se hace mención, de nuevo, a la distancia entre los grupos utilizando para ello el deíctico “aquel”. Carlos y Fabio afirman que ven a Lucinda y Fabio alejados de donde ellos están:

- CARLOS. ¿Son hombres, o mujeres
 aquellos bultos?
 FABIO. No se (vv. 1929-1931).

Incluso se refieren a ellas como “bultos” para reafirmar la lejanía ya implícita en el determinante usado. Carlos aclara más adelante que son dos mujeres. Este hecho se justifica porque los caballeros se habrán acercado a ellas y ya puede distinguir quiénes son. El momento de unión de todos los personajes se refleja en el diálogo:

- LUCINDA. ¿Es Fabio?
 FABIO. Señora.
 Carlos, Lucinda, está aquí.
 CARLOS. ¿Lucinda? En mi vida vi
 tan de mañana la aurora:
 ¿adónde desta manera? (vv. 1948-1953).

El drama *Monte* también posee ejemplos de este tipo. Entran Narcisa, Juana y Tirso al espacio escénico y afirman que ven a Clara y a Celia: “Dos tapadas han llegado” (v. 814). El momento en el que se juntan los personajes lo anuncia Juana:

- TIRSO. Levantan la paja.
 JUANA. Ellas llegan.
 NARCISA. La voz baja,
 no nos oiga Feliciano (vv. 822-825).

Se han acercado al grupo del Conde, Clara y Celia, pero Narcisa sigue comentando, como si estuvieran alejados, las acciones que desarrollan estos últimos. La campesina hace alusión al hecho de que el conde se ha acercado mucho a Celia:

NARCISA: ¡Vive el cielo, que se mete
debajo del mismo manto! (vv. 861-862).

Al final de esta escena, Celia y Clara se marchan del tablado y Narcisa se acerca al Conde y le comenta:

CONDE. No la dejes.
NARCISA. ¿Quiere su alteza que yo
vaya tras estas mujeres?
CONDE. ¿Narcisa?
NARCISA. Señor.
CONDE. ¿Aquí? (vv. 894-899).

La ha reconocido y manifiesta su sorpresa, ya que Narcisa había quedado en la aldea a la espera de su regreso.

En *Castigo* ocurre en el primer acto, en la escena del rescate de Federico a Casandra. En el espacio escénico están Federico, Casandra y Batín y llegan ahora el marqués de Gozaga, Rutilio y un número indeterminado de criados. Rutilio relata al marqués lo ocurrido con anterioridad en ese lugar:

RUTILO. Aquí, señor, los dejé.
MARQUÉS. Extraña desdicha fuera
si el caballero que dices
no llega a socorrerla.
RUTILIO. Mandóme alejar, pensando
dar nieve al agua risueña,
bañando en ella los pies
para que corriese perlas,
y así no pudo llegar
tan presto mi diligencia,
y en brazos de aquel hidalgo
salió, señor, la duquesa,
pero como vi que estaban

- seguros en la ribera,
corrí a llamarte.
- MARQUÉS. Allí está
entre el agua y el arena el coche solo.
- RUTILIO. Estos sauces
nos estorbaron a verla.
Allí está con los criados del caballero.
- CASANDRA. Ya llega
mi gente.
- MARQUÉS. ¡Señora Mía!
- CASANDRA. ¡Marqués! (vv. 571-596).

A través de este diálogo se hace evidente que los dos grupos se encontraban alejados en el espacio escénico. Se recrea el lugar donde perdieron a Casandra y su llegada hasta la otra orilla. Es el Marqués el que afirma que ha visto a los otros. Los dos versos finales justifican el encuentro de todos los personajes en un único grupo.

Tal y como ocurría en las comedias urbanas, en el subgénero palatino también hay casos de la existencia de tres grupos presentes en el espacio escénico. Prueba de ello resulta el siguiente ejemplo, tomado de la comedia *Celos*. Están en el tablado Mendoza y el Conde. Inmediatamente, se incorpora el duque y, tras él, Octavia y Nuño. Se utiliza esta manera de proceder para el desarrollo de una escena de capa y espada. Lo mismo ocurre en el drama *Monte*, ya que se representa en las tablas la riña que da lugar a la muerte del Gobernador, padre de Celia. La dama está situada en la ventana y ve cómo en el espacio escénico hay dos grupos de personajes, que sacan la *rodela*²⁹⁷ y *espada* con la intención de luchar:

- ROSELO. Que pase es mejor,
si no le detienen celos.
- GOBERNADOR. Desta suerte pasaré
Meta mano.
en defensa desta casa.

²⁹⁷ “Rodela: ‘Escudo redondo y delgado que, embrazado en el brazo izquierdo, cubría el pecho al que se servía con él peleando con la espada’. (DRAE). Así pues, el viejo gobernador sale con armas nobles para defender su casa y honra. Pero no porta armas de fuego, tal y como lamentará una vez moribundo” (PORTEIRO, 2007: 258).

ROBERTO. Pues si desafortunada pasa,
lo mismo a su ejemplo haré (vv. 1985-1990).

Riñan.

Por lo tanto, en el espacio escénico se han configurado tres grupos: de un lado está Roselo y Roberto; de otro, el Gobernador, y Celia, en la ventana. Al final hieren al gobernador y es él mismo el encargado de comunicarlo al público: “¡Herido estoy!” (v. 1998). Con sus palabras se da fin a la trifulca. Los caballeros huyen del lugar en el que han asesinado al padre de Celia.

Las escenas simultáneas que ocurren en las comedias y dramas palatinos, al igual que en las comedias urbanas, son muy difíciles de localizar. Puede ocurrir que se confundan con apartes o con la distinción de varios grupos que alternan el diálogo. La diferencia radica en el hecho de que en las escenas simultáneas las acciones que llevan a cabo los distintos grupos de personajes deben ser diferentes. Con respecto a la forma en la que aparecen en el texto hay que señalar que algunas veces se indica en el diálogo y también en las acotaciones. Así sucede en *Porfiando*. En el tablado están Alejandro, Leonarda y Armindo dialogando sobre el amor. Se interesa el primero por si el sentimiento de Leonarda hacia él es interesado o verdadero. La dama le responde que comenzó siendo interesado pero que con el paso del tiempo, ha ido enamorándose de él. Se va Leonarda y la acotación aclara: *Quedan hablando Alejandro y Armindo, salen Carlos, Lucinda, Fabio, e Inés criados, y acompañamiento*. Pero, además de señalar que el grupo inicial realiza una acción al margen del que se incorpora, vuelve a apuntarse en otra indicación escénica que el último también desarrolla otra tarea independiente: *Hablan aparte Carlos, y Lucinda*. Se trata de escenas simultáneas en las que no se incorpora al texto esta conversación entre Carlos y Lucinda. Por lo tanto, lo más probable es que se aparten de los otros personajes y simulen hablar, mientras Alejandro y Armindo hablan sobre la situación de Carlos. De este último diálogo señalado sí hay huellas en el texto.

Esta misma situación descrita con anterioridad va a repetirse en el drama *Castigo*. En el espacio escénico se encuentran Federico y Batín con el marqués de Gozaga, su ayudante Rutilio y otros criados. Ocurre esta escena tras el recate a Casandra que se produjo en los versos iniciales del primer acto de la pieza. La acotación apunta a que los caballeros dialogan de la siguiente manera: *Hablen los dos y, aparte, Casandra y Lucrecia*. También se hace referencia en el diálogo a este hecho:

CASANDRA. Mientras los dos hablan, dime
qué te parece, Lucrecia,
de Federico (vv. 631-633).

Pero, en otras ocasiones es necesario fijarse bien en el texto para poder observar una situación que implique la introducción de escenas simultáneas. Es de nuevo en *Castigo* donde aparece un ejemplo de ello. En el espacio escénico están Federico y Batín. A otro lado del tablado se encuentran Aurora y el marqués. El criado habla con su señor sobre lo que ve en el otro extremo del tablado, mientras Federico hablaba con su padre:

BATÍN. Mientras con el Duque hablaste,
he reparado en que Aurora
sin hacer caso de ti,
con el Marqués habla a solas (vv. 1798-1801).

La otra acción que se desarrollaba, y a la que ha hecho referencia Batín, queda reflejada en el diálogo. Aurora ha entregado un regalo al Marqués como prueba de su amor:

AURORA. Esta banda prenda sea,
del primer favor (vv. 1805-1806).

Federico y Batín, por su parte, continúan haciendo comentarios sobre lo que sucede en el otro lado del tablado:

BATÍN. ¿No ves la banda?
 FEDERICO. ¿Qué banda?
 BATÍN. ¿Qué banda? Graciosa cosa (vv. 1824-1826).

De nuevo, se alterna el diálogo y ahora la dama invita a su prometido a dirigirse hacia el jardín. En el mismo parlamento, y sin que se señale en ninguna acotación en el texto, el criado comenta este hecho a Federico:

AURORA. Venid al jardín conmigo.
 BATÍN. Con que libertad la toma
 de la mano, y se van juntos (vv. 1839-1841).

En esta ocasión se constata que no se ha introducido ninguna indicación escénica que permita esclarecer las dos acciones desarrolladas simultáneamente en el tablado. Sin embargo, el contenido del diálogo de los personajes hace que se pueda afirmar la existencia de escenas simultáneas.

III.4.- DRAMAS HISTÓRICOS

En su *Diccionario de Teatro*, Gómez define el drama histórico como aquel que “tiene por asunto de su discurso a figuras, episodios o procesos históricos”²⁹⁸. Aparte de esta definición, que podría parecer obvia, aparecen otro tipo de descripciones del subgénero que concretan, en mayor medida, cuáles son sus características. Por ejemplo, la siguiente, en la que Huerta afirma que el drama histórico es un

género teatral surgido en el Siglo de Oro, aunque desarrollado sobre todo en el Romanticismo. El drama histórico refleja hechos del pasado español y recrea mitos fundamentales de la nación. Habitualmente, los sucesos dramatizados son variantes de los conflictos entre monarquía, nobleza y pueblo (2008: 232).

²⁹⁸ Gómez define otro tipo de comedia, que también trata materia histórica, la comedia heroica, como aquella que: “Conservando las características propias del género, trata de personajes de relieve histórico y presenta, con un elevado nivel literario, un asunto noble y distintos conflictos violentos, ponderando virtudes como el valor y la lealtad. Así, *La estrella de Sevilla*, *El último godo* y *El mejor alcalde, el rey, de Lope*” (1997: 189).

Estas puntualizaciones que señala Huerta, obviamente, suponen la punta del iceberg de un estudio en profundidad sobre el subgénero. Lejos de entrar en aspectos teóricos sobre la naturaleza y componentes del llamado drama histórico, solo se opta por ofrecer unas mínimas observaciones al respecto, que permitan afrontar el estudio espacial del mismo.

Con respecto a la evolución del drama histórico, sus inicios se remontan a finales del siglo XVI²⁹⁹, aunque existen testimonios de la existencia de piezas de este tipo en fechas anteriores a la señalada, sobre todo, aquellas que escribió Lope de Vega.

El tratamiento de la historia³⁰⁰ en este tipo de obras dramáticas podía emprenderse de maneras muy diversas. Así, algunas veces solo se utilizaban hechos históricos “con la intención de transformarlos libremente en materia dramática (es decir, se producía una recreación, no exenta de anacronismos, falseamientos, faltas de verosimilitud...)” (HUERTA CALVO, 2008: 233).

En otras ocasiones, sin embargo, se da una relación real entre la trama de la obra y los sucesos históricos que en ella se recrean. Además, se da una tercera posibilidad, que consiste en que la materia histórica se convierta en un pretexto, es decir, que sea tomada como “objeto dramático para tratar cuestiones actuales, bien para enfocarlas con mayor perspectiva, bien por condicionantes sociopolíticos, como la censura” (GÓMEZ, 1997: 265).

Por otra parte, se hace necesaria una aclaración, que no se ofreció en el subgénero palatino, pero que a la hora de afrontar el drama histórico es fundamental: la diferencia entre drama y comedia en el Siglo de Oro. El principal argumento al que debe hacerse referencia es que el teatro era un

²⁹⁹“La época dorada del drama histórico español fue sin duda el siglo XIX, cuando los románticos quisieron superar el predominio de la tragedia en la época de la Ilustración” (HUERTA CALVO, 2008: 233).

³⁰⁰No se puede entrar en este tema tan interesante, pero hay que señalar una de las últimas contribuciones sobre la historia en la obra de Lope, el VII Congreso Internacional de Lope de Vega, celebrado en Barcelona, los días 26, 27 y 28 de octubre de 2012. Lleva por título “Lope y la historia”.

producto comercial, pensado para el pueblo. En este sentido, se convierte en una manera muy eficaz para adoctrinarle o inculcarle ciertas ideas políticas. Por eso Oleza, utilizando esta oposición genérica³⁰¹, incide en la cuestión y define el drama como un pieza teatral que se asienta

todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes. Al drama le es confiada, [...] la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico. De ahí que sea todo él una construcción descendente: si de un lado asume las tradiciones escénicas de gran aparato del fasto cortesano y de la teatralidad sacra y elabora toda una mitología moderna de guerreros, reyes, caballeros y damas, de cristianas fuerzas sobrenaturales, capaz de sustituir a las mitologías clásicas, del otro esa voluntad de esplendidez escénica y de forja de nuevos mitos no cristaliza en una gigantomaquia hermética, erigida ante el público de los corrales para su admiración reverencial y litúrgica, sino que se deja impregnar de toda una amplia teoría de mecanismos de comunicación inmediata, fácil y de buscado impacto populista: el didactismo, el cuadro de costumbres, la incrustación del gracioso y del plano bajo-cómico, la reducción a esquema del comportamiento de los personajes, el gacetillerismo, la reutilización del romancero y del folklore, el acercamiento de circunstancias y temas a la sensibilidad del espectador (hispanización de conflictos, recurso a las crónicas, encarnación de los héroes «nacionales» más populares... en contraste con la comedia y su tendencia al alejamiento y las geografías nebulosas), el arte del anacronismo, las leyendas devotas... El drama es, en resumen, un espectáculo de gran aparato pero inequívocamente populista (2002: 253).

Poco se puede añadir sobre la función que se le daba al drama áureo. Es en este contexto, el de constituirse en verdadera propaganda política de un determinado sector de la nobleza, en dónde se sitúan los dramas históricos que Lope de Vega escribió en su vejez.



³⁰¹ “A la comedia, por el contrario, se le confía una misión esencialmente lúdica. La comedia es el territorio del juego, de una frivolidad. muchas veces artificiosa y otras tantas amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa. La comedia se abre al azar (que puede conducir a todos los deslices), a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del enredo. La comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos y de las nocturnidades” OLEZA (2002) (dir.). *Teatro y prácticas escénicas*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 254.

Los dramas históricos que conforman este apartado son los siguientes: *La mayor virtud de un rey*, *Los trabajos de Jacob*, *Los Tellos de Meneses* y *El guante de doña Blanca*³⁰². A continuación, se ofrece un esquema de los espacios dramáticos en los que se desarrollan las piezas señaladas:

1.- *La mayor virtud de un rey* (toda la pieza transcurre en un lugar indeterminado de Portugal):

- Jornada 1: Interior (sala o aposento de palacio). Exterior (aldea, casa de don Sancho).
- Jornada 2: Interior (sala de palacio). Interior (aldea, casa de don Sancho). Interior (sala de palacio). Exterior (aldea, de camino a Sevilla).
- Jornada 3: Interior (sala de palacio). Exterior (puerto). Interior (sala de palacio). Interior (sala de palacio).

2.- *Los trabajos de Jacob*:

- Jornada 1: Egipto, interior (sala de palacio). Israel (Canaán), exterior (campo). Egipto, interior (sala de palacio).
- Jornada 2: Israel (Canaán), exterior (campo). Egipto, exterior (a las puertas de palacio). Israel (Canaán), interior (casa de Jacob).
- Jornada 3: Egipto, interior (sala de palacio). Exterior (de camino a Canaán). Egipto, interior (sala de palacio). Israel (Canaán), exterior (casa de Jacob). Egipto (sala de palacio).

3.- *Los Tellos de Meneses*:

- Acto 1: León, interior (aposentos de la infanta). Meneses, exterior (aldea). León, interior (sala de palacio). Exterior, lugar por donde huye la infanta, (campo). Exterior (camino por el que marcha Nuño, tras abandonar a la infanta).

³⁰² A partir de este momento se nombrarán los dramas históricos como *Virtud*, *Tellos*, *Trabajos* y *Guante*, respectivamente. Las ediciones utilizadas para estas piezas proceden de: VVAA (1997). *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.

- Acto 2: Meneses, exterior (aldea). Meneses, exterior (casa de Tello). Meneses, interior (casa de Tello).
- Acto 3: Meneses, interior (casa de Tello). Meneses, exterior (campo por el que huye la infanta). Meneses, interior (casa de Tello). Meneses, interior (casa de Tello). Meneses, interior (casa de Tello).

4.- *El guante de doña Blanca* (todos los actos tienen lugar en Lisboa, Portugal):

- Acto 1.- Interior (sala de palacio). Jardín (palacio). Jardín (palacio).
- Acto 2.- Interior (sala palacio). Jardín (ante la reja de Blanca).
- Acto 3.- Jardín (palacio). Interior (sala de palacio).

Estos espacios dramáticos, que se han esquematizado anteriormente, aparecen reflejados en el texto en algunas ocasiones. Otras veces, se puede intuir el emplazamiento gracias a otro tipo de consideraciones. Así ocurre en el primer drama histórico, *Virtud*, que comienza en un espacio del que no se deja ninguna huella ni en las acotaciones ni en el diálogo. Es la presencia de determinados personajes en el espacio escénico, el Rey y el Príncipe, la que permite afirmar que el lugar en el que se desarrollan los acontecimientos iniciales corresponde a una dependencia del interior de palacio. El segundo lugar dramático, por el contrario, es un exterior, el de la casa de don Sancho, padre de las damas protagonistas de la pieza, Leonor y Sol. Las palabras que el padre le dirige a Mendo los sitúan en el domicilio familiar:

SANCHO. En ti pensé yo, Mendo, que tenía
un Hércules famoso, que guardara
mi casa con lealtad, y valentía (vv. 351-353).

Los personajes se encuentran en el exterior de la vivienda ya que, más adelante, Sancho le dice a Mendo que teme por la honra de sus hijas, haciendo alusión a unos árboles que se supone presentes:

SANCHO. Destos olmos que ves, destos laureles,
hombres pienso que son los verdes ramos (vv. 364-365).

En la segunda jornada, la acción se traslada al palacio, a una sala o aposento del que no se comenta nada en el texto, pero que se determina gracias a la presencia del Rey y la condesa, que dialogan sobre el casamiento pactado de la dama con don Juan. El siguiente lugar será, de nuevo, la aldea. Concretamente, una sala en la casa de don Sancho. Se conoce este dato gracias a que, en la acotación que encabeza la escena, se hace alusión a que el caballero lleva “gabán”, como ya indicamos prenda masculina típica para estar en el campo. También se puede intuir este espacio dramático porque a la pregunta de Sancho a Mendo sobre si el caballo está listo, éste contesta a su señor:

MENDO. Queda
boca abajo como siempre,
y esperándote a la puerta
dos criados, y seis galgos (vv. 1175-1179).

Si los hombres aluden a que los caballos esperan en el exterior del domicilio, debe suponerse que ellos se encuentran en el interior del mismo. Pero existen, además, otros fragmentos del diálogo que contribuyen a confirmar el espacio dramático señalado. Se trata de la llegada del Príncipe don Juan y Nuño. El primero ordena a Nuño: “Esconde en esa alameda / Nuño, los caballos” (vv. 1279-1280). Si ellos vienen desde la calle, quiere decir que se incorporan a un interior. Estarán, pues, a la puerta de la casa. Las damas, los músicos y Sancho en el interior, ya que el príncipe afirma: “Entraremos preguntando / por don Sancho”. (vv. 1297-1298). Y añade: “No cese por mi, señores, / la fiesta” (vv. 1302-1303). Por lo tanto, la escena tiene lugar en el momento en el que llegan los caballeros al interior de la casa de don Sancho.

El siguiente espacio dramático de *Virtud* es una sala interior de la corte de la que no hay constancia en el texto, pero que se adivina por el diálogo entre don Juan y la condesa Teodora, que versa sobre el aplazamiento de su boda. Además, se incorpora Mendo, ataviado *de camino*, por lo tanto desde el exterior del palacio, y dice:

MENDO. Si le hallare por aquí,
que vengo todo temblando,
porque estoy más ducho a ver
los campos que los palacios (vv. 1714-1717).

Queda constatado, por tanto, el espacio interior de palacio. El siguiente lugar es exterior, el campo de camino a Sevilla. Esto es así debido a la aclaración en la indicación escénica que dice que Leonor y Sol van con *capotillos* y *sombreros* y *de camino*. Sol dice a su hermana que no deben seguir adelante hasta que no venga Sancho, su padre, y Leonor confirma la salida del patriarca del país luso:

LEONOR. Qué firme y constante
ha estado en que ha de salir
de Portugal (vv.1858-1860).

La última jornada de esta pieza comienza en el interior de palacio. El gracioso lo confirma cuando hace el siguiente comentario:

MENDO. Pensando que soy bufón
aquestos de los cuchillos
colorados, y amarillos,
como en Castilla lo son
me han dejado entrar,
no hay hombre (vv. 2056-2060).

Se refiere Mendo a los guardias de la puerta de palacio. El segundo espacio dramático de esta parte de la obra es un puerto. Aparte de la acotación, que señala la presencia de un barquero, Juana, criada de don Sancho, le comenta a su señor que ha puesto la ropa que éste le ha pedido en

la “popa” (v. 2196). Lo cual quiere decir que había algún tipo de decoración que represente a una embarcación. También hay que añadir, en este sentido, las palabras que Sancho le dirige al barquero:

SANCHO. Paseaos por esa playa,
que a su tiempo os llamaré,
porque no me embarcaré,
sino es que conmigo vaya,
por si algún criado envía (vv. 2255-2260).

Continúa la pieza, de nuevo, en una sala en el interior del palacio del rey. Don Juan ha llevado a Sol allí después de raptarla. Le dice:

DON JUAN. No importa que os vais, que aquí
habéis de estar muy de espacio
por eso os traje a palacio (vv. 2614-2616).

Posteriormente, aunque hay un vacío escénico, resulta que el último espacio dramático de *Virtud* vuelve a ser el mismo, una sala del palacio, en la que el Rey impartirá justicia sobre el rapto cometido por don Juan. Debido a la acción de impartir justicia el monarca, puede pensarse que se encuentran en el salón real. Existe, además, una referencia añadida, que aparece en el diálogo sobre este asunto, las palabras que el rey dirige a don Juan:

REY. Quedad preso en esta sala,
que de ella saldréis muy presto
sin cabeza, porque en ella
tomen los demás ejemplo (vv. 2801-2804).

El segundo drama histórico, *Trabajos*, se desarrolla básicamente entre dos espacios dramáticos principales, Egipto y el pueblo israelita de Canaán. Comienza la pieza en la corte egipcia del faraón. Nicela, mujer de Putifar, guardia del faraón, dialoga con Joseph, criado del monarca. Ella hace alusión en un aparte al hecho de que se encuentran en el lugar antes mencionado:

NICELA. Que este no entienda mi amor,
 si el entendimiento suyo
 el límite humano pasa,
 y con distintos efectos
 se muestra en varios conceptos
 tan admirable en mi casa (vv. 166-171).

Canaán acoge la acción a continuación. Están los personajes en un espacio exterior, en esta ocasión el campo, ya que Jacob comenta a sus hijos:

JACOB. Haber visto mis ojos,
 Rubén, aqúeste campo dio materia
 a mis justos enojos (vv. 531-533).

También se puede conocer este dato porque se incorpora al espacio escénico otro de los hijos del anciano, Benjamín, que viste de pastor, según la acotación que precede a su entrada. Llega el joven acompañado de Bato, pastor que hace el papel de gracioso en la obra, y le dice al muchacho que ve a su padre “al pie de aquella fuente” (v. 575). Por lo tanto, solo puede referirse a las afueras de la casa familiar.

El siguiente espacio dramático vuelve a estar situado en una sala de la corte. El texto no aclara este punto, pero en el espacio escénico están Joseph y el faraón hablando sobre las dotes clarividentes del primero. El faraón anuncia al esclavo que ha tomado la decisión de nombrarlo consejero suyo. El tema tratado, unido a la presencia de estos personajes, hacen posible confirmar el lugar en el que se encuentran.

La segunda jornada se desarrolla en tres espacios dramáticos en los cuales continúa la oscilación espacial ya expuesta. El primero de ellos es un exterior, en Canaán, porque Bato le dice a Lida:

BATO. Paciencia,
 digo que me voy de aquí
 detrás destes chopos quiero
 esconderme (vv. 869-871).

Se produce, entonces, un vacío momentáneo aunque los personajes continúan en el mismo lugar. Jacob se despide de sus hijos, los envía a pedir ayuda al faraón debido a la miseria en la que se encuentran en su tierra.

El segundo lugar lo constituye la puerta de palacio. Se introduce con una acotación en la que se señala que Joseph pasa en un carro engalanado y le comenta a Putifar:

JOSEPH. En llegando a palacio, dad audiencia
a cuantos por humildes y afligidos (vv. 1062-1063).

También se confirma el acceso al palacio porque el capitán de la guardia alude a la extrañeza de ver allí a su mujer:

PUTIFAR. Nicela, ¿tú aquí?
NICELA. Señor.
PUTIFAR. ¿Tú, de palacio a la puerta? (vv. 1079-1081).

El último espacio dramático de la jornada intermedia es la aldea de Israel, en la casa de Jacob. No se dice en el texto, pero se sabe porque el anciano se encuentra esperando la llegada de sus hijos desde Egipto y, en ese momento, arriban los muchachos.

La tercera parte de *Trabajos* comienza en la corte del faraón. Se trata de una sala de palacio, ya que Joseph se sube al trono para recibir a sus hermanos y dice:

JOSEPH. ¿Qué puede haber que le pidas,
Joseph, al piadoso cielo?
Subo en aquesta ocasión
al trono del faraón,
más no con soberbio celo,
sino solo por cumplir
del gran Dios la voluntad (vv. 1615-1621).

El siguiente lugar es *de camino* a Canaán. Aparecen los hijos de Jacob que vuelven a casa. Se conoce este dato porque se ha dicho con anterioridad que partían de Egipto hacia la aldea. Joseph ha ordenado poner una valiosa copa, propiedad del faraón, en los sacos de trigo que ha regalado a su hermano Benjamín, para forzar a su padre a que se presente ante él en la corte egipcia. En este lugar encuentran el objeto robado los soldados y devuelven al hermano menor a Egipto. Además, es necesario añadir que Bato aclara el lugar hacia el que se dirigen cuando afirma: “¿A Egipto volvemos?” (v. 1870).

Vuelven a Egipto, exactamente al interior de palacio. Allí Jacob revela a sus hermanos quién es realmente. Se conoce el dato espacial gracias a la presencia de Joseph y también por algunas referencias a Egipto presentes en el diálogo con sus hermanos.

El penúltimo espacio dramático será la aldea, en el exterior de la casa de Jacob, en el momento en el que regresan de Egipto sus hijos. En una acotación que precede a la escena descrita, se indica que se escuchan ruidos de animales y voces. Se puede presumir que el cambio espacial se corresponde con el paso de un exterior a otro. O lo que es lo mismo, los hijos llegan desde el exterior (camino desde Egipto) y su padre los recibe en las afueras de la casa. Esto es así porque tras dialogar con ellos, Jacob queda solo y se le aparece un ángel. La aparición, según la indicación escénica, se encuentra apoyada en el *brocal de un pozo*. Por lo tanto, el anciano está en algún espacio exterior, anexo a la casa, en el que sea posible que se halle un estanque de este tipo.

Termina la pieza en la corte del faraón, aunque no se comenta nada en el texto. Es el desenlace y las palabras que dirige Jacob al ángel, las que confirman que el anciano ha partido hacia allí acompañado de todos sus hijos, excepto Joseph y Benjamín. Se produce el reencuentro familiar del padre con todos sus vástagos en la residencia real egipcia.

Tellos comienza en la corte del rey en León, en un aposento de la infanta Elvira. Nuño y la hija del monarca planean la huida, ya que la dama no está de acuerdo en que su padre haya pactado su boda con un rey moro.

El segundo lugar que acoge la acción será Meneses, una aldea situada en Palencia. Tello, el joven, le dice a su prima Laura que va vestido así, muy engalanado, para partir hacia la ciudad: “Es mucho que a la ciudad / vaya como hombre de bien” (vv. 146-147). Puede ser un espacio exterior porque Tello, el viejo, que se incorpora al grupo, se extraña de la vestimenta del hijo y alude en su parlamento a la presencia de unos montes:

TELLO VIEJO. No creas tú que es mi hijo.
 Caballero, ¿dónde pasa?
 ¿Es cazador deste monte?
 ¿Perdiose acaso? ¿no habla? (vv. 222-225).

El siguiente espacio dramático va a ser de nuevo una sala de la corte leonesa. Allí el Rey dialoga con Ramiro, caballero de su guardia, sobre la desaparición de su hija. El lugar solo se puede intuir por el tema tratado y por la presencia del monarca.

Para concluir el acto inicial de *Tellos* se recurre a dos exteriores situados en el campo. La infanta Elvira ha huido con Nuño. El caballero la abandona argumentando que si no lo hace la deshonrará. Ella, en un último intento para que no la deje desamparada, le dice:

ELVIRA. No me dejes sola, espera
 en tan ásperas montañas
 llévame a aquestas cabañas (vv. 623-625).

Por lo tanto, la infanta ha quedado en el campo, cerca del pueblo de Meneses, dato que se dará a conocer más adelante en la pieza.

Se produce un vacío escénico momentáneo pero, en este caso, no implica un cambio de espacio dramático. Los personajes siguen en el exterior de la aldea, pero se nos ofrecen los acontecimientos que le suceden a uno de

los personajes anteriores, Nuño. El caballero tras abandonar a su suerte a la infanta informa del sitio donde se encuentra:

NUÑO. Por sendas tan incultas
 voy, que al mismo sol ocultas,
 ni las penetra, ni ve
 en mis imaginaciones
 no hay rama en esta ocasión,
 que no sea un rey de León (vv. 786-791).

El segundo acto comienza en un espacio exterior. En esta ocasión se trata del lugar en el que quedó la infanta. Ella misma informa de que va buscando la casa de los Tellos: “Quien vive en la misma casa / la de Tello de Meneses / me dicen que es por aquí” (vv. 961-963). Entonces se encuentra a Mendo, a Sancho y a Laura. Debe estar la infanta en una fuente cercana al domicilio al que pretende llegar, ya que se encuentran a Laura e Inés con *dos cantarillas*. Además, Laura le dice a la infanta: “Tomad esta cantarilla / y seguidme, que en la fuente / me contaréis vuestra historia” (vv. 1294-1296). Podría ser un caso de espacio itinerante porque Mendo dice a Elvira, la hija del Rey, que desde donde se encuentran hasta la casa de los Tellos le va a contar la historia de esta familia y así lo hace. Es una fórmula habitualmente utilizada para introducir un cambio de lugar. Sin embargo, no es así en este caso, ya que en ningún momento se confirma que lleguen a su destino y además se recurre al vacío escénico, utilizado con más asiduidad, para cambiar de espacio dramático.

El siguiente lugar será un exterior situado al lado del domicilio de los Tellos. Aibar y Bato, labradores, hablan sobre si Tello, el viejo, les donará algo de sus abundantes posesiones. Entonces sale el anciano al espacio escénico y le grita a Silvio, un trabajador suyo: “¡Esto pasa! / ¡Salid villano de casa!” (vv. 1310-1311). Ocurre algo raro porque, según las palabras del anciano, se ha pasado al interior de la casa sin que haya vacío y sin que se indique en el texto. Puede ser que cuando los labradores antes citados piden la limosna y el viejo

les dice que entren, la convención es que lo hacen desde el exterior al interior de la casa. También puede ocurrir que, al salir anteriormente el viejo, se presupone que han cambiado de espacio dramático. Luego Tello le dice a su hijo que le va a dar dinero y que lo acompañe a su cuarto: “¡Ven por mí, a mi aposento! (v. 1609). El caso es que no queda muy claro cómo se trasladan los personajes de un lugar a otro, aunque puede presuponerse que se encuentran en una sala de la casa.

El último acto de *Tellos* comienza de nuevo en la aldea, en una dependencia interior de la misma. Tello, el joven, ha regresado de visitar al Rey. No se menciona en ningún lugar del texto que estén en este lugar, pero debe ser así. Los personajes presentes en el espacio escénico en este momento despiden a Juana, nombre falso de la infanta, y Tello le dice a Mendo que va a ir tras ella: “¿Cómo que no? Ensilla Mendo / el overo que no fío / de mi padre” (vv. 2444-2446). Por lo tanto, estarán en otra dependencia de la casa que no sea la cuadra.

El vacío escénico que se produce a continuación traslada la acción hacia un espacio exterior, el campo por donde ha huido la infanta. Este dato se conoce porque los personajes comentan que van a ir hacia allí. Tello la encuentra y es este hecho el que confirma el lugar en el que se encuentran. Hay una vuelta a la aldea en las siguientes escenas de la que nada se comenta en el texto. Nuevamente, se situarán los personajes en el interior de la casa de los Tellos. Mendo le anuncia al viejo que el Rey va a venir a visitarlo. El gracioso confirma que se hallan en una sala del domicilio de la familia protagonista de la pieza, ya que ordena a Sancho:

MENDO. ¡Hola, Sancho! Enciende teas
 por cuantas peñas y partes
 tienen este monte Quesón
 desta humilde habitación
 los muros y los baluartes (vv. 2888-2892).

El criado le contesta que va a ir a recoger fruta y, por lo tanto, se trasladará al exterior de la casa, a los campos que pertenecen a Tello. Siendo esto así, se justifica que, anteriormente, Sancho y Mendo se encontraran dentro.

El último sitio que acoge la acción, a pesar de que se produce un vacío momentáneo en el espacio escénico, sigue siendo el anterior. Se utiliza este recurso para dar un salto adelante en la trama, el Rey ha llegado y confirma el espacio dramático al dirigirse al dueño de esta manera, aludiendo además a la pérdida de la infanta: “Ya vuestra casa / más pobre que nunca vengo” (2929-2930).

Guante se desarrolla íntegramente en Lisboa, Portugal. El acto primero comienza con una acotación que remite a que los personajes están caracterizados *de camino*. Es un aposento del interior de palacio porque ante la llegada de la dama dice Brito, el gracioso, a don Juan: “Pero doña Blanca pasa / de su cuarto al aposento / de la infanta, o se la hurtaron” (vv. 51-53). Más tarde se confirma la ubicación porque llegan Nuño y Mendo a donde estaban don Juan y Brito y el primer caballero dice: “Ya tengo por mal agüero / ser, al entrar en palacio / la primera cosa que veo” (vv. 118-120).

El siguiente lugar será el jardín del palacio, ya que Leonor dice al Rey: “Mirábamos desde aquí / estos jardines yo y Blanca” (vv. 457-458). Vuelve a ocurrir que se produce un vacío escénico, pero no cambia el espacio dramático de la acción. El último espacio sigue siendo el mismo que anteriormente, porque Blanca, según la acotación que encabeza la escena, está situada en una ventana que da al jardín.

El segundo acto de *Guante* parece que se desarrolla en el mismo sitio en el que concluyó el primero. Las palabras de Blanca a don Juan hacen pensar que esto es así:

BLANCA. Hay una puerta que jamás abierta,
ya no parece puerta,

cubierta de rosales y jazmines,
detrás destos jardines (vv. 1464-1467).

La dama le sugiere al caballero un lugar para verse a escondidas, pero el deíctico puede hacer referencia, además, a que continúan en el jardín. Sin embargo, al quedarse solo, don Juan afirma que el jardín, que ha citado, únicamente sería el sitio propicio para el encuentro amoroso clandestino

JUAN. Allá me aguarda entre las rosas, rosa
sino mi Blanca hermosa,
cuando su nieve a tu belleza inclines,
aguárdame jazmín entre jazmines (vv. 1511-1514).

Y, a continuación, comunica a su criado la cita y el lugar dónde verá a su amada: “Blanca, y yo por un jardín / habemos de hablar” (1521-1522). El caso es que no queda muy claro, ya que un poco más adelante, tras la marcha de Brito y don Juan, el Rey visita a Blanca y a su hermana y la indicación escénica anuncia que los personajes toman asiento (*Siéntase el rey, ellas toman almohadas*), por lo que pudiera ser también que estuvieran en el aposento de las damas. Pueden ser válidas cualquiera de las dos opciones, el jardín y el dormitorio femenino.

A continuación, se traslada la acción— o no, si ese es el lugar de las escenas anteriores— a un espacio exterior, el jardín ante la reja de Blanca ya que Mendo le dice a Nuño: “En esas rejas, llega, mira, y llama, / que a cobarde galán, no hay tierna dama” (vv. 1775-1776). Se encuentran los caballeros en el lugar pactado para la cita amorosa entre Blanca y don Juan, es decir, ante el muro del jardín. Ha entrado también el Rey, don Juan y Brito. Nuño se percata de que es el Rey y decide huir con Mendo. Don Juan, por su parte, le comenta al monarca: “Pero señor, ¿cómo bajas / al muro de los jardines, / que por aquí no hay ventanas?” (vv. 1818-1820). Se confirma, por tanto, el espacio dramático antes señalado. Además el Rey toca a la puerta, se asoma Julia y le dice:

JULIA. Ya estaba desesperada
de aguardar entre esas fuentes
mi señora doña Blanca (vv. 1837-1839).

La criada, en su parlamento, afianza la idea de que los personajes se encuentran en el jardín, aguardando a don Juan al lado de una fuente, lugar preferido para el encuentro amoroso, como se ha visto en otras piezas analizadas anteriormente.

El acto final de *Guante* se desarrolla, más adelante en la trama, en este mismo lugar. Ante la pregunta de Blanca a su criada sobre si está bien arreglada, contesta Julia, haciendo referencia al lugar en el que se encuentran: “La primavera pareces / deste jardín, que floreces” (vv. 1943-1944). El último espacio dramático de la pieza será distinto, una sala en el interior de palacio. Es Leonor la que informa del lugar en el que se hallan los personajes, cuando le dice a don Juan: “Tan de mañana en palacio / galán Mendoza” (vv. 2342-2343).

En cuanto a las acotaciones de los dramas históricos hay que señalar que el primero de ellos, *Virtud*, tiene un total de setenta y seis acotaciones, que se distribuyen entre los tres actos a razón de quince, treinta y ocho y veintitrés. Las indicaciones escénicas que se refieren a las entradas y salidas de personajes corresponden a once para jornada primera, veinticuatro para la segunda y dieciocho para la tercera.

Con respecto a las que hacen alusión a la caracterización de personajes y el vestuario continúan en la misma línea que los subgéneros analizados hasta aquí, ya que se utilizan para describir la clase social del protagonista, un noble y su servidumbre, que aparecen ataviados con la vestimenta característica del campo. Este hecho se justifica porque es el lugar al que ha ido don Sancho a vivir con sus dos hijas. También hay acotaciones utilizadas para aludir a las diferentes profesiones de algunos personajes, como la que afirma: *Sale un barquero*. En esta pieza hay una escena en la que raptan a las

damas protagonistas, Leonor y Sol. Esta situación tendrá su reflejo en las indicaciones escénicas y que propiciará una escena de bandoleros, que se encabeza de la siguiente manera: *Don Juan y tres criados con arcabuces y máscaras*.

Sobre el tercer tipo de acotaciones, las que hacen referencia a cómo se representan las diferentes escenas que introducen, hay que apuntar que en la primera jornada solo hay una de tipo lúdico, que indica el acercamiento de un personaje a otro. En las otras dos jornadas se utilizan para introducir a los músicos, así como para indicar cómo se desarrolla la canción que éstos interpretan, además de reflejar el secuestro de las damas indicando que atan a los criados para poder llevárselas. También hay referencias a la apertura y lectura de una carta.

En *Tellos* se contabilizan setenta y nueve acotaciones. Veintitrés para el acto primero, diecinueve y treinta y siete para los otros dos, respectivamente. Las entradas y salidas se distribuyen en los actos de la siguiente manera: diez para el acto introductorio, seis para el central y veintitrés para el final.

Las referencias al vestuario y caracterización de personajes también inciden en el espacio dramático, cosa lógica si se tiene en cuenta que la pieza se desarrolla casi íntegramente en la aldea de Meneses. Así se dice que Aibar y Bato son labradores, o que Laura lleva unas *cantarillas* para recoger agua de una fuente próxima. Asimismo, se ofrecen alusiones a otros objetos que portan los personajes, como la caja de joyas que le quita Nuño a la infanta, antes de abandonarla, o la ballesta con la que se presentan Mendo y Tello. Pero en este drama histórico ocurre una cosa inédita hasta el momento. Se trata de que se señala explícitamente en la acotación el lugar en el que ocurre una escena: *La infanta y don Nuño con una caja de joyas en el campo*. Además, en la misma línea de otras piezas, se indica el cambio de vestuario que hace alusión a la dicotomía corte/aldea. Esto sucede cuando Tello, el joven, se manda a hacer un traje para acudir a la corte y lo luce en el campo, lo que provoca el enfado de su padre.

En el tercer tipo de acotaciones, se repiten las menciones a la presencia de sonidos “dentro”, como la canción cantada por un villano desde este lugar. También es necesario apuntar que ocurre un asesinato en escena y se refleja en las indicaciones escénicas, ya que dicen, por ejemplo: *Meten al difunto*. Existen referencias sobre qué personajes han quedado solos en escena, así como a la presencia de alguien tras el “pañó”, además de menciones al espacio lúdico y al estado anímico de los protagonistas, como cuando se afirma que: *Entra Tello desatinado*. La última acotación de esta pieza informa de numerosas características pertenecientes a la representación, que abarcan objetos, sonidos y utilería de escena: *Sacan la mesa y salen los músicos y hay en la mesa una tortilla de huevos y un poco de manjar blanco, y en la tortilla de huevos una sortija*. Además, se añade también que el Rey tropezará con el anillo de la infanta en su comida y este hecho hará posible que reconozca y recupere a su hija.

Trabajos contiene noventa acotaciones, de las cuales veinticinco pertenecen a la jornada inicial, treinta y dos a la intermedia y treinta y tres a la final. Las entradas y salidas de los personajes ocupan nueve, doce y quince indicaciones escénicas por cada una de las partes que conforma la pieza.

La caracterización de los personajes presente en las acotaciones hace referencia a la profesión o a la categoría social de los mismos, así como a la avanzada edad de Jacob y a su condición de hebreo. También se cita en ellas a dos *sabios* que acompañan al faraón. Hay una indicación escénica que tiene que ver con la representación de una escena de amor no correspondido: *Salen Bato, y Lida pastores, asidos de una cinta*³⁰³. En cuanto al vestuario hay que destacar la presentación de Benjamín, caracterizado como el personaje mitológico Cupido: *Sale Bato y Benjamín vestido de pastorcillo muy galán, con su honda en el cinto, arco y flecha*. Asimismo, aparece la consabida alusión a la presencia de músicos en el espacio escénico.

³⁰³ “Lida y Bato protagonizan otra escena de amor no correspondido por parte de ella al estilo de la comedia villana” (*ArteLope*).

Con respecto al tercer tipo de acotaciones, debe señalarse que son muy numerosas en la pieza. Se utilizan, en este caso, para señalar apartes, gestos—sobre todo el de arrodillarse—, estados de ánimo, acción en el vestuario o la presentación de algún episodio acompañado de música. Pero también se da en *Trabajos* una serie de indicaciones escénicas que se relacionan con las de otro subgénero, la comedia de santos. Así concluye la primera jornada: *Tocan música o chirimías y éntrase con mucho aplauso con que se da fin a la primera jornada*. Otros ejemplos de estas acotaciones sería: *Mientras cantan, va Joseph alrededor del tablado y el rey a su lado, y dan vuelta o suena música y sale Joseph en un carro triunfal sentado, Asiris y Putifar a los lados a pie, criados delante echando flores y ramos por el suelo*. Incluso, hay una aparición relacionada con la religión, un ángel se le aparece a Jacob y le anima a que acuda a Egipto a interceder por la libertad de su hijo Benjamín: *Quédese dormido y con música baje una nube con un ángel. Ábrese la nube y baje el ángel hasta poner los pies o el trono en que viene en el brocal del pozo*. Además, se indica cómo debe procederse para ocultar la tramoya: *Vuélvase a subir con música y cúbrase*.

Las acotaciones del último drama histórico de este subgrupo, *Guante*, alcanzan las ochenta y ocho. Las destinadas a entradas y salidas son diecinueve en el acto primero, veinte tanto para el segundo como para el tercero. El vestuario y caracterización de personajes sigue en la línea descrita para otras comedias. Se limita a calificarlos según su profesión o a señalar que están ataviados *de camino* o *de noche*. Las del tercer tipo se asemejan bastante a las comedias urbanas y palatinas haciendo referencia a la presencia de apartes, de cartas, a que los personajes salen o entran por una puerta determinada, a una dama *en lo alto*, a que el Rey o Blanca están escondidos *tras el paño*, además de alguna referencia a determinadas acciones que se realizan en escena, como el acto del Rey de ponerse a escribir una carta.

Una vez examinadas las acotaciones de los dramas históricos, se tratará el asunto de la caracterización de personajes. Además de lo dicho al respecto

en las acotaciones, existen menciones a cómo son los personajes de las piezas y cómo se justifica su manera de proceder, debida a condicionantes de distinto tipo.

De este modo, se describe a sí mismo Mendo, el gracioso en *Virtud*, cuando Sancho, su señor, le pide que vigile a sus hijas: “¿A mi me mandas que doncellas guarde, / pobre, villano, rudo?” (vv. 386-387).

También se dan referencias a características propias de los habitantes lusos. Se trata de la escena en la que Sol, que se muestra desconfiada del amor que le profesa don Juan, alude a que los portugueses son hombres enamoradizos: “Anda, que sois portugués, / y amáis por naturaleza” (vv. 825-826). El Príncipe, por su parte, también describe a las hermanas, Sol y Leonor, como mujeres muy bellas, dotadas por igual de una gran hermosura:

PRÍNCIPE. Bien podéis siendo tan bellas,
ser la una de la otra
(sin verse la diferencia)
espejos cuando os toquéis (vv. 876-879).

Los pastores también hacen aportaciones en este sentido. Así, Mendo y Juana, se identifican de la siguiente manera ante el monarca:

JUANA. Señor bueno,
criada de doña Sol,
y del reino de Toledo,
mi madre se llama Alfonsa,
y mi padre Juan Bermejo,
rancio de puro cristianos.

MENDO. Yo, señor, me llamo Mendo,
de tierra de Masalanza,
natural de Rapariego:
mi madre, que Dios perdone,
se llamaba, Aldonza Puerros,
pero Berruecos mi padre,
aunque algunos me dijeron,
que en ausencia suya fue
el sacristán de mi pueblo,
aunque en esto de los padres,

hay descuidos más a menos,
 todos de Adán somos hijos,
 solo es cierto el Padre nuestro (vv. 2700-2718).

Juana alude a su condición de cristiana vieja, mientras que el gracioso de la pieza opta por hacer hincapié en el desconocimiento sobre sus orígenes ya que no sabe quién es su padre.

En *Trabajos* hay numerosas alusiones a determinadas características de los personajes, por ejemplo, a la vejez de Jacob. Una de ellas tiene lugar en la escena en la que Bato le señala a Benjamín el lugar en el que se encuentra su padre: “Al pie de aquella fuente/ te aguarda Benjamín tu padre anciano” (vv. 575-576). Otra mención de este tipo que se da en la pieza, y que se reitera con bastante frecuencia, será la gran belleza de Benjamín. Un ejemplo de ello son las palabras que le dedica su propio padre: “¿Qué harás hijo mío, / hermoso como el sol cuando amanece / sale al tierno rocío?” (vv. 591-593).

En *Tellos*, el joven protagonista comenta a su prima Laura la buena fama que goza su padre por tierras leonesas:

TELLO. Prima, aunque Tello mi padre
 es labrador, por mi madre
 hidalgo, y noble nací
 y en él toda la montaña
 de León siempre ha tenido
 fama de ser bien nacido (vv. 131-136).

Otra peculiaridad de algún personaje en la que se insiste es el mal carácter de Tello, el viejo. Un ejemplo de ello, es la escena en la que un trabajador del anciano le visita con la intención de justificar la pérdida de una pieza de su ganado. Le muestra la piel del animal y le dice que se la ha comido un lobo. El caso es que Tello se enfada muchísimo con el trabajador y se la descuenta de su jornal. Hay que tener en cuenta que en la escena anterior a la comentada había donado una cantidad considerable de dinero a otros campesinos y le acaba de regalar mil ovejas a Fortún. El viejo se defiende

diciendo que es porque Fortún se las pidió y el pastor lo que quiere es engañarlo. Es una escena que se introduce solo para insistir en el mal genio de Tello, ya que el robo o la pérdida de esta pieza de ganado no aporta nada nuevo, ni modifica la trama de la obra.

Mendo, por su parte, también aporta una descripción de sus señores, los Tellos. Del joven destaca su éxito con las mujeres. En cuanto al padre, el gracioso ofrece una imagen diferente a la del tacaño y brusco anciano que se ofreció en el ejemplo anterior:

MENDO. Es un mancebo galán,
que puede servir de alcorza
tan dulce, que algunas hembras
se le llegan como moscas,
hablar en su cortesía,
es contar granos de aljófara,
sobre las flores del alba
llora en sus cogollos, y hojas,
su entendimiento, y blandura,
su condición generosa
para un príncipe nacieron (vv. 1175-1185).
[...]
Tello el viejo es agro, y Tello
el mozo es dulce, no os pongan
temor, porque el noble viejo
trata de su hacienda sola (vv. 1195-1198).

También hay caracterizaciones de personajes nobles que ahondan en la genealogía. En *Virtud* Don Juan alaga al Príncipe recordándole que es sucesor y heredero de un amplio reino:

JUAN. Serenísimo don Juan,
sucesor de la Corona
de Portugal, que tan digno
de la Imperial tiene, y goza
el heroico don Manuel
vuestro padre, a cuyas hojas
de verde laurel incline
su blanca frente la aurora,

pues por su Rey y señor
el indio oriental le nombra (vv. 116-126).

Pero la característica que con más frecuencia se repite es la belleza femenina. Además de los ejemplos ya señalados aparecen otros, como este caso tomado de *Guante*. Leonor describe a su hermana Blanca al Rey:

LEONOR. Desuerte
es su hermosura, que iguala las
Elenas, y Lucrecias,
unas libres, y otras castas.
Su talle, brío y aseo
son el alma de sus galas,
no como en otras mujeres,
que son las galas del alma,
y alabo tu discreción (vv. 472-480).

Ella, por su parte, en una muestra de respeto, describe así al rey, su interlocutor en esta escena: “Bizarro Dionis (que quiero / como el vulgo te llaman, / obligar tu gentileza)” (vv. 512-514).

Los diálogos que aluden a las características de los personajes, como se está comprobando con los ejemplos anteriores, no solo se utilizan para delimitarlos físicamente, sino que también existe un interés por señalar cualquier otra condición que sirva para aclarar cuáles son sus orígenes, su condición social o los antecedentes familiares. Es la suma de todos los elementos la que permite que se pueda hacer una composición lo más cercana posible a cómo y por qué actúan de determinada manera los protagonistas de las piezas.

Con respecto a la configuración del espacio escénico visible, existen escenas en las que éste aparece dividido en una parte superior, que se corresponde a los corredores del vestuario masculino del corral, y otra inferior, a nivel de tablado. En el caso de los dramas históricos, existen dos piezas en las que se utiliza esta manera de proceder. Una de ellas es *Tellos*. La escena tiene lugar en un momento en el que Mendo le está contando a la

infanta que Tello que tiene una sobrina. Entonces Laura, la muchacha mencionada, “baja” al tablado desde el corredor superior:

MENDO. Primavera deleitosa;
 porque de solas las almas
 merece ser labradora:
 pero ella, y una criada
 a esta fuente sonora
 por agua bajan, habladlas,
 y a mi, a quien tanto enamoran
 esos ojos dad licencia,
 que a serviros me disponga (vv. 1224-1232).

En *Guante* se exponen dos ejemplos de este tipo de división del espacio escénico. La primera vez sucede en la escena que cierra el primer acto. En ella están don Juan y Brito en el tablado y en una acotación se señala que Blanca se encuentra en una ventana.

La segunda vez tiene lugar en una escena propia de una comedia de capa y espada. Llegan Nuño y Mendo a la puerta del jardín en la que se han citado don Juan y Blanca en secreto. Luego acude el Rey, acompañado de don Juan y Brito. Son dos grupos los que están presentes en el tablado, los primeros llegan a la reja y los otros vienen hablando sobre quién es la dama a la que pretende visitar el monarca. Pero estos últimos ven a los caballeros que se incorporaron en primer lugar. Brito alude a ello en su parlamento: “Un hombre pienso que a las rejas llama” (v. 1771). Y Nuño, en otra parte del tablado, también reconoce al Rey. Julia, al oír el alboroto que hacen los hombres, se asoma a la ventana e invita a pasar al Rey:

BLANCA. ¿Hay tan grande bizarría?
 JULIA. No ha salido por la puerta.
 BLANCA. Arriba sube.
 JULIA: ¿Si abierta
 estará la galería?
 BLANCA. No importa, que él tiene llave (vv. 2157-2162).

Por lo tanto, el Rey se retira del tablado haciendo uso de alguna rampa para subir hasta donde están las damas. Ellas mismas lo han comunicado en el diálogo anterior.

En cuanto al uso del que se ha denominado espacio “en el aire”, situado fuera del escenario, hay que señalar que uno de los dramas presenta unas características particulares en este sentido. Se trata de *Trabajos*, que participa de una configuración especial, más propia de una comedia de santos que de un drama histórico. Para ejemplificar esta afirmación se recurre a la escena encabezada por la siguiente indicación escénica: *Quédase dormido, y con música baje una nube con un ángel. Ábrase la nube, y baje el ángel hasta poner los pies, o el trono en que viene sobre el brocal del pozo*. Se trata de Jacob al que se le aparece un ángel, que le anima a acudir a la corte del faraón desde su pueblo, Canaán. Allí se producirá el reencuentro con todos sus hijos. Hay una utilización del espacio escénico que sirve para que el ángel baje, haciendo uso de una tramoya con forma de nube, hasta donde se encuentra el destinatario de su mensaje. La incorporación de música de chirimías, propia de comedias hagiográficas, sirve para enmarcar la aparición sobrenatural. Hay que puntualizar que durante toda la escena Jacob permanece “dormido”, de tal manera que la visión será un sueño para él. Más tarde, se indica en el texto que despierta el anciano. Este apunte debe hacerse, ya que, aunque para el público es evidente que se ha despertado, para el lector puede pasar desapercibido.

La contraposición de espacios, basados en el tópico menosprecio de corte / alabanza de aldea, aparece en algunas ocasiones en dos de los dramas históricos que componen este subgrupo. En *Virtud Juana*, ama de las hermanas protagonistas de la pieza, apunta a que la tristeza de Sol está motivada porque la muchacha no se encuentra en su entorno habitual:

JUANA. No te espantes que ande triste,
viviendo una pobre aldea,
la que enseñada a las cortes,
era Sol de la belleza (vv. 1159-1162).

Se han trasladado de la ciudad a la aldea, pero Sol y Leonor no se adaptan al cambio. Más adelante en la trama, Mendo llega a la corte y, al entrar en palacio, describe el espacio al que ha llegado:

MENDO. Si le hallaré por aquí,
que vengo todo temblando,
porque estoy más ducho a ver
los campos, que los palacios,
allá la inocencia vive
sin melindre, y sin recato,
por acá las lenguas dulces,
y los corazones falsos,
¿qué tienen que ver las flores
de que se visten los prados,
con estos dorados techos,
sobre columnas de mármol?
¿Y ver nacer una fuente
los cristales retozando
con las arenillas de oro
entre los pies de un peñasco?
¿Y ver al alba risueña
cantar los dulces pájaros
con el ruido, y los pleitos
de aquestos soberbios patios?
¿mejor canta un jilguerillo
sobre la copa de un árbol,
que el mejor procurador,
y más lucido escribano
pleitos? ¡Oh, fuego de Dios!
Bien hayan los verdes llanos
papel en que el cielo escribe,
trigos, frutos y ganados (vv. 1714-1741).

Hace toda una apología de la vida en el campo, recalcando muchas de las ventajas que tiene y lo incómodo que le resulta el palacio al que acaba de llegar.

La otra pieza, *Tellos*, también contiene pasajes de este tipo. En uno de ellos, Tello recrimina a su hijo por hacer un gasto excesivo en comprar ropas

propias de la corte, inútiles en el espacio rural en el que viven. Además, aprovecha para hacer una defensa del valor de la vida en el campo.

TELLO VIEJO. La carroza del señor,
que cuando el techo levanta,
descubre los arcos de oro,
con las cortinas de grana,
no ha de tener diferencia
a un carro con seis estacas,
cuatro mulas por frisiones,
su mismo pelo por franjas (vv. 246-253).
[...]
Hidalgo naciste hijo,
pero entre aquestas montañas,
que un labrador que ha vivido
del fruto de cuatro vacas,
seis ovejas, y dos viñas,
dejad señor las galas,
y a los soldados las plumas,
volved al paño y la abarca,
que yo soy mejor que vos,
y tal vez los pies me calzan
por el riguroso enero
las nieves de las montañas,
y en junio las canas cubre
algún sombrero de paja,
que de agradecido al trigo
lo pongo sobre las canas (vv. 282-297).

En el siguiente ejemplo vuelve a ser Mendo el encargado de alabar la vida aldeana. Laura y Juana le acusan de haber influido en Tello, el joven, metiéndole en la cabeza que la corte es el cielo, frente al infierno que significa el pueblo (vv. 460-461). El gracioso se defiende de las acusaciones aludiendo a que le encanta la vida en la aldea. Para ello introduce escenas campestres rutinarias, que contraponen a otras situaciones que se dan en la corte:

MENDO. Y vuestra tez encarnada,
tiesa y firme como espada,
sin pelo, ni quebradura,
aquel lavarse a dos manos,
un caldero por espejo,

Continúa su largo parlamento describiendo situaciones cotidianas de la vida en la aldea que le aportan bienestar, como es madrugar para ver salir al ganado:

TELLO VIEJO. Yo salgo con la aurora
por estos verdes prados,
aún antes de pisados
del blanco pie de Flora,
quebrando algunos hielos,
tal vez de los cuajados arroyuelos.
Miro con el cuidado
que salen mis pastores,
los ganados mayores
ir retocando al prado,
y humildes a sus leyes
a los barbechos conducir los bueyes.
Aquí las yeguas blancas
entre las rubias reses
las emes de Meneses
impresas en las ancas (vv. 1424-1439).

Asimismo, se detiene a pormenorizar cómo es el espacio del campo que tanto le gusta. En su parlamento, hace un relato amplio y detallado sobre el desarrollo de un día cualquiera en la aldea. Se muestra un pasaje en el que comenta cómo cae la noche, así como se detiene en proporcionar una descripción de la ganadería y la fauna de sus tierras:

TELLO VIEJO. Ya cuando el sol se humilla
por esta verde orilla
el esmaltado alarde
de tantas arboledas,
locos pavones de sus verdes ruedas.
Y como en ellas ojos,
la fruta entre sus hojas,
blancas, pálidas, rojas,
del verano despojos,
y en sus ramas suaves
canciones cultas componer las aves (vv. 1455-1465).

Por lo que respecta a las otras dos piezas, hay que comentar que en *Trabajos* solo hay una oscilación espacial entre los dos lugares señalados, Menfis y Canaán. Mientras que en *Guante* ni siquiera se da esa alternancia, ya que la obra se desarrolla enteramente en palacio.

El espacio escenográfico no verbal incluye el vestuario de los personajes. Se alude aquí a aquello que no está recogido en las acotaciones. A veces, las menciones de los personajes en el diálogo remiten a un interés por destacar la confrontación exterior entre personas de diferente clase social. Un ejemplo de ello se da en *Trabajos*, en la imagen que se ofrece del esclavo Joseph frente al faraón:

JOSEPH. Mírale con la belleza
que entra del arnés vestido,
tan gallardo tan lucido
de tanta marcial riqueza:
mira luego mi bajeza,
roto, pobre, humilde esclavo (vv. 372-377).

Pero, en relación a este asunto de la vestimenta utilizada por los personajes en los dramas históricos, hay una tendencia bastante generalizada que consiste en que los actores sustituyan su atuendo, incidiendo con este acto en la contraposición corte/aldea. Así ocurre en *Virtud*. Don Sancho ordena a su sirviente, Mendo, que vigile bien a sus hijas. Se queja el aldeano de esta delicada tarea, y su señor le recomienda que sea precavido y que se arme con un arcabuz. El padre justifica el traslado al campo por el afán sobreprotector que tiene hacia ellas, la corte constituye una mala influencia para las damas:

SANCHO. Dejé la corte, y vine cuerdamente
a este campo a vivir, que mal pudiera
en Lisboa, con honra, sustentarme,
sírreme, como veis, rústica gente (vv. 441-444).

Además, recomienda “mudar todos de vestido” (v. 448) para evitar que los hombres los reconozcan como nobles y persigan a sus hijas. Asimismo, se

lamenta de haberse trasladado desde España a Lisboa. En el siguiente pasaje, el propio caballero describe su cambio de vestuario:

SANCHO. Un báculo será de hoy mas mi espada,
y un gabán mi vestido,
la caza mi ejercicio, y así os pido
(pues al ejemplo os nuestro)
que imitéis la desdichada con el vuestro (vv. 467-471).

Otro ejemplo de este asunto, tomado de la misma pieza, se produce en el momento en el que el espacio escénico se encuentra dividido en dos grupos: los músicos, las damas, Mendo y Juana, de una parte, y, de otra, se incorpora el Príncipe, acompañado de otros caballeros. Es éste último el que interroga a Leonor sobre lo inapropiado que resulta su “disfraz” de campesina:

PRÍNCIPE. Hermosa Leonor, ¿qué es esto?
¿qué traje es este?
LEONOR. Engañar
la fortuna, que en lugar
tan humilde nos ha puesto.
PRÍNCIPE. Aunque es traje de aldea,
no con el campo se iguala,
que no habrá en la corte gala,
que como la suya sea (vv. 1315-1323).

El que ella esté en la aldea significa que está fuera de su entorno habitual, hecho que justifica que don Juan diga a la dama, mencionada anteriormente: “Vos hacéis la corte aldea, / y corte la soledad” (vv. 1410-1411).

Pero, de todos los dramas históricos, *Tellos* es el que más ejemplos contiene sobre la mudanza de vestido motivada por el cambio de lugar de residencia. Así, Tello, el joven, se enfada con su prima Laura. La muchacha le recrimina que utilice grandes galas para moverse por la aldea. Él justifica el haberse vestido de cortesano por la riqueza que posee su padre, de la que hace alarde durante toda la obra:

TELLO. ¿Tengo de ir en un jumento,
 como un villano de casa?
 En ella, gracias a Dios
 afeitan la yerba a un prado
 cien yeguas, pues mi criado
 y yo, es milagro que en dos
 vamos a ver la ciudad,
 y a comprar alguna cosa (vv. 152-159).

Ella, además, recela de las mujeres de la ciudad, que representan la falsa apariencia frente a las aldeanas, personificación de lo natural y verdadero:

LAURA. Fuera desto, si en León
 ves las damas cortesananas,
 o en visitas, o en ventanas,
 donde con tal perfección
 está el adorno y el traje,
 que en ángeles las convierte,
 después que ha de parecerte
 nuestro rudo villanaje:
 una mujer que consejo
 pidió al tocarse una fuente,
 no a un mar de cristal enfrente,
 que es más lisonja que espejo,
 ¿qué podrán ser para ti
 cuando vuelvas de León? (vv. 170-183).

El patriarca también desconfía de todo aquello que tenga algo que ver con la corte. En la escena siguiente, llega a no reconocer a su primogénito. Le pregunta a su sobrina —presente en ese momento— quién es el hombre que la acompaña y le recrimina por rodearse de ese tipo de gente. Entonces, Laura le comunica que es su propio hijo. El viejo se niega a creerlo, aludiendo en su parlamento a la vestimenta campestre, que es la habitual de Tello:

TELLO VIEJO. Como puedo,
 que Tello, mi hijo, Laura,
 es labrador como yo,
 aunque de aquestas montañas,
 el más bien nacido, y rico,
 y habrá dos horas que andaba
 con un gabán, y un sombrero

tosco, abarcas, y polainas,
¿hijo yo con seda y oro,
espada y daga dorada,
plumas, y más aderezos,
que una nave tiene jarcias?
No creas tú que es mi hijo:
caballero, ¿dónde pasa?
¿es cazador deste monte? (vv. 210-224).

Cuando la infanta se pierde en el bosque, también se señala que su ropa no es propia de la aldea. Es un villano el que la encuentra y así afirma:

VILLANO. Digo, que llaman Teresa
detrás de aquellas carrascas,
y voz de mujer semeja,
¿quién llama? ¿quién es? Sos vos,
voto al sol que es cosa nueva
vuestro traje en estos montes,
que no es a la usanza nuestra (vv. 706-712).

Ella, preocupada, le pregunta que dónde le podrían dar trabajo y el villano le aconseja que, como Tello tiene un hijo joven, será mejor que vaya a solicitar empleo a la casa de Aibar; pero, le pide que vista de otra manera ya que la seda de su traje no es propia de campesinos. Elvira manifiesta que precisamente eso es que desea, pasar desapercibida:

INFANTA. Ninguna cosa desean
mis penas, sino mudar
el traje, si alguno hubiera
antes de llegar allá
por sayal, por tosca jerga
le diera de buena gana (vv. 758-763).

Más adelante en la pieza, el Rey ha nombrado a Tello, el joven, alcalde de León. El monarca visita del muchacho y su padre sucumbe a los prejuicios que manifestaba sobre este asunto. Comunica a los demás personajes presentes que va a adecentarse y quitarse los ropajes del campo ante tan ilustre

visita. Incluso él mismo, pese a manifestaciones anteriores en contra, afirma: “Voime a ponerme de señor” (v. 2219).

En cuanto a los otros dramas históricos, conviene señalar que en *Trabajos* tiene lugar un cambio de vestido que puede tener semejanzas con lo que se está comentando. Sucede cuando el faraón reconoce las dotes de mando de Joseph y decide ordenarle que se cambie la ropa de esclavo por la de noble de su corte. En cuanto a *Guante* no se da esta característica, el cambio de vestido estaría fuera de lugar ya que se desarrolla en un único espacio, el palacio real.

Los sonidos –reales o ficticios– que dicen escuchar los personajes forman parte del espacio escenográfico no verbal. Se utilizan, casi siempre, para anunciar la llegada de alguno de ellos al espacio escénico. En *Virtud* es Leonor la que señala la próxima incorporación al tablado de unos músicos, introduciendo así la única canción que contiene la obra: “Ya los labradores vienen, / que los instrumentos suenan” (vv. 1253-1254).

Pero también se utilizan signos verbales, las palabras de los otros personajes, para indicar que se va a incorporar alguien al espacio escénico. En *Tellos* se da a conocer una parte de la trama por medio de una acción “dentro”, en la que solo se percibe el sonido de un villano, que está cantando un tema en el cual se relatan los mismos hechos que están sucediendo en la pieza. Trata sobre la historia de la infanta que escapó de casa. Mientras, la propia Elvira la escucha desde el tablado en el que se encuentra. Puede constatarse que solo se hace uso de la voz del villano, es decir, no se utiliza explícitamente el espacio de “detrás” de las cortinas, aunque luego el actor sí que se incorporará al tablado. Ocurrirá justo después de que la misma infanta se lamenta de que las noticias sobre su situación hayan llegado tan lejos que incluso se repitan en forma de romance.

Es un caso parecido al que ocurre en *Tellos*. Nuño se encuentra en el espacio escénico y, desde ahí, escucha lo que Mendo dice:

Dentro Mendo.

MENDO. Por aquí, por aquí se fue.
 NUÑO. Ellos me buscan a mi.
 TELLO. ¿Dónde Mendo?
 MENDO. Por aquí.
 TELLO. Él es.
 NUÑO. Muerto soy, ¿qué haré?
 Pero detrás desta rama
 será mejor esconderme (vv. 805-812).

Salen Mendo, y Tello con una ballesta y Sancho.

Son dos ejemplos en los que el sonido, formalizado en el diálogo de los demás personajes, adelantan la eminente presencia de otro protagonista en el espacio escénico. Se ofrece solo una cita más sobre este asunto, tomada de *Trabajos*. Benjamín dice: “¿Qué gente es esta?” (v. 1798). Acto seguido van a entrar el capitán de la guardia del faraón, acompañado de sus soldados.

Se trata de un recurso muy utilizado en las comedias de Lope. Hay que decir que también puede suceder que no haya ninguna indicación sobre la presencia de sonido y, sin embargo, se produzca la entrada del personaje. En el mismo drama histórico que el del ejemplo anterior, están Bato y Lida en el escenario y el hombre le comenta a su esposa que llega su señor, Jacob:

LIDA. Señor viene, otra ocasión
 tendremos.
 BATO. Allá me espera (vv. 924-926).

En cuanto a la presencia de objetos en escena, que no estén señalados en las acotaciones, también se dan casos en los dramas históricos, tal y como ocurría en los demás subtipos dramáticos analizados. Aparecen, por ejemplo, gran cantidad de joyas. En *Tellos* hay bastantes menciones sobre la presencia piezas de joyería. Por ejemplo, en una escena en la que Nuño abandona a la infanta y Elvira le pide que le devuelva la caja de joyas que se han llevado ambos cuando huyeron de palacio. Ella le dice, además, que no se las pide por interés, sino por una cuestión de carácter sentimental, pues la caja contiene un

anillo que pertenecía a su padre y que será la prueba de reconocimiento al final de la obra. Los personajes protagonizan un diálogo en el que se hace evidente que sostienen un joyero en sus manos:

NUÑO. ¿Es la desta sierpe?
 INFANTA. Sí.
 Que de un diamante y rubí
 tienen en la boca una flor.
 NUÑO. Toma, que aunque esta tuviera
 el valor de las demás,
 no te negara jamás,
 cosa que tu gusto fuera (vv. 615-622).

Como se ha adelantado, la sortija de la infanta aparecerá, posteriormente, cuando la infanta, que trabaja de cocinera en casa de los Tellos, la deposite, intencionadamente, en la tortilla que va a comer su padre. La acotación que antecede a esta escena así lo dispone: *Va a comer, y topa con la sortija en los dientes.*

El citado joyero volverá a hacer aparición, y debe estar físicamente en el espacio escénico, cuando Nuño, en su huida, cree que puede ser descubierto por los soldados del Rey y entonces la caja con las joyas se convertirá en prueba de su mala actuación con la infanta. Se muestra el parlamento que recoge este momento, en el que el caballero pretende enterrarla:

NUÑO. Son las joyas enemigos,
 que han de servir de testigos,
 sí soy de su gente hallado,
 y así cavando en la tierra,
 con esta daga las quiero
 esconder, pero primero (vv.794-799).

Este objeto, como se está comprobando, es clave en la trama de *Tellos*. De nuevo, más adelante, la encontrará Mendo e intentará conquistar a la misma infanta. Elvira la reconoce al instante:

ELVIRA. ¡Ay, Dios! ¿Qué es lo que veo?

MENDO. Piedras, y joyas tan raras,
que puedo comprar la hacienda
de Tello (vv. 2069-2072).

Ella opta por disimular, admirando las joyas y el hombre se las entrega. A cambio, Elvira admite que la ha conquistado con su regalo, solo para que la deje tranquila.

Otro objeto presente en el espacio escénico, que influirá en el desarrollo de algunos acontecimientos, aparece en *Trabajos*. Hay que señalar que éste no es tan relevante para la trama como el joyero que se vio líneas anteriores. Pero, es cierto que su aparición en la obra sí que sirve para mostrar el carácter ejemplar del protagonista. Se trata de la capa que Joseph deja a Nicela, mujer de Putifar:

JOSEPH. La capa te dejaré
para señal de la fe
que he guardado a Putifar.
Ahí te puedes vengar,
sino es que tus vicios tapa
y así harás en esa capa
con venganza de mujer,
lo que el toro suele hacer
del hombre que se le escapa (vv. 396-404).

La intención del hombre al dejarle la capa será demostrar su lealtad al capitán. Frente a la actitud ejemplar de Joseph, se encuentran las malas intenciones de la mujer. Nicela pretende conquistar a Joseph y es por eso que el esclavo intuye que hará mal uso de la prenda. Este hecho, que se confirma más adelante, ya que la mujer la usará como prueba de la traición del esclavo, al decirle a su marido que Joseph intentó forzarla.

Los diamantes también tienen su lugar en los dramas históricos. En *Guante*, Blanca le entrega un colgante a don Juan, su amante. Este adorno se lo ha regalado el Príncipe a la dama y provoca unos terribles celos en el caballero:

- JUAN. Me ha dado notables celos
el corazón desa joya,
que está en fin en vuestro pecho.
- BLANCA. Pues tomad el corazón,
porque soseguéis el vuestro (vv. 91-94).

En la misma obra, el Rey entrega a Brito, el gracioso, un diamante como prueba de agradecimiento a su lealtad. La descripción que hace Brito de la piedra muestra esa característica del gracioso de la comedia áurea, que consiste en resaltar un excesivo apego a lo material, relegando a segundo plano los asuntos que tengan que ver con los sentimientos. El dinero que pueda obtener a cambio de la joya es lo que destaca Brito en su parlamento:

- BRITO. ¿Tres mil este gusanillo
de sol? ¿este sol enano?
¿esta centella de sol?
¿este retal de sus rayos?
¿este ojuelo brillador
de castellana con manto?
¿epitome de la luz
y pedacillo quebrado
del orinal de la luna? (vv. 1273-1281).

Otros objetos que se exhiben en los dramas históricos son las monedas, concretamente, las depositadas en bolsas. En *Virtud* se desarrolla la siguiente conversación entre don Juan y Mendo:

- JUAN. Nunca fuera yo señor,
Mendo, de un ajeno estado,
pero en esa bolsa llevas
pienso que son cien cruzados (vv. 1784-1787).

La bolsa a la que hace alusión el caballero debía estar presente y en posesión de Mendo si se tiene en cuenta las palabras de don Juan.

También aparecen artículos cotidianos, como en la siguiente escena que tiene lugar en *Tellos*. Los labradores visitan al anciano protagonista para pedirle

ayuda económica, el viejo sale de la casa tras Silvio, trabajador suyo portando en sus manos una “cayada”:

BATO. ¿Quién da voces?
 TELLO VIEJO. ¡Esto pasa!
 Salid villano de casa.
 SILVIO. No tengo culpa, señor,
 detén por Dios la cayada (vv. 1309-1313).

Asimismo, otro elemento que muestra algún personaje y que, además, posee carácter simbólico, es la vara de alcalde que porta Mendo. Debido a esta condición del objeto, Sancho le pide al gracioso que la oculte ante la visita del Rey. El monarca representa la máxima autoridad y sería una falta de respeto que Mendo llevara encima su bastón de mando.

Como en los otros subgéneros analizados, en los dramas históricos abundan las menciones a la presencia en escena de distintos tipos de armas. Así ocurre en *Virtud*. Mendo se asusta ante el cuchillo con que el Rey lo amenaza para que le muestre la carta que don Juan envió a Blanca:

MENDO. Estese quedo
 el cuchillo
 empuña (vv. 2134-2135).

Las banderas también tienen espacio en el apartado de los objetos. En *Trabajos*, Putifar se dirige a sus soldados y les ordena que las retiren:

PUTIFAR. Recoged esas banderas
 vosotros, y haced la guarda
 que os toca (vv. 213-215).

Como en otras piezas, las cartas se suceden en los dramas históricos, como la que le escribe Sol a don Juan en *Virtud*. El contenido debe ser activado con las palabras del caballero. Así se entera el público del lugar en el que se encuentra la dama, acompañada de su padre y hacia dónde se dirige:

JUAN. Y que vamos caminando
a Sevilla, donde tiene
deudos, que le den amparo (vv. 1815-1817)
[...]
que me veáis, pues podéis
llegar al coche entretanto,
que está mi padre en Lisboa,
que no es mucho, pues me parto (vv. 1822-1825).

Más adelante, el Rey lee otro mensaje escrito que ha recibido, informando así de que don Sancho, padre de Sol, ha retado en duelo a don Juan:

REY. Junto a Belén estaré
esperándoos, en un barco,
mañana, de sol a sol,
para que juntos nos vamos
de la otra parte del mar,
adonde, solo, en el campo,
sustentaré lo que digo.
El castellano don Sancho (vv. 2157-2164).

La lectura literal de la carta hace posible que el público y el lector conozcan el contenido de la misma. En *Guante* hay otro ejemplo. Don Juan lee la correspondencia dirigida al Rey:

JUAN. Ya, Dionis invictísimo confirma
el castellano rey, la paz contigo:
este el despacho fue, y esta su firma,
en fe de ser tu verdadero amigo (vv. 156-159).

Nuño repite la misma escena con una carta de Aragón concertando el matrimonio del Rey con la infanta Isabel:

NUÑO. Ya, generoso príncipe, se afirma
(como verás por esta, y soy testigo)
el rey aragonés, en que tú seas
quien entre tantos, a Isabel poseas (vv. 160-163).

Como en otras piezas analizadas, puede suceder que la carta sea un objeto sin más, es decir, que no se haga efectiva la lectura de su contenido. En el segundo acto de *Guante* el Rey entra con un papel en la mano. Es la carta que don Juan escribió a Blanca, su amada, y que el monarca encontró en el interior del guante perdido. Para comprobar si el caballero mencionado es el autor de la misiva le ordena que escriba en un papel y así poder cotejar ambas escrituras. El Rey afirma que don Juan y el misterioso autor del mensaje son la misma persona. Por lo tanto, describe la letra de la carta, pero no lee su contenido.

En cuanto a la utilería de escena, existen piezas comunes como pueden ser las mesas. En *Tellos*, Mendo alude a que apoya el bastón de mando en este objeto:

MENDO. No se por Dios, mas ya ponen
la mesa, arrimo la vara,
por pescar alguna cosa,
que no porque es de importancia (vv. 2966-2969).

La acotación que acompaña a esta escena confirma, no solo el uso de este tipo de utilería, sino de todo lo necesario para que pueda mostrarse en escena la comida con la que Tello quiere recibir al Rey. Así dice: *Sacan la mesa, y salen los músicos, y hay en la mesa una tortilla de huevos, y un poco de majar blanco, y en la tortilla de huevos una sortija.*

Las sillas o los tronos son habituales como utilería de escena. En *Trabajos*, si se tiene en cuenta la acotación en la que se indica que se sienta Joseph al llegar su hermanos a la corte, debe admitirse la presencia de estos elementos en el espacio escénico. Incluso, puede hacerse uso de otro tipo de mobiliario para descansar. Se puede citar el ejemplo del *dosel* y *sillas con gradas* que indica la acotación. La presencia de tales objetos se confirma con las alusiones de los personajes dirigidas a otros, en las que se les invita a tomar asiento. De esta manera, Dina indica al anciano Jacob que descanse:

DINA. Siéntate a ver, y a oír
nuestros rudos regocijos,
que presto vendrán tus hijos (vv. 2186-2188).

Algunas veces la presencia de utilería de escena no se hacen evidente en el diálogo, pero por las indicaciones escénicas se puede confirmar que se encuentra en el espacio escénico. Un ejemplo de ello sucede en *Guante*. No se menciona en el texto, pero se dice en la acotación que el rey: *Pónese a escribir o siéntese el rey*, por lo que habrá presente algún elemento que sirva para desarrollar la acción señalada.

Al espacio escenográfico pertenecen, además, las cortinas que permiten el desarrollo de escenas en las que los personajes aparecen ocultos detrás de ellas, conocidas como escenas “al paño”. Un caso de este tipo tiene lugar en *Tellos*, Mendo está escondido y enumera una serie de regalos que le trajo a Elvira de su viaje a León:

TELLO. Cuatro atracadas de perlas,
de una esmeralda colgadas
dichosas, y desdichadas,
si honrarlas es deshacerlas,
un Cupido de oro, a quien
lleva enfrenado un león.
Tú entenderás la ocasión,
Juana, si me quieres bien,
ricas granas, y palmillas
para sayas, y sayuelos,
no te traje zapatillas (vv. 2297-2308).

Otro ejemplo similar tiene lugar en el drama *Guante*. En esta ocasión, es Blanca la que se oculta tras la cortina y, además, se introduce una indicación escénica en la que se constata que la dama está situada en ese lugar. En el tablado, dialogan don Juan y Leonor. Blanca, por su parte, va comentando lo que oye. El caballero le está comunicando a la dama que está enamorado de ella. Brito, acompaña a los enamorados en el escenario, y confirma que él si ha visto a Blanca “al paño”:

BRITO. Pégale ahora de tajo,
 don Juan, que del corredor
 bajó Blanca, y os escucha,
 que en agravios sin razón
 un cintarazo de celos
 es la receta mejor (vv. 2372-2377).

Más adelante, las palabras del Rey informan, sin ayuda de otro tipo de indicación, de que hay un personaje que se esconde en la puerta del vestuario:

REY. Don Juan está escuchando, ¡ah, celos
 necios!
 ¡Oh, amor, juego de niños! Que cubierto
 de la antepuerta de la cuadra, incierto
 de que le puedo ver, esté escuchando.
 Quiero, disimulando,
 irme y dejarle entrar, porque escondido,
 también escuche de su amor mi olvido,
 como él me escucha ahora,
 que amor con estos juegos enamora (vv. 1403-1413).

Sin embargo, es necesario aclarar que en este ejemplo son dos personajes los que se encuentran ocultos en el lugar señalado. Uno de ellos es don Juan y el otro es el monarca. En este segundo caso, sí que aparece apoyada la situación del personaje en una acotación en la que se afirma que el Rey está *al paño*.

El uso de las distintas puertas por parte de los personajes también forma parte del espacio escenográfico. Hay bastantes ejemplos de ello en los dramas históricos. Así, en el siguiente, tomado de *Virtud*, en el que salen al tablado don Juan y Nuño. Se han retirado los sirvientes de don Sancho, acompañados del monarca. Al hacerlo deben haber utilizado la misma puerta que los caballeros, porque don Juan dice: “¿Los criados de don Sancho / con el Rey?” (vv. 2742-2743).

En el drama *Tellos* tiene lugar una situación parecida. Quedan Mendo y Elvira en el escenario. Ella se enfada con el gracioso porque ha intentado

seducirla y le dice que va a informar a Tello de su actitud. Sale la infanta del tablado y se incorpora Laura. Al hacerlo, pregunta a Mendo qué ocurre, por lo que se puede deducir que se ha cruzado en la puerta con Elvira.

El último ejemplo que se mostrará de este tipo de situaciones ocurre en *Trabajos*. Putifar se extraña de ver a su mujer con la capa de un esclavo. Nicela le dice que el esclavo intentó abusar de ella. El capitán se había incorporado al espacio escénico, acompañado de sus soldados, mientras Joseph se retiraba. Los acompañantes de Putifar sí vieron salir a Joseph porque, ante la pregunta de Putifar sobre dónde se encuentra el esclavo, Delio responde: “¿No salió de aquesta sala? (v. 424). Y Nicela lo confirma: “Ahora salió de aquí” (v. 425). De ello se deduce que los personajes han utilizado el mismo acceso del corral.

Pero, en los dramas históricos también tienen lugar escenas en las que los personajes hacen uso de distintos accesos. En la pieza del ejemplo anterior, hay un caso en el que Bato y Lida representan una escena de amor villano. Al terminar, la indicación escénica confirma que: *Éntrase cada uno por su parte*. Por lo tanto, los pastores abandonan el tablado utilizando una puerta diferente.

Puede darse, como ya se ha visto en los otros subgéneros analizados, que se utilicen todos los accesos que poseía la fachada del corral. Así ocurre en esta escena, tomada de *Guante*, en la que salen don Juan y Nuño, ambos manifestando su intención de abatir a los leones que se han escapado:

Sale don Juan con la capa a un lado y la mano en el puño de la espada.

JUAN. Sola de mi valor será la empresa (v. 749).

[...]

Sale por la otra parte don Nuño de la misma suerte.

Acto seguido se dirigen al cuidador del animal, ordenándole que abra la puerta para ellos acceder al interior:

NUÑO. Esto ha de hacer quien mi valor profesa,
abre, don Nuño soy, ¿no me conoces?

Abre, leonero, presto.
 JUAN. Abre, leonero,
 primero vine, y he de entrar primero (vv. 754-758).

Si se siguen las indicaciones escénicas, debe pensarse que se hace uso de las tres puertas, ya que si los caballeros salen, cada uno por su parte, y ahora se menciona la existencia de otro acceso, tras el cual hay un león y su cuidador, debe ser la tercera puerta de la fachada del corral, a la que pretenden acceder don Juan y Nuño. Tras este acceso se comenta que se está desarrollando una acción, en la que intervienen animales y que se analizará más tarde en el apartado de “bastidores hablados”.

La música, sobre todo en forma de canciones, se suceden en tres de los cuatro dramas históricos. En *Virtud*, don Sancho afirma que se dirige al espacio “dentro” para ordenar a sus criados que entretengan a sus hijas, Sol y Leonor, con algunos temas musicales. Las damas conversan y son interrumpidas por la llegada de unos músicos, desde detrás de la fachada del corral. Leonor anuncia la llegada de los “foliones” que entran cantando la siguiente pieza:

LEONOR. Ya los labradores vienen,
 que los instrumentos suenan (vv. 1253-1254).
Salen foliones, canta Mendo, responde Juana, y luego los músicos.
 MENDO. Baqueriña fermosa passaime
 da vanda da le do rio Tejo nome de Iesu.
 JUANA. Si traceis diñero, eu vos passarei.
 MENDO. E si non le teño.
 JUANA. Non vos passarei,
 nome de Iesu.
 MENDO. Naon.
 JUANA. Naon.
 MENDO. Y entaon que farei.
 JUANA. En la praya vos ficareis.
Repiten todos, y bailan los dos.
 MENDO. Passaime miñalma, que por vos morro.
 JUANA. Non se move ò barco sen prata, ò oro.
 MENDO. Ollay meos ollos; que naon le teño.
 JUANA. Ollay que non queiro.

- MENDO. Y entaon que farcis.
 JUANA. En la praya vos ficareis.
 MENDO. Dexaime chegar à vosa falua.
 JUANA. Quien entra, è non paga, en pasando zumba.
 MENDO. No seais tan crua, que en vos pagarè.
 JUANA. En la praya vos ficareis (vv. 1257-1278).
Repiten.

No solo se canta sino que, además, tiene lugar un baile que realizan todos los personajes que se encuentran en el escenario. La letra de la canción trata sobre el enamoramiento, centrándose en la resistencia de la mujer a las proposiciones amorosas del hombre. Para ello se recurre a transformar a la mujer en una suerte de amarrador de barcos que no permite que el hombre recale en la playa, a menos que le pague por el “ataque”. Se utiliza el idioma portugués, haciendo un guiño al espacio dramático en el que se sitúa la pieza. La función de esta canción será la de relajar la tensión, entretener y distraer momentáneamente al espectador de los otros asuntos más relevantes que se desarrollan en la obra.

El tema musical cantado que aparece en *Tellos* tiene la misma función, la de divertir al público y posponer los hechos serios de la obra. La pieza está a punto de concluir cuando sucede este episodio, por lo que es utilizada para relajar la tensión del asunto principal, la huida de la infanta. Este problema se va a resolver tras el episodio musical. Hay que añadir que, en este caso, no se le da importancia al qué se canta, ni siquiera aparece la canción en el texto. Solamente hay una referencia a su existencia, cuando se señala en la indicación escénica que, en el recibimiento que Tello hace al Rey, los demás personajes *canten lo que quisieren*. Además, se desarrolla un diálogo que versa sobre la comida que van a degustar y en la que los personajes hacen referencia a la música que dicen escuchar de fondo sin especificar nunca cuál es el contenido del tema cantado.

El caso del drama *Trabajos* es especial debido a la existencia de dos tipos de acompañamiento musical. Por una parte, el sonido que acompaña las

escenas que cierran cada jornada. Como este fragmento que se ha tomado del final de la primera parte:

Sembrad laureles y flores,
 cubrid, esmaltad el suelo,
 que pasa dichoso Egipto
 el salvador y Rey nuestro (vv. 832-835).
Mientras cantan, va Joseph alrededor del tablado, y el Rey a su lado y dan vuelta.

Esta pieza está pensada para ejercer la función de ambientar la acción, ya que se está representando un momento de alegría y celebración. Joseph agradece al faraón que lo haya admitido en su corte. Para recalcar la situación jubilosa se añade, además, otra acotación final que hace referencia al uso de “chirimías”, instrumento que se utilizaba con mucha frecuencia en las comedias hagiográficas del Siglo de Oro³⁰⁴.

Pero, debido al desarrollo de acontecimientos secundarios en la pieza, que tienen que ver con la comedia villana, se suceden escenas entre pastores. No hay que olvidar que Jacob y sus hijos son campesinos, que se dedican a tareas agrícolas y ganaderas. Sin embargo, las escenas descritas protagonizan los trabajadores del anciano, Lida y Bato. Entre esos pasajes hay que destacar el baile que ejecutan los pastores para alegrar a Jacob, que se encuentra muy triste tras la marcha de sus hijos a Egipto:

La serrana hermosa
 la del ver mírate,
 gloria de las selvas,
 ¿qué? y honra destos valles.
 La que en boca y dientes
 por diferenciarse

³⁰⁴ La acotación señalada dice así: *Tocan la música, o chirimías, y éntranse con mucho aplauso, con que se da fin a la primera jornada.* Hay otro ejemplo de ello en la segunda jornada. La indicación escénica introduce la escena: *Suene música, sale Joseph en un carro triunfal sentado, Asiris y Putifar a los lados a pie, criados delante echando flores y ramos por el suelo.* El caso de *Trabajos* es especial en muchos sentidos y se acerca mucho a la comedia de santos. El tratamiento de un tema histórico y la necesidad de seguir un criterio a la hora de estructurar las piezas *de senectute* han hecho que la sitúe en este apartado.

trae en el aldea,
 ¿qué? perlas y corales.
 Al pastor Jacob
 perdido le trae
 siete años por ella
 ¿qué? sirviendo a Labane.
 El tiempo se rinde
 a un amor tan grande,
 que no puede el tiempo
 ¿qué? vencer voluntades.
 Hácense las bodas,
 van a desposarse,
 donde los pastores,
 ¿qué? hacen este baile.
 En amor tan largo
 Raquel querida.
 Pocos son los años,
 corta la vida (vv. 2190-2213).

La canción trata sobre acontecimientos amorosos de la vida del anciano, pero tratados con otra tipología de canción. Aunque la función viene a ser la misma que en las otras canciones populares que se analizaron líneas atrás: relajar la tensión de la trama principal.

Una vez analizados los espacios escenográficos no verbales, se analizarán los casos de creación de espacios mediante la palabra. En primer lugar, se atenderá a las referencias al momento del día en el que transcurren los hechos que se narran en los dramas históricos. El decorado verbal se utiliza para indicar, por ejemplo, que amanece. En *Virtud* hay una escena en la que don Juan y el Príncipe dialogan sobre la posibilidad de retrasar la boda del caballero con la condesa Teodora. En un momento del diálogo aparece dicha referencia horaria: “Ya el alba empieza a reír” (v. 343). O este otro ejemplo, de la misma pieza, en el que es Sancho el que señala: “Aún es de mañana / que el sol en cercos de grana / rayos a la tierra envía / desde la cuna del día” (vv. 2198-2201).

Otras veces, los parlamentos de los personajes especifican que las acciones que se representan son nocturnas. Sería el siguiente caso, tomado de *Guante*, en el que se apunta la hora exacta, las once de la noche:

REY. Dejemos de hablar en ella,
y a las once estad aquí
con Brito, espada y rodela,
porque he de hablar a una dama (vv. 1722-1725).

Como en los otros subgéneros analizados, la hora previa a medianoche se considera la ideal para llevar a cabo citas amorosas clandestinas.

El decorado verbal aparece en el diálogo, además de para los casos ya expuestos, para hacer referencia a fenómenos meteorológicos, como la escena siguiente, del drama *Virtud*. En ella don Sancho llega a la playa, en la que ha retado a duelo a don Juan. Es un día ventoso, por lo que el barquero recomienda al caballero salir inmediatamente para aprovechar el viento:

BARQUERO. Mirad, hidalgo, que es tarde,
y con estas tramontanas
podremos salir ahora,
haciéndonos a la vela (vv. 2243-2246).

Es necesario apuntar que esta es una manera bastante habitual para recrear este tipo de fenómenos naturales. La palabra se convierte así en un instrumento eficaz al servicio del creador.

Con este recurso, además, se puede hacer alusión al lugar en el que se encuentran los personajes en el momento en el que hablan. Así ocurre en *Guante*. Leonor está en el jardín en el primer acto y llega el Rey, la dama comenta:

LEONOR. Mirábamos desde aquí
estos jardines yo, y Blanca,
donde son las flores peces,
los cuadros ondas saladas,
los árboles son navíos,
cuyas maromas, y jarcias

sin ver jamás primavera,
parecen brazos, y ramas,
fuese, y dejome estar sola,
que la música y el agua
aumentan la pena al triste (vv. 457-467).

Leonor compara el jardín con una escena marina, llegando a referir la presencia de música. Hay que suponer que se refiere a la presencia de alguna fuente, y el ruido del agua cayendo consigue que evoque ese paisaje, cuya característica fundamental es una marea embravecida. Debe ser así porque más adelante, en una escena que se desarrolla en ese mismo jardín, es el Rey el que comenta a Leonor que está situado junto al surtidor mencionado:

REY. Hasta que el secreto fuese
deste secreto fiador,
no ha osado Blanca bajar
al jardín por no obligar
que la viese Leonor.
Allí está junto a la fuente,
llegad, ¿de qué os receláis? (vv. 1963-1969).

En *Trabajos* vuelve a describirse, con esta técnica de decorado verbal, una fuente. Dialogan el anciano Jacob y su hijo Benjamín. El padre le dice:

JACOB. Vente, mi bien, conmigo,
que en las orillas desta fuente quiero
hablar solo contigo (vv. 627-629).

Las referencias a espacios exteriores que remiten al campo son abundantes en algunas de las piezas analizadas en este apartado. El siguiente diálogo entre Sancho y Mendo, tomado de *Virtud*, así lo atestigua:

SANCHO. Yo he visto un cazador, con estos ojos,
pasear este campo muchas veces.
MENDO. Estaba por decir que son vejeces,
¿es tuya aquesta tierra?
¿has vedado este coto?
¿los conejos y hurracas deste soto,
los cuervos, y torcaces

son tuyos por ventura? (vv. 368-375).

Como se puede ver en el texto se alude no solo a la presencia de determinados accidentes geográficos, sino también a la fauna que ocupa este espacio. De *Virtud*, como el ejemplo anterior, es el siguiente fragmento en el que lo que se va a poner de relieve con el parlamento de Juana es el paralelismo entre el paisaje y la llegada de don Juan. El espacio es invadido por el hombre, la naturaleza está en desorden, de la misma forma que los hechos que suceden en la pieza. Juana piensa en voz alta sobre el proceder de don Sancho al esconder a sus hijas, cree que se equivoca su señor ya que no se puede detener el amor cuando éste llega:

JUANA. Después que el dicho don Juan
anda en estas arboledas,
ni las armas están quedas,
ni los arroyos lo van (vv. 574-577).

Existen más casos de decorado verbal en los que se hace referencia a espacios exteriores rurales. Sería el que sucede en el momento en el que emprenden el viaje Sol y Leonor. Cuando se detienen, el cochero que las lleva alude en su parlamento a una especie de *locus amoenus*. El sirviente afirma que es un lugar propicio para hacer un descanso, después del largo trayecto que ya han realizado:

RISELO. A esperar convida
la verde alfombra tejida
de las flores deste prado,
que de nuevo se han vestido
cuantas tienen sus riberas,
aunque con dos primaveras,
que mucho que esté florido (vv. 1866-1872).

En *Tellos* también se dan referencias a un espacio exterior con el recurso que se está tratando. Tello, el joven, comenta a su padre que sabe que es muy

rico. Para ilustrar esta afirmación, el hijo describe las extensas tierras y el ganado de la que es dueño su progenitor:

TELLO. No cubre más destos montes,
que con las guedejas blancas,
vuestro ganado menor,
y si de ovejas y cabras
parecen los prados pueblos,
y hierba y agua les falta,
si tenéis de plata y oro
tantos cofres, tantas arcas,
y tiran cien hombres sueldo
de vuestra familia y casa (vv. 316-325).

Asimismo, ocurre en la escena en la Nuño huye, abandonando a la infanta. El hombre describe un espacio exterior hostil que, aunque esté apoyado en la decoración, adquiere un sentido completo gracias a las palabras del caballero:

NUÑO. Y por sendas tan incultas
voy, que al mismo sol ocultas
ni las penetra ni ve
en mis imaginaciones,
no hay rama en esta ocasión,
que no sea un Rey de León (vv. 786-791).

Aunque la presencia de vegetales ya se dejó entrever en alguno de los ejemplos anteriores, hay que apuntar que es uno de los elementos que más se repiten en el uso del decorado verbal. En *Virtud*, Sancho, debido a su miedo a que alguien deshonre a sus hijas, confunde a los olmos con hombres:

SANCHO. Destos olmos que ves, destos laureles,
hombres pienso que son los verdes ramos (vv. 364-365).

El deíctico “destos” hace pensar que o bien, recrea los “olmos” y “laureles” solo con sus palabras, o es posible que apareciera algún decorado que las apoyara.

Hay que señalar que una de las utilidades más repetidas para los distintos tipos de árboles, que se citan en los dramas históricos, así como en las otras tipologías ya tratadas, es que constituyen un buen escondite, como señala Bato en este fragmento de *Trabajos*:

BATO. Paciencia, digo que me voy de aquí,
 detrás destes chopos quiero
 esconderme (vv. 869-871).

Por otra parte, hay en los dramas históricos un caso de utilización de decorado verbal que es especial, ya que se representa una muerte en el tablado y esto no era lo habitual. Se optaba, por decoro, a la utilización de la técnica de “bastidores hablados”, así un personaje narraba lo que ocurría “fuera” de la vista del espectador. Pero, en el drama *Tellos* hay una escena en la que Tello, el joven y Mendo hablan, mientras Nuño está escondido detrás de unas ramas. El muchacho afirma que escuchan sonidos que provienen detrás de unos arbustos:

TELLO. ¿Qué es aquello que se mueve?
MENDO. Allí han sonado las ramas,
 el oso es, tira, tira, Tello (vv. 876-878).

Los hombres creen que el autor de los ruidos es un oso al que iban persiguiendo por el bosque. Entonces deciden tirar una flecha hacia esos matorrales. Tienen tan buena suerte que acierta Tello el tiro. Por eso dice el chico: “Acertele, pues se queja” (v. 879). Se supone que están alejados del herido si se sigue la conversación que sostienen:

TELLO. Bien puedes llegarle a ver,
 que con hierba presto muere (vv. 884-885).
 [...]

TELLO. Pues llega a verle, ¿qué temes?

MENDO. Vive Dios que has muerto a un hombre.

TELLO. ¿Qué me dices?

MENDO. Llega a verle (vv. 889-892).

Al acercarse al lugar, Mendo se percata de que la presa no era el animal que creyeron en un principio, sino un hombre. Deciden sacarlo de donde se encuentra:

TELLO. Sacadle los dos en brazos,
 ¡hay tal desdicha! ¡hay tal suerte!
 ¿Era cazador acaso?
MENDO. Hidalgo y noble parece (vv. 893-896).
Sacan a Nuño con una flecha.

Al final de la escena, los hombres aluden al momento exacto de la muerte de Nuño, que fallece en los brazos de Tello:

TELLO. ¿Quién sois caballero?
NUÑO. ¡Ay cielo!
 Esto mis culpas merecen,
 yo soy.
MENDO. Quedose en yo soy,
 lo demás dijo la muerte (vv. 898-902).

Continúa utilizándose el decorado verbal al ordenar el joven a Mendo que esconda el cadáver:

TELLO. Mendo, hacerle
 sepultura en ese arroyo (vv. 914-915).
 [...]
 Arrójale Mendo, y vuelve (v. 919).
Meten al difunto.

Por el desarrollo de la escena, se hace evidente que el entierro si que se recrea por medio de la técnica de “bastidores hablados”. Se dice que Mendo entra –al espacio “detrás” de la fachada– y se dirige hacia “ese arroyo”. Hay que suponer que va a enterrar a Nuño, pero el espectador, que sí presencié el homicidio, no asiste al momento en el que se le da sepultura al caballero.

Aparte de los casos ya analizados sobre los distintos usos del decorado verbal, hay que añadir aquellos en los que se utiliza para potenciar el estado

físico en que llega un personaje al espacio escénico. Tello, el viejo, se lamenta de que su hijo sea un vago y de que no valore y malgaste el dinero que tanto trabajo cuesta ganar. En un momento de la acción, Tello ordena a Mendo que le diga a Laura que vaya a buscarle una camisa limpia a su hijo. El chico se encuentra en el tablado, pero su padre además describe cómo lo ve:

TELLO VIEJO. Y las mejillas muy rojas
del sudor, y del exceso
ve Mendo, y a Laura dí,
que una camisa te de,
no se resfríe (vv. 1598-1602).

Este caso sirve para apoyar la imagen que ya da el actor cuando se presenta ante el público. Debe coincidir lo que afirma el padre con lo que el espectador ve. Lo mismo ocurre en *Trabajos* cuando Joseph describe la entrada del faraón frente a la pobre imagen que él ofrece:

JOSEPH. Mírale con la belleza
que entra del arnés vestido,
tan gallardo, tan lucido
de tanta marcial riqueza:
mira luego mi bajeza
roto, pobre, humilde, esclavo (vv. 372-377).

En cuanto al otro recurso en el que se utiliza el diálogo para crear espacios, los “bastidores hablados”, también hay numerosos ejemplos en los dramas históricos. Este primer fragmento, del drama *Virtud*, ofrece una descripción de un episodio, que ocurre fuera de la vista del espectador y que se refiere a la llegada del Príncipe y don Juan, narrado por Juana:

JUANA. El Príncipe, don Manuel,
y otro hidalgo con él,
que anda aquí con un azor
haciendo enredos por veros (vv. 534-537).
[...]
En un caballo venía
el Príncipe tan hermoso,

que de alentado, y brioso
 su propia espuma bebía (vv. 541-544).
 [...]

 Pero apenas preguntando,
 se apean en el zaguán,
 y entrando a las cuadras, van
 vuestros retratos mirando (vv. 549-552).

Se está utilizando la técnica descrita para anticipar la entrada del personaje a escena.

Por otra parte, ya se vio en el decorado verbal la posibilidad de aludir a la fuente cuando se encuentra en el espacio escénico. Pero también acontece que se aluda a este elemento cuando no está presente en el tablado. Así, don Juan, en *Virtud*, le comenta a Sol que la observaba desde allí cuando la vio por primera vez:

JUAN. ¿No me visteis en la fuente
 a vuestra hermosura atento? (vv. 736-737).

El jardín también se describe en *Guante* mediante esta técnica. Hablan Blanca y don Juan de que deben verse en secreto. Entonces, ella le comunica la existencia de un lugar en el que es posible el encuentro amoroso. Esto ocurre en un momento en el que ese espacio no está a la vista del espectador, ya que esta conversación se desarrolla en una dependencia interior de palacio:

BLANCA. Hay una puerta, que jamás abierta,
 ya no parece puerta,
 cubierta de rosales y jazmines,
 detrás destos jardines (vv. 1464-1467).

Se ha visto en los otros subgéneros que la presencia de animales era frecuente introducirla mediante la palabra. En los dramas históricos también se utiliza este procedimiento. En el drama *Virtud*, Don Sancho llama a

Mendo, que se encuentra en el espacio “dentro”. Sale el criado y el señor le pregunta que si el caballo está listo:

- SANCHO. ¿Está a punto
 el rocín de campo?
- MENDO. Queda
 boca abajo como siempre,
 y esperándote a la puerta
 dos criados, y seis galgos (vv. 1173-1178).

Lo mismo ocurre en *Virtud*:

- PRÍNCIPE. Esconde en esa alameda
 Nuño, los caballos (vv.1279-1280).

El Príncipe alude a un espacio que se encuentra fuera, “esas alamedas”, y le dice al caballero que esconda los caballos allí. El espectador no va a ver en ningún momento a los animales, pero se recrean de esta forma.

Ejemplos de este tipo abundan en los dramas históricos y el caballo es el animal que más veces aparece en las comedias analizadas. Así ocurre en *Tellos*. Mendo ha quedado a la puerta y Tello, el joven, le dice:

- TELLO. Ten este caballo Mendo,
 que allí la he visto (vv. 400-401).

La escena continua y el señor se asoma a la puerta, tras la cual se supone que está el criado con el animal y afirma que los ve:

- TELLO. Pues ven mis ojos, que allí
 Mendo está con el caballo (vv. 2629-2630).

En *Trabajos* se introduce la existencia de animales con una acotación que dice: *Ruido dentro de camellos, y cabalgaduras con cencerros, y campanillas, y voces, diciendo: ¡Para, para ese ganado!*. Y la pastora Lida recalca el estruendo que hace la comitiva “fuera”:

- JACOB. Paso, ¿qué ruido es ese?

LIDA. Dromedarios, y elefantes,
carros y carrozas vienen
por las selvas de los sauces (vv. 2214-2217).

Además, Jacob también afirma que se escucha ese “ruido”. De esta manera, se consigue elaborar, solo mediante el diálogo, sin que nunca aparezcan los animales, una escena en la que se desarrolla una cabalgata.

Un último ejemplo, tomado de *Guante*, en el que tiene lugar una escena en la que don Juan le comunica al monarca que el rey moro le ha obsequiado con diez caballos:

JUAN. Reconocido, gran señor, el moro,
que vino a verte a Ceuta, cuando hiciste
el África temblar, cuyo tesoro
por feudo humilde de tus pies pusiste,
Diez caballos alárabes te envía,
que el mismo carro de Faetón respete,
cuyos jaeces le labró Bujía, y frenos y acicates Tafilete:
por el Codón que no hay en Berbería
encintan perlas, crines y copete,
y al modo de jinetes andaluces,
plumas de Orán los vuelven avestruces.
No queda alfombra de los montes claros,
ni cuero de Azamor, de ámbar teñido,
ni adarga de ante a prueba de reparos
que en su Marruecos la sepulte olvido:
y como a España se conducen raros,
dos leones tan fieros han traído,
que aunque en imagen los contempla y mira,
parece que el del cielo se retira (vv. 539-562).

La minuciosa descripción que hace el caballero no necesita explicación adicional. Los ejemplares estarán “en la puerta” o “en las cuadras” de palacio y, de esta forma, pueden ser traídos a la mente del espectador.

Pero no solo aparecen caballos sino que, en esta pieza, también se sucede otro tipo de animales, los leones. Tosiño le dice a Brito que se han escapado las fieras, un regalo que se incluía en el lote mencionado en el ejemplo anterior. Primero se introduce la acotación, que apoya lo que ocurrirá

después. En ella se alude a determinados sonidos: *Dan voces dentro*. Luego, Brito relata lo que está sucediendo “detrás” de las cortinas:

BRITO. Pero, ¿qué voces son estas?
 TOSIÑO. Soltado se ha, yo soy muerto.
 BRITO. Que no es nada.
 TOSIÑO. Como no,
 ¿si todos los caballeros
 van a defender a las damas? (vv. 733-738).

Los criados describen algo que pasa fuera de la vista del espectador. Los leones escapan, los caballeros sacan sus armas para defender a las damas y ayudar a apresarlos de nuevo. Es un caso en el que se recrea una trifulca, solo con el diálogo entre Tosiño y Brito y los sonidos “dentro”.

También se utilizan los “bastidores hablados” para traer a la mente del espectador partes de la trama que no se representan en el tablado. En *Virtud*, Mendo comenta cómo ha sido recibido al entrar en palacio:

MENDO. Pensando que soy bufón
 aquestos de los cuchillos
 colorados, y amarillos
 como en Castilla lo son
 me han dejado entrar, no hay hombre
 que me pregunte quién soy,
 si bien donde entrando voy
 no hay sombra que no me asombre,
 cosa que me quede acá (vv. 2056-2064).

De la misma forma, Joseph le dice a Putifar, en *Trabajos*, cómo tiene que proceder con sus hermanos tras dejarlos volver a Canaán:

JOSEPH. Antes de que de la ciudad
 salgan, advierte también,
 que prendas al uno dellos,
 que se llama Simeón,
 que importa quede en prisión
 en tanto que vuelven ellos.
 Que ha de traer otro hermano,
 dales trigo, y el dinero

pon en los sacos, primero
disimulando la mano.
¿Has me entendido? (vv. 1281-1292).

También, se relata por medio de esta técnica, cómo transcurrió la cena entre Joseph y sus hermanos. Rubén y Bato son los encargados de recrear el episodio señalado:

RUBÉN. Bajando del alto trono
de su grandeza, a comer
con diez labradores toscos,
se le ha de aumentar la vida (vv. 1768-1771).

[...]

BATO. Allá me dio el mayordomo
también de comer a mí,
¡pardiez que rodaban pollos!
¿No habéis visto unos monazos,
que guardaban a un lado y otro
las nueces, o las castañas
al tiempo más espacioso?
Pues al famoso convite
fui con los carrillo mono
y para el camino llevo,
que al fin es largo y angosto (vv. 1780-1790).

Se describe la disposición de la mesa, los alimentos que tomaron, etc. Lo que interesa es destacar la abundancia y el lujo de la corte del faraón frente a la miseria y pobreza que existe en Canaán. En este fragmento, Bato aporta la nota graciosa al aludir a su forma de comer.

Los espacios interiores que acogen alguna acción importante también se describen a través del diálogo. Así ocurre en *Guante*, cuando Brito señala dónde se encuentra Blanca en ese momento. La dama estaba en su cuarto y pasa a la dependencia donde está el gracioso:

BRITO. Pero doña Blanca pasa
de su cuarto al aposento
de la Infanta, o se la hurtaron
mis ojos a tus deseos,

llega, ¿de qué estás turbado? (vv. 51-55).

De la misma manera, se presentan espacios exteriores. En *Virtud*, Nuño le cuenta a Teodora quién es la responsable de que don Juan la desprecie. Para ello, describe el lugar de donde procede la joven :

NUÑO. Hay una quinta, que la mar
combate con uno, y otro embate,
cuyo pie bañan infinitas sumas
de nácares, y espumas,
fingiéndole un jardín de mil colores
las algas, hierba, y los corales, flores,
aunque a voces en círculos deshechos
salpica las pizarras de los techos,
tiene a la parte de la tierra enfrente,
como en conversación, puestos en torno,
seis olmos por adorno
doseles de una silla, y de una fuente,
aquí vive, Teodora, aquel valiente
don Sancho de Mendoza (vv. 1564-1577).

En el siguiente pasaje, el exterior lo expone la infanta Elvira al describir el paisaje en *Tellos*, cuando Nuño la abandona:

INFANTA. Por mis desdichas me deja
que son largas de contar;
pero dime ¿son aldeas
esas grandes caserías,
que dellas parecen peñas,
y dellas huertas parecen? (vv. 723-728).

Un villano, interlocutor de la infanta en esta escena, aclara, tanto la disposición de las fincas como quiénes son sus dueños:

VILLANO. Todas son casas que albergan
hombres ricos montañeses
que se quedaron en ellas
desde el tiempo de los godos,
tienen aquí sus haciendas,
y son reyes destos montes,
esa que miráis más cerca

es de Ramiro de Aibar,
 mi amo, esotra más vieja,
 es de Servando Fernández,
 esotra es de Mendo Vega,
 aquella es de Ortún Ordoñez;
 pero de aquí a legua y media,
 la de Tello de Meneses,
 hombre a quien todos respeta,
 allí hallárades amparo (vv.729-744).

Más adelante en esta pieza, Mendo y Tello van a buscar a la infanta, que ha huido, debido a una discusión que ha tenido con Laura. El gracioso es el encargado de informar de cómo es el lugar en el que, por fin, encuentran a Elvira:

MENDO. Pareció Juana en un bosque,
 cuyas floridas riberas
 cubren dos mansos arroyos,
 más que de cristal de arena,
 que ellos propios la levantan,
 riñendo donde se encuentran,
 viola Tello, y arrojose
 del caballo, así las riendas,
 él contemplando la hierba,
 y yo de los dos amantes,
 satisfacciones y quejas (vv. 2687-2698).

En *Trabajos* se encuentran otras alusiones a espacios exteriores en el diálogo. En el siguiente fragmento, Issacar habla con su padre de cómo ha visto las tierras de Jacob tras un reconocimiento que realiza. La desolación resume el estado del campo y del ganado del anciano:

ISSACAR. El cielo,
 como ofendido del suelo
 no sustenta lo que cría.
 Ya no halla hierba el ganado,
 y parece que se atreve
 a competir con la nieve
 del monte el desierto prado (vv. 933-939).
 [...]

JACOB. De la sequedad que encierra

abre mil bocas la tierra
 para lamentarse al cielo.
 Bala el ganado perdido,
 suene en las peñas el eco,
 y vuelve del campo seco,
 triste el pajarillo al nido.
 Y entre tanta confusión
 me han dado nuevas que Egipto
 está todo su distrito
 fértil en esta ocasión (vv. 945- 955).

Más adelante, cuando Joseph le pide a Benjamín que se quede en Egipto, Issacar le explica que Benjamín es el hijo predilecto de su anciano padre y que si éste no regresa a la aldea el hombre morirá de pena. Insiste Issacar en el deterioro y la ruina que han dejado atrás, en Canaán:

ISSACAR. Nosotros venimos
 de aquel valle hebreo,
 donde vio Abraham
 a los tres mancebos (vv. 1943-1946).
 [...]
 Porque allá a los montes
 de hierba compuestos
 pelaban los años,
 barbas y cabellos.
 Ni una flor al prado,
 ni un grano al barbecho
 abril producía,
 ni bañaba el cielo (vv. 1955-1962).

En los dramas históricos aparecen descritos, además, exteriores urbanos. De esta manera, Rubén alude a Egipto en una conversación con su padre:

RUBÉN. Llegamos padre
 a la gran Memphis de Egipto,
 famosa entre las ciudades
 del mundo, y vecina al cielo
 con pirámides de jaspe (vv. 1434-1438).

Otro tipo diferente de espacio exterior es la playa que se recrea en *Virtud*. Juana, criada de don Sancho, recrimina a su señor el duelo al que ha retado a don Juan, pretendiente de su hija Sol:

JUANA. No es buen modo de cobrar
las hijas (que te han robado)
con sola tu espada al lado,
en un barco por la mar (vv. 2216-2218).

Sancho, por su parte, decide tranquilizarla. Acto seguido se dirige a un barquero, que se encuentra en el tablado, para informarse de si ya ha llegado don Juan:

SANCHO. Si se ha de embarcar conmigo.
Paseaos por esa playa,
que a su tiempo os llamaré,
porque no me embarcaré
sino es que conmigo vaya,
y serviréis de atalaya
por si algún criado envía (2254-2260).

El caballero comunica al marinero sus intenciones, aludiendo a la existencia de un espacio al aire libre, la playa. El deíctico utilizado, “esa”, sugiere que el paisaje costero se encuentra más allá de la vista del espectador.

También se puede deducir, de las conversaciones entre los personajes, la distancia entre dos lugares determinados. Así ocurre en el drama *Tellos*, en concreto, en la escena en la que la infanta se lamenta de que la hayan echado de casa de Aibar. Entonces, decide dirigirse al domicilio de los Tellos. Parece que va de camino hacia allí porque dice:

INFANTA. Quien vive en la misma casa
la de Tello de Meneses
me dicen que es por aquí (vv. 961-963).

Mendo informa de la cercanía del destino de la muchacha:

INFANTA. Creedme, que lo procuro,

¿está lejos?
MENDO. Cerca está (vv. 1034-1036).

Gracias a esta conversación, sin necesidad de utilizar ningún tipo de indicación escénica, el espectador puede presumir cómo están dispuestas las propiedades de los dos campesinos, Tello y Aibar.

La guerra, como se vio en otras comedias, se suele recrear por medio del diálogo, utilizando para ello el recurso de la *ticoscopia*. En *Trabajos* hay un ejemplo de ello. En una acotación se indica la existencia de sonidos de *cajas*, que aluden al desarrollo de una escena de tipo bélico. Acto seguido, entran al espacio escénico Putifar acompañado por algunos de sus soldados. Comentan el desfile militar que se está desarrollando en la calle, ante el palacio del faraón. El capitán alude a lo magnífica que estuvo la tropa ante la mirada atenta del propio faraón: “Pasó lucida, aunque tarde” (v. 199).

En el mismo drama, se da a conocer la existencia de un espacio totalmente diferente a los expuestos, la cárcel. Allí ordena Putifar que encierren a Joseph, tras creer que el esclavo lo ha traicionado:

PUTIFAR. Llevadle a la cárcel luego
ponedle grillos y guardas,
muera en una soga vil,
y no con egipcias armas (vv. 452-455).

Con la técnica de “bastidores hablados” se pueden describir gran cantidad de lugares de tipología muy diversa. Uno de ellos, del que solo existe este ejemplo, es el espacio onírico. En el siguiente fragmento, Asiris, copero del faraón en *Trabajos*, relata que en su sueño vio un árbol:

ASIRIS. Yo soñé, que vi una vid,
que tres sarmientos la cercan,
a quien luego flores y uvas
dieron adorno y belleza,
que yo tu copa tenía,
y exprimiéndolas en ella
te daba a beber (vv. 678-684).

O el que describe el mismo faraón a Joseph, en la escena siguiente, para que el esclavo lo interprete. Describe un paisaje campestre en el que tienen lugar unas acciones de difícil explicación para el rey:

FARAÓN. Soñé, que estaba a la orilla
 de un río, en cuya ribera
 vi a siete gruesas vacas
 paciendo la verde hierba.
 Luego otras siete tan flacas,
 que devorándose aquellas,
 apenas señal dejaban,
 y me despertó su pena.
 Mas volviéndome a dormir,
 vi siete manadas bellas
 de espigas, y que otras siete
 débiles, negras, y secas
 las primeras consumían (vv. 751-763).

Joseph interpreta, tras esta descripción, que en Egipto tendrán siete años de bonanza económica, a los que seguirán otros siete de penurias y pobreza.

Los “bastidores hablados” se utilizan, además, para la aparición de coches o carrozas, tal y como se ha visto en los otros subgéneros analizados. En *Virtud* se utiliza este recurso en la escena en la que tiene lugar el rapto de Leonor y Sol. Juana, encargada de la vigilancia de las damas, las alerta de que ve llegar a unos hombres. En su parlamento, alude a la existencia de una carroza, lugar desde dónde llegan los atracadores:

JUANA. Tenlo, señora, por cierto,
 que allí vienen muchos hombres.
 FERNANDO. De una carroza salieron
 y vienen tras de nosotros (vv. 1928-1931).

Entonces, entra al espacio escénico don Juan, acompañado por tres criados. Todos ellos se presentan armados con “arcabuces”. Deja claro el caballero que no viene a robar nada material, sino que pretende llevarse a Sol.

Se emplea otro de los recursos ya analizados, el decorado verbal, para llevar a cabo la acción de atar a los posibles testigos del rapto de la joven a unos “olmos”:

JUAN. Vos sois el oro que vengo
a buscar, hola a esos olmos
atad fuertemente, y presto
(porque seguirnos no puedan,
y esté el robo más secreto)
a esos dos villanos (vv. 1939-1944).

Finalmente, es don Juan quien cita en su parlamento el mencionado medio de transporte. Señala que lo ha dejado “fuera”, preparado para la huida con las muchachas hacia la capital lusa:

JUAN. Estas dos señoras
volando vayan, Marcelo,
en ese coche a Lisboa (vv. 1958-1950).

En *Trabajos*, hay otro caso de aparición de vehículos de transporte en el diálogo. En esta ocasión, se trata de una carroza de gala, perteneciente al faraón. En ella pretende sacar el monarca a Joseph para mostrarlo ante el pueblo, en señal de agradecimiento por sus sabios consejos:

FARAÓN. Joseph desde hoy el gobierno
de Egipto: traed mi carro,
aquel rico, en que me muestro
a la ciudad, aquel día
de mi feliz nacimiento.
Salga triunfando Joseph,
humíllese todo el pueblo
a mi segunda persona (vv. 800-807).

El tercer recurso para crear espacios mediante la palabra, se materializa a través de la narración. Esto se logra a través del diálogo, es decir, un personaje se encarga de describir el lugar, mediante unos parlamentos

extensos. Equivale, pues, a las descripciones espaciales que se ofrecen en el género narrativo.

En los dramas históricos se ofrecen algunos episodios de este tipo, como el siguiente ejemplo del drama *Virtud*. Don Juan le cuenta al Príncipe un episodio ocurrido días antes. Durante la ausencia del heredero a la corona ha llegado un caballero castellano³⁰⁵, acompañado de sus hijas, a la ciudad de Lisboa. Insiste en contarle a su interlocutor cómo es el espacio donde vio por primera vez a Sol, a las afueras de la capital:

JUAN. Y el castellano se aloja
 (como sintiendo el desprecio)
 en una quinta que ahora
 fuera de Lisboa vive (vv. 152-155).
 [...]
 Este Sol estaba un día
 (cuando el otro se transmonta)
 bañándose los cabellos
 del mar en las crespas ondas)
 fuera de la quinta, adonde
 algunos álamos bordan
 un dosel verde a una fuente,
 que de aquel campo señora
 también le pone a los pies
 no menos florida alfombra,
 en cuyas franjas de lirios
 el agua ensartaba aljófara.
 Mirábase en el cristal,
 y trocándose la formas,
 el agua le daba perlas
 porque ella le diese rosas (vv. 167-182).

El caballero continúa con la narración. Añade que la muchacha le ofrece de beber, haciendo hincapié en todo lujo de detalles. Asimismo, descubre la existencia de determinados árboles a los que pudo atar su caballo:

³⁰⁵ También aparece la caracterización de don Sancho: JUAN. Vino (estando vos en Ceuta) / un don Sancho de Mendoza, / caballero castellano, / desde Toledo a Lisboa, / hombre estimado en Castilla / por sus hazañas heroicas, / de edad larga, nobles canas, / y venerable persona (vv. 127-134).

JUAN. Até mi caballo a un olmo,
 y viendo que de una joya
 tenía un búcaro atado,
 cinta color de congojas
 agua le pedí, y risueña
 le desaté presurosa
 como el unicornio suele,
 porque no hubiese ponzoña,
 metió el marfil de la mano
 con el búcaro en la undosa
 fuente, que en círculos crespos
 apartaba bulliciosa,
 como afrentada, el cristal (vv. 215-227).

En *Tellos*, el espacio que se recrea mediante el recurso descrito son las ricas tierras de Tello. El gracioso de la pieza le cuenta a la infanta cómo es este sitio:

MENDO. Cincuenta pares de bueyes
 aran la tierra abundosa,
 del rubio trigo, que apenas
 hay trojes que le recogen,
 trepan estas altas peñas
 fértiles cabras golosas
 en cantidad, que parece,
 que otro monte inculto forman,
 bajan a ese claro río,
 de aquellas nevadas rocas
 a beber tantas ovejas,
 que unas a otras se estorban (vv. 1091-1102).
 [...]
 las rocas llamé nevadas
 no por los hielos de Bóreas;
 más porque la blanca lana
 hace que no se conozcan,
 no hay dehesas, vegas, prados,
 adonde las vacas coman,
 con ser de Tello las mieses
 diez leguas a la redonda (vv. 1107-1114).
 [...]
 aquí en cárceles de erizos
 le dan castañas sabrosas

los montes, las anchas vegas
 verdes peras, guindas rojas,
 con las pálidas camuesas,
 nueces, avellanas, moras,
 serbas, nísperos, y almendras,
 que flores de nácar bordan,
 gansos los arroyos cubren (vv. 1127-1135).

Incluye Mendo la ganadería y la flora que existe en los campos de Tello, destacando los abundantes frutos que le reportan a su señor.

El caso que se toma de *Trabajos* se corresponde con un relato que cuenta Joseph a Nicela sobre sus orígenes:

JOSEPH. A Orbea, en el verde valle
 de Mambre, tierra de Abrahán (vv. 15-16).
 [...]

 Crecí yo, mas porque luego
 el oficio me enseñase
 de pastor, con mis hermanos
 iba al campo a ejercitarme.
 Por las frentes de los montes
 veía entre blancos cambiantes
 de nácar, blanco, y azul,
 la rosa, aurora que sale (vv. 26-33)
 [...]

 Entre aquel rudo atender
 como las ovejas pacen,
 las danzas de los corderos
 cuando declina la tarde,
 el ver los celosos toros (vv. 46-50).

Cuenta su historia, destacando en ella descripciones de su tierra, Canaán. Añade el episodio del intento de asesinato que sus hermanos intentaron sobre él:

JOSEPH. Pasé del valle de Ebrón,
 y como no les hallase
 en Siquen, fui a Dotain
 entre laureles y sauces.
 Vieronme venir de lejos,
 y concertáronme matarme

y muerto echarme a un pozo
que estaba entre unos zarzales (vv. 102-109).

Aclara a Nicela que su hermano Rubén, el mayor, no quiso matarle sino que lo echaran vivo al pozo. La narración se centra en el episodio de la traición de los hermanos, pero incluyendo en él numerosos versos dedicados a situar la escena en un determinado paisaje:

JOSEPH. Metieronme en aquel pozo (v.122)
[...]
Sentáronse cerca de comer,
mas no te espantes (vv. 126-127).
[...]
Estando pues en alfombras
de floríferos esmaltes,
comiendo de sus envidias,
y bebiendo de mi sangre,
vieron venir por el campo,
conocidos por el traje,
ismaelitas mercaderes,
con camellos y bagajes,
que de Galaad traían
aromas, y de otras partes,
para vender en Egipto (vv. 130-140).

En el caso de *Guante*, no se dan espacios recreados mediante la palabra en los que se utilice este procedimiento. Hay que señalar que se debe a que esta pieza se desarrolla en un espacio dramático único, el palacio. No se dan los exteriores.

Los diferentes gestos que hacen los personajes pertenecen al denominado espacio lúdico. En los dramas históricos existen numerosos ejemplos de distintos tipos de gestualidad. En *Virtud*, Juana, en una escena de cortejo con Mendo, alude en su diálogo a que se va a acercarse al hombre. En la acotación también se alude al movimiento de aproximación de Juana hacia Mendo.

Por otra parte, los gestos que tienen que ver con presentar respeto a personajes nobles también se dan en los dramas históricos. Así ocurre en la

escena final de *Virtud*³⁰⁶ en la que todas las damas presentes se arrodillan ante la Teodora, pretendiente del Príncipe. Le piden que lo perdone y que permita que se case con Sol. Es la propia dama la que realiza la petición:

SOL. Si tanta
cortesía, ¡oh, gran señora!,
vuestra nobleza acompaña,
doleos de mi, que a esos pies
llega Leonor.

MENDO. Llegu Juana,
pidámoselo todos. (vv. 2971-2977).

En *Trabajos* hay varios casos de este tipo de saludo. Uno de ellos sucede en la escena en la que Asiris se postra a los pies de Joseph, cuando el faraón lo nombra consejero, y dice: “Todos, señor, le queremos / besar los pies” (v. 825). O en el momento en el que, al regresar de Egipto por última vez, Rubén se adelanta apara saludar a su padre: “Los pies dadme, / padre y señor” (v. 2225-2226).

Esta manera de proceder se expone también en las indicaciones escénicas, como la que encabeza la escena en la que los hermanos se despiden de Joseph para partir hacia Canaán, en la que se explica que: *Vanse los hermanos, hincándose de rodillas cuando vaya pasando Joseph, y quedan Benjamín y Bato.*

Otro tipo de gestos tiene lugar en *Tellos*. Inés desconfía de la honradez de Elvira y se dispone a registrarla para asegurarse de que no ha robado nada. La infanta le dice que no es necesario, ya que ella es una persona honesta:

INÉS. La ropa quiero buscarla,
por ver si algo me lleva.

ELVIRA. No tienes que buscar más,
mujer soy de bien, Inés (vv. 2374-2377).

³⁰⁶ Palabras finales de don Juan aludiendo a la vejez del poeta: JUAN. Aquí senado / con mis fortunas acaba / la mayor virtud de un Rey, / el Poeta no se cansa / de servirlos, aunque ya / le jubilaban las canas. / Tan agradecido está / a las mercedes pasadas, / dadle aplauso y a nosotros / el perdón de nuestras faltas (vv. 3013-3022).

Asimismo, existen fragmentos en los que se señala que algún caballero realiza el gesto de coger su arma. Un ejemplo de ello, tomado de *Tellos*, en el que el joven Tello entra al tablado muy alterado, porque han despedido a la infanta como sirvienta de la casa. En el parlamento de Laura, del que es testigo su tío, se refleja el movimiento que hace el muchacho:

LAURA. En la daga
Entre Tello el viejo.
 pones la mano? (vv. 2423-2424).

En esta pieza aparece otro tipo de mímica que consiste en que algún personaje oculte su rostro. En otros casos se ha visto que se utiliza el vestuario, casi siempre una capa. En el ejemplo siguiente, que ocurre al final de la obra, el Rey ha encontrado dentro de su tortilla un anillo. Los dueños de la casa mandan a llamar a la cocinera, que no es otra que la infanta. Ante el descubrimiento inminente de su verdadera identidad, la muchacha procede a esconderse tras sus manos. Es Tello el viejo el que lo hace saber cuando le dice: “Para qué encubres la cara, / quita las manos” (vv. 3032-3033). Elvira no se cubre por vergüenza, ya que ha echado la joya en la comida conscientemente, sino porque su padre cuando la vea la reconocerá inmediatamente, y con él, el resto de personajes.

Hay constancia de movimientos, que realizan los actores, destinados a retener a alguno de ellos que se dispone a huir. Esto ocurre en *Trabajos*, cuando Joseph quiere huir del acoso de Nicela. El diálogo aclara que la mujer lo sostiene para que no pueda marcharse de su lado:

JOSEPH. Suelta el manto.
 NICELA. Suelta infame
 el alma (vv. 383-385).

Otro caso de este tipo es el que describe que Benjamín es retenido, en esta ocasión, por Lida. La campesina se siente atraída por el muchacho y le

dice: “Tente, hermoso Benjamín”. Él la rechaza, y la indicación escénica aclara que ella lo agarra para que no se vaya: *Ásele*.

De *Trabajos* es el ejemplo que sigue, en el que se evidencia un gesto diferente, el llanto. Benjamín señala que su hermano Joseph llora: “El llanto, Joseph querido / te muestra el alma en los ojos” (vv. 2047-2048). Aparte de esta manera de manifestarse de Joseph, vinculada a lo sentimental, también hay otro tipo de alusiones que tienen que ver con la manifestación del amor fraternal que sienten los personajes de esta pieza. De esta manera, la escena continúa y se aclara en una acotación que los hermanos se abrazan. Ello es debido a que se trata del fragmento que recoge el momento de reconocimiento final.

Otro drama que presenta personajes que lloran es *Guante*. Blanca se lamenta de este modo ante el Rey. Además de señalarse la manera de proceder de la dama en la indicación escénica, el monarca define el llanto femenino como un arma que la mujer emplea para conseguir aquello que desea:

REY. ¡Oh, lágrimas de mujer,
pólvora sorda sin truenos,
artillería con agua,
que no con balas de fuego! (vv. 2139-2142).

Otras expresiones faciales, en cambio, aluden a la vergüenza sentida por algún personaje. En *Trabajos*, Nicela piensa, y lo expresa en un aparte, que Joseph está enamorado de ella: “La vista tiene turbada / verdad infalible fue” (vv. 295-296). En realidad, la mujer ha interpretado erróneamente su gesto, el esclavo no la quiere y la vergüenza que siente se debe a que le incomoda que la mujer del capitán de la guardia del faraón pretenda que él le corresponda. Joseph es un esclavo, ella se encuentra en otra categoría social, además de ser una mujer casada.

En el mismo drama del ejemplo anterior, aparece un caso en el que se denota el cambio en el estado de ánimo de Joseph, hecho que determina su

gestualidad. Llegan los hermanos ante él, preocupados por no saber cómo saludarlo. Entonces deciden arrodillarse. Joseph los reconoce, pero no lo comenta. Rubén, al ver su expresión, le dice a los otros en un aparte: “¿De qué se admira?, ¿qué piensa?” (v. 1147). Acto seguido la acotación indica un cambio en la actitud de Joseph: *Grave*. Se va incrementando su enfado al preguntarle a sus hermanos de dónde vienen. La indicación escénica vuelve a reflejar este hecho ya que señala que Joseph está *más alterado*. Rubén responde por todos:

RUBÉN. De la tierra de Canaán
hemos venido a esta tierra,
a comprar trigo, señor (vv. 1156-1158).

En esa escala de furia, Joseph sube otro peldaño y ahora está *colérico*. Finalmente, el segundo del faraón llama al capitán Putifar y le dice que encierre a sus familiares. Cuando queda Joseph solo, se rinde al llanto. Su expresión ha pasado del enfado más terrible a la profunda tristeza. Termina la escena rogándole a Dios que las lágrimas derramadas por el amor que siente hacia sus hermanos sean capaces de detener el rencor que anidaba en él. Este modo de sentir de Joseph se debe a que, anteriormente, ellos habían intentado asesinarlo.

La agrupación de personajes en el espacio escénico pertenece, asimismo, al espacio lúdico. La forma que con más frecuencia se repite es aquella en la que se establecen dos grupos de personajes. Así ocurre en *Virtud*. Sol le cuenta a su hermana Leonor que escribió una carta a don Juan. En ella le pidió que viniera a su encuentro. Entonces sale Mendo y por lo tanto, se establecen dos agrupaciones de actores en el tablado. El criado anuncia que ha visto a las damas al lado de su carroza:

MENDO. Parado el coche, y paciendo
los caballos desuncidos,
ellas son (vv. 1900-1902).

Ellas, por su parte, también admiten que los han visto. En su parlamento, Juana insinúa que están alejadas de los caballeros. Por ello no distinguen con claridad la identidad de los recién llegados:

JUANA. Pienso que es Mendo
 señora, el que viene allí.
SOL. ¿Y viene solo?
JUANA. No veo otra persona (vv. 1903-1907).

Posteriormente, se unirán todos cuando se incorpore don Juan al espacio escénico y se acerque a las damas con el fin de raptarlas.

En otro de los dramas históricos, *Tellos*, tiene lugar el siguiente ejemplo. En el tablado dialogan Mendo y Tello. Entonces llega la infanta, acompañada de Inés. Le cuenta la dama a la criada lo que piensa de Tello, el joven:

ELVIRA. Diome esta camisa Inés
 para Tello, aquel travieso,
 mozo de tan poco seso,
 que destas montañas es
 el Júpiter, el Narciso,
 el galán, el robador (vv.1621-1626).

Pero, mientras habla con Inés, Elvira se percató de que Tello está presente:

ELVIRA. ¡Ay Dios! Allí está, ¿si es él?
 Pero es fuerza que lo sea.
 ¡Buen talle! ¿Quién hay que crea
 que habrá mal término en él?
 Gentil aire, no parece
 de sangre humilde aquel brío (vv. 1629-1634).

Por su parte, *Trabajos*, también contiene casos en los que se dividen los personajes en dos grupos. En un momento de la pieza, salen al espacio escénico Jacob, seguido de sus hijos Rubén e Issacar. En este lugar ya se encontraban Lida y Bato que permanecen callados, mientras hablan los otros

sobre la pérdida de Raquel, esposa de Jacob. En un momento de la conversación, el anciano pregunta:

JACOB. ¿Hay aquí algún pastor?
ISSACAR. Aquí está Bato, mira qué le mandas
 nuestro padre y señor (vv. 555-557).

Queda claro que Bato se ha acercado a Jacob, ante el reclamo de su señor. Éste le ordena que vaya a buscar a Benjamín y así lo hace el pastor. Se unen los dos grupos cuando el padre y sus hijos se acercan a Lida, que quedó sola tras la marcha de Bato. Pero, en seguida, aparecen Benjamín y Bato. El criado señala que ha visto a los otros personajes:

BATO. Al pie de aquella fuente
 te aguarda Benjamín tu padre anciano,
 creciendo su corriente,
 memorias tristes de tu muerto hermano.
BENJAMÍN ¿Y quién con él venía?
BATO. Issacar, y Rubén (vv. 575-580).

Por lo tanto, vuelve a haber dos grupos ya que Benjamín y Bato estarán a la puerta del vestuario. En este lugar, habrán desarrollado el diálogo anterior que versa sobre la situación espacial de los otros.

En *Trabajos* acontece un caso en el que unos personajes se encuentran en alto y otros a nivel tablado. Los hermanos de Joseph, desde abajo, le solicitan la libertad de Rubén. Joseph se encuentra arriba, sentado en su trono junto a Putifar. Entonces anuncia su intención de bajar y se acompaña el movimiento con una acotación que indica que así lo hace. Bato, que está con el grupo más numeroso advierte a Benjamín que Joseph lo mira mucho, a lo que éste contesta que desde que lo vio él también está inquieto. Se unen cuando Joseph baja y se dirige a ellos, preguntándoles si su padre se encuentra bien de salud. Además, se interesa por Benjamín:

RUBÉN. Él es.
JOSEPH. Llegadle.

De rodillas.

BENJAMÍN. Dame tus pies,
y a besar tu heroica mano.

JOSEPH. Los brazos es más razón.

BENJAMÍN. No soy digno de tus brazos (vv. 1678-1684).

En el drama histórico *Guante* también se da el caso de tres agrupaciones de personajes en escena. El fragmento que acoge esta manera de proceder comienza cuando entran Nuño de Andrada, caracterizado como *de camino*, acompañado de Mendo. Los hombres dicen que han visto llegar a don Juan:

MENDO. Don Juan vino de Castilla.

NUÑO. Tengo por mal agüero
ser, al entrar en palacio,
la primer cosa que veo.

MENDO. Háblale, que ya te ha visto (vv. 117-121).

Por su parte, el grupo en el que se encuentra don Juan, acompañado de su escudero Brito, también comenta que han visto a los otros:

BRITO. Señor, ¿de qué estas suspenso?
Nuño de Andrada te ha visto, háblale (vv. 124-125).

Comentan sus acciones porque la salida al tablado no supone el reconocimiento, es decir, hasta que no se hablan o se acercan no es evidente que los dos grupos se reconocen.

Continúa la escena y los caballeros mantienen la distancia, alternándose conversaciones de cada uno de los dos grupos. Entonces se incorpora al espacio escénico una tercera agrupación, el Rey, don Pedro de Ataide, y un número indeterminado de caballeros de la corte. Es tan evidente que nunca se unen que incluso en un acotación, y no son muchas las que aparecen para aludir a este tipo de configuración espacial, se dice que los primeros que se incorporaron (Juan, Mendo/ Nuño, Brito) a la vez, haciendo uso de una

puerta distinta³⁰⁷. Al final de esta escena quedan dos grupos, tras la marcha del Rey.

En cuanto a la aparición de escenas simultáneas no se ha podido constatar su existencia en ninguno de los cuatro dramas históricos analizados.

III.5.- DRAMA MITOLÓGICO.

El *Amor enamorado* es la única pieza que trata el tema mitológico en la obra dramática de Lope en sus últimos años de vida. A pesar de incluirlo bajo la denominación genérica de drama, debe aclararse que se alude con frecuencia a este subgénero con el calificativo de comedia, concretamente, con el de comedia mitológica española³⁰⁸. Se hace alusión a este término para aludir a aquellas piezas que surgieron en el Siglo de Oro y que poseen unas características determinadas ya expuestas en este trabajo.

O'Connor la define como un “género híbrido que consta, principalmente, de una intriga palaciega injerta en una estructura dramática característica de la comedia de capa y espada”³⁰⁹. Huerta insiste en lo dicho, ya que afirma que la estructura de la comedia mitológica “era la de la comedia de enredo, pero con una intriga palaciega” (HUERTA CALVO *et al.*, 2008: 176).

Se recurría, habitualmente, a obras que trataban sobre mitología grecorromana, como la *Odisea* de Ulises o las *Metamorfosis* de Ovidio, y que “eran difundidas en la época a través de los manuales como la *Filosofía secreta*,

³⁰⁷ La acotación es la siguiente: “Llegan don Juan, y Nuño, cada uno por su parte”.

³⁰⁸ Ciertamente, ha sido un tema recurrente en la historia de la literatura y del que Huerta destaca que supuso un “género que se hizo muy frecuente en la segunda mitad del siglo XVII, con el desarrollo extraordinario del teatro palaciego, para el que trabajaron eminentes escenógrafos italianos, como Cosme Lotti y Baccio del Bianco”(HUERTA CALVO, 2008:176).

³⁰⁹ Cita en p. 209. Por su parte, Gómez la define como aquella comedia que “tiene por asunto temas relativos a personajes mitológicos, y más particularmente los pertenecientes a la mitología pagana” (1997:190). Con respecto a la temática “en lo esencial, el drama mitológico proseguía la temática de la Comedia nueva a la vez que iba adaptando el estilo sencillo del corral español a las nuevas capacidades y posibilidades escenográficas de los coliseos reales, especialmente con la inauguración de un teatro perspectivista e italianizante dentro del Palacio del Buen Retiro” (O'CONNOR, 2002: 210).

de Pérez Moya (1585), el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de fray Baltasar de Vitoria (h.1620) y los “Ovidios moralizados”³¹⁰>> (HUERTA CALVO *et al.*, 2008: 176).

Con respecto a la función que desempeñaban las comedias mitológicas hay que señalar que constituían un medio de propaganda ya que las tramas y comportamientos de sus personajes se presentaban como

espejo de las hazañas militares o las virtudes morales de los monarcas. No obstante, esos mismos mitos y sus heroicos o divinos protagonistas eran casi siempre ridiculizados y parodiados por los graciosos de estas comedias mitológicas, no muy lejanas de las burlescas en su humor desmitificador³¹¹.

Además de aludir a la funcionalidad de estas piezas, O’Connor establece tres factores que influyeron en el desarrollo de la comedia mitológica. En primer lugar, hay que aludir que los poetas sintieron un gran “aprecio de los aciertos y primores de la gran cultura clásica”. En segundo lugar, constituían una manera idónea de convertir los mitos clásicos en ejemplo a base de “imitarlos, problematizarlos y, aún ridiculizarlos, mediante su manipulación burlesca y tratamiento distanciador”. Por último, también hace referencia a un factor sobre el que piensa que es poco comprendido en la actualidad. Éste tiene que ver con la temática de las comedias y dramas mitológicos, el “tema erótico-político que les ofrecía a los poetas y dramaturgos posibilidades representativas y cuestionamientos sutiles que los guardianes políticos y morales de la sociedad pretendían ignorar o velar” (2002: 209).

³¹⁰ O’Connor comparte las fuentes que señala Huerta (2002: 209).

³¹¹ Huerta añade que “las comedias mitológicas se fueron asociando progresivamente al elemento musical, desde las primeras zarzuelas hasta las óperas calderonianas, como *La púrpura de la rosa* o *Celos aún del aire matan* (1660). Lope hizo algunos ensayos bastante tempranos, como *La selva sin amor* (1627), pero fue Calderón quien más destacó en la preparación de fiestas mitológicas para la corte” (2008: 176).

En cuanto a Lope, hay que señalar que su interés por el tema mitológico aumentó de forma significativa en la década de 1620³¹². Según Sánchez, el motivo que suscitó esta predilección fue que el Fénix se vio “arrastrado por la genialidad de Góngora” y decidió demostrar “a sus contemporáneos que podía superar al cordobés en su propio terreno y así fue como nacieron las cuatro fábulas mitológicas que publicó entre 1621 y 1624: *La Filomena, La Andrómeda, La Circe y La rosa blanca*”³¹³.

Otro asunto que atañe al poeta, y que ya se comentó en las comedias de santos, es que este tipo de piezas eran las favoritas del dramaturgo cuando le hacían un encargo desde palacio. Lope no solo acogió estas peticiones sino que, además, las desarrolló de forma personal y

las amplificó con tramas propias, chistes de gracioso y canciones de inspiración popular, y se permitió con frecuencia el capricho del anacronismo, pues sus comedias mitológicas contienen alusiones a la España de los Austrias y les atribuyen a los dioses un lenguaje poético más propio de un hidalgo de Madrid que una deidad de las cimas del Olimpo (SÁNCHEZ, 2010: 28).

Hay que añadir que a Lope, como a otros poetas áureos, no le interesaba la verdad histórica sino el espectáculo y la adaptación del tema y sucesos al gusto del público³¹⁴. Por lo tanto, no era totalmente fiel a los

³¹² O'Connor comenta que han llegado hasta nosotros “diez obras mitológicas lopescas y más de veinte, entre dramas y autos sacramentales, en el teatro calderoniano” (2002: 209).

³¹³ SÁNCHEZ AGUILAR, A. (2010) *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*. Cáceres: Universidad de Extremadura, p. 27. Frente a la opinión de Ferrer que afirma que entre 1625 y 1635 Lope abandonó este subgénero, Sánchez cree que no fue un abandono sino que “desde 1625 y durante cerca de diez años, en España estuvo prohibido imprimir teatro [...]. Puede calcularse que en esa década, Lope dejó de publicar entre cien y doscientas piezas teatrales, la mayor parte de las cuales se han perdido para siempre, porque, sin la caja fuerte que suponía la impresión, las comedias eran artefactos efímeros condenados a esfumarse por el sumidero del olvido”. Afirma que entre esas piezas perdidas es bastante probable que hubiera varias de tema mitológico, el caso es que “el único dato incontrovertible es que, de las fechas posteriores a 1625, solo conservamos una comedia de inspiración mítica: *El Amor enamorado*, obra que se estrenó ante Felipe IV y su familia en 1635 y que fue publicada tras la muerte de su autor” (2010: 28).

³¹⁴ “La mayoría de las fábulas clásicas eran cuentos de pocos personajes dotados de una dinámica narrativa muy simple, de modo que no bastaban para construir el tipo de comedias a las que estaban acostumbrados los espectadores del Siglo de Oro: piezas de unos tres mil versos que cruzaban a ritmo vertiginoso los destinos de un amplio grupo de personajes y que hilvanaban sin apenas tregua los más sorprendentes puntos de inflexión. Lope, pues, ensanchó los mitos a golpe

clásicos, procediendo de manera similar a lo comentado para otros subgéneros, como el histórico. Sobre este particular, Huerta aclara que: “En ocasiones, esos mitos clásicos se interpretaban con gran libertad y se mezclaban con otras tradiciones y ciclos pseudo-mitológicos, novelescos o históricos” (2008: 176). En realidad, Lope no tenía porqué llevar a la escena sucesos objetivos tal y como los contaban los poetas grecolatinos. Su trabajo no consistía en ser un mero historiador, sino en convertirse en un verdadero creador de mundos. Por eso, parece muy acertada la afirmación de Sánchez sobre la interpretación lopesca del tema mitológico:

Los métodos de trabajo de Lope no tenían porqué plegarse a esos modernos escrúpulos, pues ni las gentes del Siglo de Oro poseían nuestro amplio conocimiento del mundo antiguo ni los espectadores hubieran comprendido que un poeta atase a sus musas con rienda corta por el afán estéril de ceñirse a la verdad histórica (2010: 28).

De esta forma particular de proceder del poeta, surge un modelo mitológico que se caracteriza por la inclusión de algunas características de la comedia áurea, tales como:

La amplificación de la fábula, el uso lateral del tema del honor, la participación de un gracioso que desacraliza el mito, el final con casamientos al por mayor y la creación de una atmósfera de sabor arcaico construida a la vez con herramientas verbales y mecanismos escénicos (SÁNCHEZ, 2010: 195).

Aparte de la forma en la que el dramaturgo utiliza para componer las piezas mitológicas, hay que tener en cuenta el fin para el que eran escritas. Por eso conviene insistir en que eran obras realizadas por encargo explícito de la corte. En este sentido, la mitología era la materia privilegiada para las representaciones palaciegas.

de inventiva propia a fin de acomodarlos a lo que reclamaba el público de su tiempo” (SÁNCHEZ, 2010: 190).

Ferrer analiza en un artículo las peculiaridades que sustentan la teoría de que *El Amor enamorado*³¹⁵ constituye una pieza hecha expresamente para la representación cortesana. Para ello analiza distintos elementos constitutivos de dos piezas (la otra es *El vellocino de oro*). Parte del hecho probado de que ambas fueron creadas para representarlas ante la corte de Felipe IV. Incluso, se puede constatar esta afirmación desde el propio texto ya que hay una alusión directa al lugar de representación:

Cupido hace referencia a los jardines del Buen Retiro, en donde, por lo tanto, es posible que la obra se representase. En consecuencia, nos hallaríamos ante una más de las obras encargadas a Lope para unas circunstancias concretas de una fiesta cortesana, en la que se hallarían presentes entre el público el rey, la reina y quizá el hijo de ambos, el príncipe Baltasar Carlos, nacido en octubre de 1629, a todos los cuales interpela al final de la comedia Júpiter: <<Y aquí, / divino planeta cuarto, / Luna, madre de otro sol, / que gocéis por muchos años, / de fin en vuestro servicio / El Amor enamorado>> (FERRER, 1996: 52-53).

Ferrer postula sobre la existencia de un modelo cortesano puro que posee dos características fundamentales: menor unidad de acción³¹⁶ y número de versos reducido. Estos criterios permiten separar las obras destinadas al corral o a palacio. En *Amor*, el número de versos de los que consta la pieza no se adecúa a lo propio de las piezas cortesanas, ya que el número de versos se asemeja a las comedias pensadas para el corral. En palabras de Ferrer:

³¹⁵ FERRER VALLS, T. (1996) “*El vellocino de oro y El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de madurez”, BERBEL, J.; OREJUDO, A. y SERRANO, A. (eds.) *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XII-XIII Jornadas*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 49-65. Señala que *El Amor enamorado* “se publicó en la *Vega del Parnaso*, colección póstuma de obras de Lope editada por su yerno Luis de Usátegui en 1637. Morley y Bruerton en su *Cronología* fechan su composición entre 1625 y 1635 (tal vez 1630), aunque en un artículo de 1947, cuyos datos no se recogen posteriormente en la edición revisada de su *Cronología*, habían apuntado la fecha de 1632”. Cita en p.52.

³¹⁶ Aunque hay que señalar que en ellas Lope “se inventa terceros en discordia que intervienen en la trama mitológica, y que no se encuentran en las fuentes de donde proceden las fábulas, [...], sin embargo en ellas los terceros, a diferencia de Fineo de *El vellocino*, sí que generan realmente un conflicto que justifica y hace avanzar la acción mitológica, que queda subsumida en ese conflicto de triángulo amoroso” (FERRER, 1996: 56).

Consta de 2785 versos, cómputo que sin ser exagerado, la aleja de obras cortesanas como *El vellocino*, *Adonis* y *Venus* (de 2229 versos) o *El premio de la hermosura* (de 2456) y la acerca a una obra de origen cortesano como *La fábula de Perseo* (de 2849), que está más próxima, como *El Amor enamorado*, a la extensión característica de las comedias de corral (1996: 59).

Otro asunto que analiza en su artículo Ferrer, que puede servir para confirmar esta finalidad atribuida a *El Amor enamorado*, es si fue o no representada por cortesanos. Sobre este hecho afirma que lo dicho sobre la extensión de la pieza no hace posible asegurarlo, pero aclara que Lope

tenía muy en cuenta la circunstancia de que una comedia fuera a ser representada por cortesanos, tendiendo entonces a reducir el número de versos para evitar el cansancio de los autores *amateurs* (FERRER, 1996: 60).

Sin embargo, aparecen en *Amor* otras características que comparte con las comedias de encargo para palacio. Éstas serían:

La falta de economía en la relación actores/personajes: hay en ella un número elevado de personajes comparsas [...] y de escenas de masas en las que se reúnen un elevado número de actores en el escenario, [...], así como un elevado número de personajes protagonistas (FERRER, 1996: 60).

Esto se justifica, según la autora, porque se trata de una producción para palacio, que se caracteriza por ser una “fiesta fundamentalmente participativa y sin restricciones económicas, en las que se podía contar con un elevado número de actores, bien fuesen profesionales o *amateurs*” (1996: 60).

Aparte de estas particularidades, trata también un elemento constitutivo de la obra que atañe a este trabajo, la escenografía. Como la mayoría de la crítica afirma, Ferrer apunta que en las comedias de corral

la escenografía no adquiere la mayor parte de las veces la importancia que tiene la representación cortesana, y Lope suele delegar en la profesionalidad de actores y autores la parte correspondiente a la puesta en escena de sus obras [...]. Por el contrario en las obras producidas para la corte, [...], destacan por su importancia

las acotaciones de escenografía, [...] música y canto, gestualidad y movimiento escénico [...] y de vestuario³¹⁷ (1996: 60-61).

Se basa esta afirmación en la gran cantidad de acotaciones escenográficas. A pesar de ser cierto, no hay que olvidar que las indicaciones escénicas nunca son determinantes ni suficientes a la hora de hacer una reconstrucción de cómo pudo ser la representación de la obra. En muchas ocasiones siguiendo los textos se hace difícil imaginar lo que ocurrió en el escenario. Uno posible justificación a esta falta de detalles podría ser la que señala Ferrer, la complicación se produce

porque, como sucede en otras obras cortesanas, las acotaciones se refieren a elementos parciales, o se concentran en aquellos momentos en que es preciso destacar la utilización de la tramoya escénica, y se echa a faltar siempre una descripción global del escenario (1996: 62).

A pesar de ser cierto que en *El Amor enamorado* existe una mayor preocupación por la escenografía y por tanto, por la representación final de la obra, no se puede afirmar que Lope delegara totalmente este asunto en los autores. Por lo menos en lo que se refiere a la producción dramaturgica de sus últimos años. Además, aunque sea un hecho probado que fue escrita pensada para palacio, no se debe obviarse el hecho de que es muy probable que existieran representaciones de *Amor* en los corrales.

Dejando atrás este punto, hay que tener en cuenta también la época de la vida de Lope en la que fue escrita esta pieza, porque no cabe duda de que

³¹⁷ Sobre las acotaciones que tratan sobre el vestuario Ferrer afirma que la acerca a obras que fueron pensadas para la representación cortesana ya que: “Son menores en número y más escuetas y sencillas. [...] Esta técnica concisa de indicación de vestuario es la más habitual en las piezas representadas por cortesanos, [...], a los que Lope parece confiar la elección del vestuario, circunstancia que debía constituir una parte más del entretenimiento de los organizadores” (1996: 61). Sobre este asunto hay que señalar que la autora ha dicho en la cita a la que remite esta nota al pie, que estas indicaciones escénicas eran muy importantes, junto a las que aludían a escenografía, música, etc. Lo cierto es que en *El Amor enamorado* son muy escasas las acotaciones escénicas que hacen referencia al vestuario de los protagonistas.

las circunstancias vitales influyeron en su creación³¹⁸. Como se ha mencionado en este trabajo, y por mucha parte de la crítica, es cuestión habitual en el dramaturgo que obra y vida queden enlazadas casi siempre. Prueba de ello, en el caso del último drama mitológico, es la inclusión de una escena entre Bato y Cupido en la que el pastor gracioso, *alter ego* del propio Lope en muchos pasajes de la obra, se lamenta ante el dios “del poco galardón que merecen sus versos ante los dioses, recibiendo en compensación un anillo del dios Amor” (FERRER, 1996: 65). El viejo Lope sabía aprovechar la ocasión propicia y en sus últimas piezas, *El Amor enamorado* entre ellas, vuelve a lanzar una petición de ayuda, que nunca llega, a la corte. Sin ser la única justificación del malestar que transmite en sus textos *de senectute*, sí que es cierto que el viejo poeta veía emerger a los que ya consideraba sus sustitutos sin haber sido atendido. Este pesar se entremezcla con la ironía del pastor Bato y expone crudamente al público cortesano

el desencanto de un Lope que veía como otros poetas, como Antonio Hurtado de Mendoza, conseguían favores que él no lograba, y que, desesperanzado, y ya con un pie en el estribo, seguía utilizando, quizá la última de sus comedias representadas en la corte, para hacer memoria de sus servicios, en un último gesto de rebeldía y de sumisión, trágico-cómico, como muchas de sus comedias (FERRER, 1996: 65).



El análisis de los espacios dramáticos³¹⁹ que se suceden en *El Amor enamorado* da como resultado la utilización exclusiva de lugares exteriores que

³¹⁸ “*El Amor enamorado* es una obra que nos dice mucho del Lope de la última época. Por debajo de la postura desmitificadora de Bato se escucha el sentimiento del propio Lope, que ya en 1620, en carta privada al duque de Sessa, se había lamentado: <<que en palacio no se acuerden de lo que he servido en tantas ocasiones para remediar mis necesidades y para calumniar mis costumbres esté tan en la memoria>>” (FERRER, 1996: 65).

³¹⁹ Sobre el decorado de la pieza, Ferrer opina que: “A lo largo de casi toda la comedia hay que presuponer un decorado tópico de comedias mitológico-cortesanas: un bosque y quizá un río en el que se quiere suicidar Bato, un monte por el que Bato sube y baja, un templo de Diana que se abre en dos ocasiones y la gruta del río Peneo” (1996: 64).

se mueven entre la Arcadia, morada de los dioses, y Tesalia, lugar donde se entremezclan los enredos amorosos entre los humanos y las distintas divinidades que aparecen en la pieza. Se hará uso de otros posibles espacios escénicos distintos del tablado, cuando la trama lo necesite, sobre todo, para la aparición de algún dios al que los protagonistas solicitan algún favor.

A pesar de esta aparente sencillez en la configuración de espacios dramáticos, en *Amor* se utiliza por primera vez el recurso escenográfico del lienzo pintado. La función de este decorado será hacer posible un cambio rápido de espacio dramático. La acotación escénica³²⁰ que encabeza la escena indica que: *Cae un lienzo de lo alto en forma de palacio, que dejándolos en el teatro a los dos cubre todo el monte*. Se produce así un cambio de espacio dramático, apoyado en el lienzo³²¹, pero también en el diálogo. Los protagonistas, que están presentes en el escenario en este momento, dejan claro lo que ha ocurrido; así la pastora Silvia le dice a Bato:

SILVIA. ¡Ay, Bato! ¿Quién por el aire,
 sin que los cuerpos lo sientan,
 nos ha traído a esta casa? (vv. 2562-2564).

El gracioso le responde que la inesperada aparición la habrá causado ella, insinuando que la considera una hechicera. Se insiste en el traslado espacial, con el recurso del decorado verbal, reiterando el contenido del lienzo:

SILVIA. ¿Yo? ¿Cómo si estoy sin mí?
 Ni ¿qué encantadora hubiera
 que formara este palacio? (vv. 2570-2572).

³²⁰ En *Amor* se procede, como en la comedia hagiográfica de este trabajo, a incluir las abundantes acotaciones escénicas en el apartado espacial correspondiente. Las relativas a las distintas entradas y salidas de personajes se incluirán en el anexo final.

³²¹ Sobre el lienzo: “Si en el resto de obras cortesanas de Lope no indican, si los hubo, cambios globales de decorados, sabemos que en *El Amor enamorado* se produjo un cambio de decorado al final de la Jornada III, indicado por las acotaciones” (FERRER, 1996: 64).

Acto seguido vuelve a haber un cambio de espacio dramático, que se traduce en cambio en el escénico solo con la acción de subir el telón que antes se había desplegado. La acotación vuelve a indicar la manera en que se cambia de lugar: *El palacio se sube arriba y queda descubierto el monte*. Los personajes, de nuevo, mencionan lo sucedido en su diálogo

BATO. Silvia, todo se mudó.
SILVIA. Todo es venganza y mudanza (vv. 2636-2637).

El uso del lienzo con esta finalidad no se había producido hasta ahora en ninguna de las obras analizadas. De ello puede hacerse una lectura que estaría relacionada con el espacio itinerante. En este último solo se utiliza la palabra y, en algunos casos, el movimiento de los personajes sobre el tablado para cambiar de espacio dramático. Si se pone atención en la escena anterior, el diálogo funciona de manera parecida, ya que, si solo se dispusiera de él, el cambio de lugar seguiría siendo posible. Sin embargo, no queda completo el desplazamiento, ya que Silvia y Bato confirman que no se han movido del sitio, mientras que en los casos de espacio itinerante los personajes ratifican que llegan al nuevo espacio dramático. Con el uso del lienzo parece que en vez de los personajes ir hacia un lugar, éste “ha venido” hasta ellos.

Con respecto a la caracterización de los personajes, que son descritos por otros en el texto, se dan bastantes ejemplos en esta pieza. Hay que tener en cuenta lo dicho sobre este punto en las acotaciones, y es que en *Amor* son escasas las que se utilizan para definir a los personajes. La primera caracterización es la que Bato hace de la serpiente Fitón. Se trata de una pintura hiperbólica del monstruo, aderezada con unas buenas dosis de ironía. Luego, creyendo que Febo es la serpiente, Bato insiste en su condición de gracioso, cuando le pide al dios que no lo devore:

BATO. No me hurgue;
 que cosquillas de una sierpe
 no hay hueso que no machuquen;

cómame junto, por dios,
 pero no me despachurre;
 manido estoy, no haya miedo
 que le haga mal en el buche (vv. 339-346).

Pero Bato también ofrece las características que aluden a alguna de las competencias que posee el dios Febo, según la mitología clásica:

BATO. Señor Polo, el que nos hunde
 a rayos en el verano,
 y en el invierno se escurre;
 por acá los labradores
 se quejan que no madure
 las cosas cuando es sazón,
 que unas cría y otras pudre;
 y también los segadores,
 que dicen que los aturde,
 porque no hay vino que beban,
 que al momento no le suden (vv. 371-382).

Febo le contesta, aludiendo a otra de sus actividades, que no tiene que nada que ver con la agricultura: “¡Villano, no me disgustes! / Ahora soy cazador; / saetas llevo, y no luces” (vv. 400-402).

Otras veces, como en otras comedias analizadas, son los propios personajes los que se describen, así Dafne le dice a su padre, el río Peneo:

DAFNE. Amado padre mío,
 bien sabes que a las selvas me desvío,
 huyendo, así de dioses como de hombres,
 no solo las personas, más los nombres.
 Yo soy ninfa del coro
 de la casta Diana;
 perdona si el respeto, si el decoro
 por ley divina y obediencia humana
 debido a obligaciones naturales,
 fuera de prendas tales,
 te pierdo, pues no puedo obedecerte (vv. 512-521).

Le comunica que no puede acceder a su petición de casarse con Aristeo. La causa principal, que sirve de argumento a la diosa, es su pertenencia al coro de vestales de Diana. Por eso, le dice a su amiga Silvia que, aunque se enfrente a su padre, no puede consentir en la boda. Dafne ofrece en su siguiente parlamento otra característica de su propia personalidad: admite que no puede casarse porque “aborrezco a los hombres, esto es cierto” (v. 546).

Cupido, protagonista de la pieza, es caracterizado por Febo. En la escena que se toma como ejemplo han quedado solos los dos dioses. Amor, haciendo alarde de su afán de superioridad, pregunta a Febo que si no sabe con quién está hablando. Éste le responde:

FEBO. Sí conozco: ¿no eres tú
 el que inventó las traiciones,
 los agravios, las bajezas,
 las guerras, los tratos dobles,
 los adulterios, los celos,
 y otras tantas invenciones
 con que no hay cielo que dejes,
 ni tierra que no alborotes?
 ¿No eres tú el hijo de Venus,
 dama que vivió sin orden
 en Chipre por tantos años? (vv. 934-944).

Alude a muchas de las competencias del dios, pero también a su madre, la diosa Venus. Hay que apuntar que, casi siempre que se caracteriza a Amor, se hace dejando constancia de que es el portador de todos los aspectos negativos del sentimiento amoroso. De esta manera, continúa Febo, muy enfadado con Cupido, y lo denomina

FEBO. Mal nacido basilisco,
 dulce afrenta de las almas,
 grave error de los sentidos,
 engaño de la esperanza,
 tirano del albedrío,
 sinrazón de la razón

y de la memoria olvido;
 pasión del entendimiento,
 de la voluntad hechizo,
 suspensión de las acciones,
 humano con lo divino,
 y divino con lo humano;
 el más traidor que ofendido (vv. 1377-1389).

En la tercera jornada hay otro caso de descripción de un personaje a otro. En esta ocasión, Cupido no desaprovecha la oportunidad de deshacer el agravio que le produjo Febo. Para ello, describe a su madre como todo lo contrario a lo que sugirió su enemigo en la intervención anterior:

CUPIDO. Dulce madre mía,
 Lucero el mayor,
 que del cielo esmalta
 su azul pabellón;
 divino planeta,
 celeste esplendor,
 prólogo del día,
 preludio del sol,
 a quien por benigna,
 Júpiter le dio
 del tercero cielo
 la jurisdicción (vv. 2089-2100).

Amor también describe a una humana, la pastora Sirena. La venganza de Febo ha hecho que el dios del amor se enamore perdidamente de ella. La muchacha es idealizada por Cupido, debido a que éste se ha herido por accidente con una de sus flechas:

CUPIDO. Hay una serrana,
 destos valles flor,
 gloria de su aldea,
 de su prado honor,
 basilisco en vista,
 humano y feroz,
 ángel en belleza,
 fiera en condición.
 Nunca con tal risa

las hojas abrió
 la rosa al rocío
 del primero albor,
 cuando abril la esmalta
 del rojo arrebol
 que ocultaba en marzo
 en verde botón:
 parece que el cielo
 jazmines tomó
 para hacer el rostro
 cándido color (vv. 2113-2132).

Por otra parte, en *Amor* no se dan casos de la comentada oposición corte/aldea, presente en otros subgéneros. Pero sí que hay una pequeña crítica a la gente de la corte. Febo le dice a Bato que lo acompañe para que sea testigo de cómo mató a la serpiente y éste le contesta:

BATO. Sin verlo lo juraré
 y sin que vaya contigo,
 al uso de la ciudad;
 adonde hay tantos que juran,
 que escriben y procuran
 lo que nunca fue verdad (vv. 702-707).

Según el gracioso, las gentes de la corte se caracterizan por su tendencia al chismorreo y a la mentira.

El espacio escénico puede dividirse en varias categorías en las que la oposición fundamental se da entre lugares visibles y ocultos. Dentro de los primeros se encuentran varios ejemplos de división del espacio escénico entre una parte situada arriba, en los corredores de la fachada de corral, y otra que se encuentra abajo, en el tablado.

Un ejemplo de ello sucede al inicio de la pieza. Alcino, que se encuentra en el escenario, comenta que ve a alguien en lo alto:

ALCINO. Pero, ¿qué bulto es aquel
 que detrás de aquella peña
 más temor que cuerpo enseña,

si está mi esperanza en él? (vv. 57-60).

Se trata de Sirena a la que el hombre invita a bajar hasta donde él está. Esta invitación queda reflejada en el texto ya que Alcino dice: “Desciende, mi luz, descende” (v. 71). Y la acotación escénica, que acompaña el diálogo de los pastores, confirma lo dicho: *Ella baja*.

Otro caso sería el que se produce con la entrada de Fitón. Febo le sugiere a Bato que se coloque en lo alto para que la serpiente no lo alcance: “Súbete a ese monte, Bato, / y estarás seguro en él” (vv. 712-713). Entonces, el dios mata a la serpiente en el tablado, mientras el gracioso continúa arriba. Él mismo describe el momento de la muerte del reptil:

FEBO. Yo haré que a mis manos muera;
cumplió el cielo mi esperanza;
bizarro tiro: cayó (vv. 727-729).

Por su parte, Bato comenta que le ha acertado y el dios le anima a que baje:

BATO. ¡Voto al sol, que le acertó
por la mitad de la panza!
FEBO. Baja, Bato, que ya está
vertiendo sangre en el prado (vv. 730-733).

A continuación, Febo anuncia su intención de cortar la cabeza a la fiera. Pero esta acción tendrá lugar en un espacio “dentro”, fuera de la vista del espectador. Bato es el que informa de que el monstruo se dirige hacia una cueva a esconderse: “Aún no estoy asegurado / hacia la cueva se va” (vv. 734-735). No se dice en ninguna acotación que Febo vaya tras Fitón, pero por su parlamento y una indicación escénica posterior, indicando la salida del cazador desde ese lugar, se puede afirmar que sucede así:

FEBO. Cortarele la cabeza
para ponerla en el templo

de Diana (vv. 736-738).

Hay mas casos de este tipo de configuración del espacio escénico. Como el siguiente, que sucede también en la primera jornada. Comienza la escena con el tablado vacío y Bato arriba. Luego se incorporan otros personajes, pero lo hacen al lugar en el que se encuentra el gracioso. Son Dafne, Sirena, Silvia y Alcino. Bato les comunica que la serpiente ha muerto. Para hacer creíble que las cosas suceden así, los personajes sostienen un diálogo en el que se hace referencia a un espacio que el espectador no ve, en el que unos pastores descienden al valle, puesto que ya no hay peligro:

SIRENA. De la montaña
bajan los pastores ya.
DAFNE. La fama, desde nosotras,
con mil lenguas importunas,
quita los ecos de unas
para ponerlos en otras;
ya se junta todo el valle
para darle el parabién (vv. 758-765).

Y también con sus palabras hacen posible que se introduzca la entrada mencionada anteriormente de Febo:

BATO. Ya nuestros ojos le ven.
SILVIA. ¡Lindo aspecto!
ALCINO. ¡Hermoso talle! (vv. 766-768).

Y, aunque el cazador sale con la cabeza de la serpiente en la mano, el grupo de arriba todavía tiene miedo de bajar. Hacen gestos de honor a Febo, que les indica que se arrodillen:

FEBO. Hincaos de rodillas todos.
SILVIA. Bato, de rodillas ponte.
BATO. Desde lejos, que aún la temo;
verá que hocico y que cogote
que tenía el buen Fitón (vv. 769-773).

Las palabras de Bato sugieren que no han descendido los pastores desde el monte en el que estaban refugiados, es decir, de los corredores superiores de la fachada del corral si se piensa en el nivel escénico. Febo los anima y, aunque no se indica en ninguna acotación, el diálogo que sostienen hace alusión a que se arrodillan a los pies del héroe, confirmando de este modo que así ha sido:

SIRENA. A tus pies, Febo, se postre
 cuanto por cielo ilustras,
 cuanto alumbras por el orbe.

SILVIA. A tus sacras aras, Febo,
 ofrezcan mirras y aloes
 los más apartados indios (vv. 785-790).

También sucede la división mencionada en un escena de la segunda jornada, que tiene lugar tras la transformación de Dafne en laurel. Febo aparece abrazando al árbol. Entonces, sale Bato. El gracioso pregunta al dios si sabe dónde encontrar una piel de lobo para disfrazarse en el encuentro, que tendrá posteriormente con Silvia. Febo se enfada y le grita que lo va a matar. El hombre, asustado, dice:

BATO. ¡Cielo santo,
 favor! Al monte me subo.

FEBO. Aguarda.

BATO. ¡En qué poco estuvo
 que me diese con un canto! (vv. 1857-1861).

Del parlamento anterior de Bato se deduce que ha huido por la rampa, que hacía las veces de monte y se ha colocado en lo alto. Además, Febo le ha lanzado una piedra, objeto que debe estar presente según la exclamación del gracioso Bato lo cerca que ha estado de alcanzarle con el tiro.

Pero la división del espacio escénico también puede realizarse de tal manera que estos espacios visibles se encuentren fuera del tablado. Se trataría de aquellos casos que se denominan “en el aire”. Para llevar a cabo estas

acciones es necesario el uso de tramoyas, que permitan a los personajes alzarse desde el tablado o aparecer directamente en lo alto suspendidos.

El primer ejemplo de este tipo acontece en la primera jornada. Mientras Silva y Bato quedan en el escenario, se señala en una acotación que otro personaje desciende desde arriba: *Baje Venus*. Otro ejemplo parecido, que tiene lugar en la última jornada, ofrece la llegada de Júpiter. El dios baja del Olimpo a imponer justicia entre los dioses enfrentados³²². La indicación escénica también lo señala: *En este ruido baje en un águila Júpiter*.

Aparece, además, otro tipo de maquinaria escénica que hace posible la llegada de los dioses a la tierra. Esto es lo que ocurre en la segunda jornada: Febo implora a su hermana para que acuda en su ayuda. Entonces la diosa hace acto de presencia de la siguiente manera: *Por lo alto un carro de plata; Diana sentada en él con una media luna en el tocado*. Como puede observarse, se evidencia una división del espacio escénico en arriba y abajo, pues Diana habla con él desde la parte superior. Le cuenta que Dafne no le corresponde por culpa del dios Cupido. Ella promete ayudarlo consiguiendo que el Amor se enamore de quien no lo quiera. Tras estas palabras, se produce la marcha de Diana, que cierra la jornada intermedia, y se realiza utilizando la misma tramoya que se usó para su aparición, ya que la indicación escénica así lo confirma: *Pasa el carro lo demás del teatro, por lo alto, y acabe la jornada segunda*³²³.

Pero no son los únicos ejemplos de espacios escénicos visibles que se sitúan fuera del escenario. En la última jornada se dan dos casos más. El primero de ellos, hace alusión al rapto de Sirena. Los personajes se han trasladado al palacio de Cupido y así se lo hace saber el dios a Sirena. Le dice que ha inventado esta treta para que no se case con Alcino. Pastora y dios se encuentran descansando y entonces dicen que escuchan un ruido, que anticipa

³²²“La tramoya aérea, quizá una maroma prendida a una grúa o pescante, es utilizada para el descenso de Venus [...] y para el de Júpiter sobre el águila” (FERRER, 1996: 64).

³²³“Una tramoya aérea de desplazamiento horizontal exige el carro de Diana que recorre *lo alto*, queda inmovilizado para que la diosa pronuncie su parlamento y *pasa el carro lo demás del teatro*” (FERRER, 1996: 64).

la llegada de un personaje. Se trata de la hermana de Febo que *baja por el aire y siendo Diana a Sirena, vuelan juntas*. Lo más probable es que se utilizara una grúa o una cuerda que permitiera a la diosa bajar al tablado y, rápidamente, subir con la pastora en sus brazos. Aparte de lo indicado en las acotaciones, los personajes presentes también describen el episodio, incidiendo en la caracterización de la raptora:

CUPIDO. ¿Qué es eso, Sirena mía?
 BATO. ¿Cuál Sirena? Aquí bajó
 quien volando la llevó
 por adonde nacía el día.
 SILVIA. En la cabeza traía
 una luna plateada (vv. 2639-2643).

En cuanto a los espacios escénicos ocultos se pueden observar en *Amor* diferentes tipos, como la utilización del espacio de detrás de la fachada del corral o el situado debajo del tablado, al que se accedía a través de una trampilla.

Sobre el primero de ellos, su uso acontece en una escena que comienza con la acotación: *Descúbrese el río Peneo en su gruta*. El príncipe Aristeo se dirige al río, padre de Dafne, para pedirle ayuda porque pretende casarse con ella y la muchacha se niega. Aristeo lo caracteriza tal y cómo lo ve:

ARISTEO. ¡Oh! Tú, famoso e ínclito Peneo,
 que entre el Olimpo y Osa
 riegas el Tempe, que con pies de rosa
 recibe tu cristal en su deseo:
 escucha atento al príncipe Aristeo,
 si no perturba el aire hasta tu oído
 de las sonoras aguas el ruido;
 levanta la cabeza, coronada,
 de tantas flores, y la copia
 de fructíferas ramas esmaltada,
 digno blasón de tu grandeza propia (vv. 449-459).

Hay alusiones a que Peneo aparece ante el público ataviado con una gran corona de flores. Incluso, según el parlamento del príncipe, puede saberse que el río tiene la cabeza inclinada. Otro caso parecido comienza en una escena en la que el dios Febo dice, haciendo uso del decorado verbal:

FEBO. Entre estas peñas y robles
 un templo tiene mi hermana,
 la hermosa Diana, adonde (vv. 839-841).

Allí se dirige el dios para ofrecer la cabeza de la serpiente a su hermana. Entonces se introduce una indicación escénica, que señala que: *El templo se abra y se vea a Diana en altar con un venablo y un perro al lado, como la pintan*. Como puede observarse, se caracteriza a la diosa según los cánones de la mitología clásica. Pero hay que añadir que, para que el público acceda al espacio oculto de detrás, se indica que se corre la cortina que tapaba esta abertura. Este hecho está presente también en el diálogo, concretamente, en un parlamento de Alcino, que dice a Febo: “Ya, de tu victoria alegre / los blancos velos descoge” (vv. 848-849). Por su parte, Diana le agradece el gesto a su hermano.

El segundo tipo de espacios escénicos ocultos ofrece dos ejemplos. En el primero de ellos se utiliza un elemento del decorado para ocultar a un personaje que, desde ahí, dialoga con otro. La escena da comienzo introduciendo una acotación señalando la precipitada incorporación de Dafne al tablado: *Sale Dafne huyendo*. Se produce, entonces, un juego entre los sonidos (en el espacio “dentro”) y las palabras de la diosa (a la vista del público). La muchacha viene huyendo y Febo le habla desde el vestuario masculino. Se crea así la sensación de que el cazador se va acercando y por ello, Dafne manifiesta su temor:

Febo dentro, como que viene de lejos
FEBO. ¿Dónde huyes
 y de quién, hermosa Dafne?
[...]
DAFNE. ¿Cielos, ya suena más cerca!

¡Árboles, cubridme, dadme
favor, pues falta a los dioses! (vv. 1707-1716).

Continúa Febo, desde el mismo lugar, pronunciando varios parlamentos, destinados a convencer a Dafne de que se detenga. Ella señala que lo ve llegar, antes de que la acotación señale que entra: “Ya lo veo, yo soy muerta” (v. 1738). Y es, en este momento, cuando se produce la escena de la transformación de la diosa en laurel. Para recrear este cambio se introduce la siguiente indicación escénica: *Vaya Dafne arrimándose a la transformación*. Acto seguido ella misma anuncia lo que va a suceder:

DAFNE. Tierra, tus entrañas abre,
y en tu centro me sepulta (vv. 749-750).

Dafne se ha escondido detrás del decorado que simula un árbol, aunque sus palabras parecen sugerir que se ha escondido debajo del tablado, en el vestuario femenino, que acoge esas “entrañas” de las que habla en su parlamento. Por otra parte, la transformación de Dafne en laurel³²⁴ es aludida también por Febo en sus palabras:

FEBO. Tente, espera; celestiales
dioses, ¿qué crueldad es esta?
¿Un árbol queréis que abrace?
¿Qué lo dudo? Ramos son
que del duro tronco salen (vv. 1751-1755).

Dafne en el árbol.

Esta acotación que señala que ella le habla desde el árbol hace pensar que lo más probable es que la diosa haya quedado oculta tras el laurel.

En el otro caso sí que existe un uso claro del espacio oculto debajo del tablado. Sucede en la escena en la que Sirena se convierte en una fuente. Alcino intenta abrazar a Sirena, pero ella desaparece por la trampilla que da al

³²⁴ “Posiblemente un torno es utilizado para la transformación de Dafne en laurel” (FERRER, 1996: 63).

vestuario femenino³²⁵. Para comprender cómo se realiza esta desaparición se introduce una indicación escénica, que lo aclara y que dice así: *Estará de pie Sirena en la rampa del teatro, y al abrazarse los dos, se hundirá Sirena*. También se hace uso del sonido “dentro”, pues se comenta que la muchacha habla desde ahí. Además, la escena se completa con la aparición de una fuente de agua desde el lugar por donde ha caído la mujer: *Salga una fuente de agua hacia arriba*. A continuación, Alcino abandona el tablado, desesperado por lo ocurrido con su amada, y queda Silvia sola un momento. Debe tenerse en cuenta que solo ha salido un chorro de agua, por lo cual no se puede afirmar la presencia de una fuente manando de manera continua. Continúa la acción con las palabras de Silvia animando al gracioso a asomarse al lugar:

SILVIA. Plugiera a dios: por aquí,
 Bato, asoma la cabeza;
 verás que fuente tan linda.

BATO. Más que, ¿me arrojas en ella?

SILVIA. ¿Estas lágrimas son burlas?
Sale una llama de fuego.

BATO: Voy a verla ¡Que me queman,
 que me abrasan! (vv. 2553-2559).

Cuando Silvia hace alusión a las “lágrimas”, puede referirse a las gotas que han quedado en el lugar donde se ha desarrollado de la escena anterior. Pero también puede ser que los personajes estén recreando lo que “ven” a través de la trampilla. El hecho es que, al asomarse Bato, lo que brota ahora es una llama de fuego que está a punto de quemar al gracioso.

Ya se ha comentado que en *Amor* las referencias al vestuario en las acotaciones son escasas. Una de ellas hace alusión al habitual disfraz varonil en la mujer. Se señala en una indicación escénica este hecho, haciendo referencia a la primera vez que se presencia a Amor en la pieza: *Sale Cupido con arco y flechas. Hárale mujer, en hábito corto y bizarro*.

³²⁵ “Y por la rampa del tablado se hunden Sirena y Alcino reemplazados por una fuente que lanza llamas” (FERRER, 1996: 64).

Lo mismo sucede con las menciones sobre este particular en el diálogo de los personajes. Uno de los pocos ejemplos es el siguiente en el que Bato hace alusión a la extraña vestimenta de Cupido:

BATO. Deciros la causa quiero;
que parecéis forastero
en el traje y la pregunta:
dio Febo muerte a Fitón (vv. 1106-1109).

La aparición de sonidos se relaciona muchas veces con la eminente entrada de algún personaje al tablado. En otras ocasiones, sin embargo, se utilizan para recrear alguna escena que ocurre detrás de la fachada del corral. Se ofrecerá solo un caso de este tipo, en el que se indica que se escuchan *dentro gran ruido de silbos y hondas diciendo*:

¡Huid, pastores, huid,
que descende de la cumbre
del monte la sierpe al valle!
¡Todo lo tala y destruye!
¡Huid! (vv. 285-289).

Bato, que está en el tablado, hace mención a otro tipo de sonidos que remiten al ruido que emite la serpiente Fitón a su paso por los montes:

BATO. Ya silba el monstruo cruel,
del mismo infierno retrato.
Huid las sangrientas garras
de Fitón, ninfas, huid;
pastores, trepad, subid
por esas pardas pizarras,
ya se acerca (vv. 714-719).

Entonces, la serpiente hará su entrada en el escenario. Pero el miedo que produce a su paso se ha traído a escena solo con la ayuda de los gritos de los pastores, el silbido del monstruo y las palabras del gracioso.

En cuanto a los objetos, la mayoría de ellos están relacionados con los atributos divinos. Así, el arco y flechas de Cupido o el venablo con el que se caracteriza a la diosa Diana. Aunque también aparecen piezas de otro tipo, como el anillo que Cupido regala a Bato. Esto sucede cuando el gracioso le recita al dios unos versos con los que pretende participar en los recién inaugurados juegos, que celebran la victoria de Febo:

- CUPIDO. Pues porque jamás culpéislos
 dioses, con este anillo
 os premio.
- BATO. Me maravillo,
 si es fino, que me lo déis.
- CUPIDO. Mira que tiene virtud
 esa piedra para hacer
 que os quiera cualquier mujer (vv. 1160-1166).

Sobre la utilería de escena, aparece un único ejemplo en la pieza que se señala en acotación³²⁶. Ocurre en la jornada final y se trata de unas sillas que les ponen a Cupido y Sirena para que se sienten a conversar.

Las cortinas se utilizan para cubrir las aberturas de la fachada del corral a nivel de tablado. En el texto hay constancia de su utilización en dos ocasiones. Una de ellas tiene lugar en el momento de la aparición de la cueva en la que se encuentra el río Peneo. Es su hija la que alude a la presencia de este elemento:

- DAFNE. ¡Padre querido!
 Metióse entre las ondas, y cubrióse
 de un pabellón de plata.
- SILVIA. Entre las aguas va diciendo: <<¡Ingrata!>>
 con murmurar sonoro (vv. 531-534).

Con respecto al otro ejemplo del uso de cortinas, que aparece en el diálogo, debe señalarse que ya se comentó en el apartado correspondiente a

³²⁶ *Salen Cupido y Sirena y criados que les ponen sillas.*

los espacios escénicos ocultos, concretamente, en la aparición de Diana en un altar.

La utilización de las distintas puertas que ofrecía el corral también se da en *Amor*. Algunas veces se indica en la acotación, como en la primera jornada en la que se dice que, tras la marcha de Aristeo por una de las aberturas: *Él se va por una parte y Dafne entra por otra y Silvia*. Hay que recordar que en estas escenas tienen lugar la ampliación del espacio escénico del tablado a la zona de detrás de la fachada, apartando la cortina que cubría esta salida. En ese lugar, se encuentra el río Peneo. Si Aristeo se retira por otra puerta, Silvia y Dafne utilizarán la única que queda. Se da en este caso una utilización de la totalidad de puertas que había. Aunque debe aclararse que las muchachas mencionan que han visto salir a Aristeo porque Dafne dice: “Gente de ciudad, Silvia, ¿qué es esto? / ¿y con mi padre hablando?” (vv. 491-492).

Otro ejemplo de este hecho ocurre en la jornada intermedia. La acotación indica que: *Sale un ciervo por una puerta del teatro*. Dafne, presente en el tablado, se siente atraída por el animal y decide ir tras él. Esta acción no solo se delata con la marcha de la diosa, sino también con la indicación escénica que acompaña sus palabras y su movimiento: *Va tras él y vuelve a salir por la otra parte*. Se inicia una persecución en la que alternan las puertas de entrada y salida del animal, seguido de Dafne.

La música, en forma de canciones, se da en la pieza en dos ocasiones. La primera de ellas sucede con motivo de la celebración de la muerte de Fitón. Los personajes hacen alusión a sonidos que dicen escuchar en el vestuario y que remiten, como es habitual, a la eminente aparición de algún personaje: *Dentro relinchos; pastores y pastoras, con instrumentos cantado y bailando. Cupido detrás de ellos*. Entonces entra el grupo, del que no se determina el número de personas que lo integra, cantando una canción:

A la gala de Febo
cantad, pastores

y coronen sus aras
rosas y flores (vv. 816-819).

Tampoco se especifica quién canta los versos anteriores, pero debe suponerse que los cantantes se identifican con el grupo de pastores. Acto seguido, un solista, también indeterminado, recita otros versos:

UNA VOZ. Del claro Peneo
las verdes riberas,
de Arcadia los bosques,
del Temple las selvas,
a ofrecerle vengan
preciosos dones,
y coronen sus aras
rosas y flores (vv. 820-826).

El otro tema cantado tiene lugar al final de *Amor*. De nuevo son los pastores los encargados de ejecutarlo de la siguiente manera: *Los pastores y pastoras salen con instrumentos y cantan los músicos*. Consta de una pequeña estrofa en la que agradecen a los dioses la liberación de Sirena:

MÚSICOS. Vivan Febo y Diana,
gocen sus rayos,
y Sirena y Alcino
se den las manos (vv. 2766-2769).

La primera canción trata sobre el agradecimiento al dios Febo por librarles del monstruo. La segunda versa sobre la boda de Alcino y Sirena y el homenaje a los dioses Febo y Diana. Pero ambas tienen la misma función, relajar la tensión de la acción principal.

El decorado verbal se utiliza, la mayor parte de las veces, como apoyo a lo que se muestra en el espacio escénico. En esta pieza abundan las referencias a la existencia de un prado, espacio dramático predominante en *Amor*. Un ejemplo de ello se ofrece desde los primeros versos de la pieza, pronunciados por Alcino y que aluden a que está buscando a Sirena:

ALCINO. ¡Oh, prado, que no me des
nuevas della en tantas penas,
por donde van azucenas
las de sus hermosos pies!
Jazmín, pues morir me ves,
¿por dónde va mi jazmín? (vv. 41-45).
[...]
Habla, azahar, habla, clavel (v. 56).

El hombre interpela a la naturaleza, dirigiéndose en su parlamento al espacio que lo acoge, un lugar exterior que se sitúa en un prado. Considera a las distintas flores del campo cómplices de que no consiga localizar a su amada.

Como en otras piezas, los personajes mencionan que en el espacio escénico existe una fuente. Un ejemplo de ello se localiza en la misma escena que se acaba de comentar. Alcino prosigue su parlamento:

ALCINO. ¿En qué traeré el cristal
desta fuente, que algún día
en mis ojos le traía,
del alma fuente inmortal? (vv. 97-100).

Por lo tanto, el decorado verbal permite reconstruir cómo es el sitio en el que se encuentra el pastor, un prado en primavera en el que además se da la presencia de un manantial de agua.

Aparte de flores y fuentes, en este paisaje campestre aparecen otros elementos vegetales. Bato alude a unos “alegustres”, presentes en el espacio escénico según sus palabras, entre los que se esconde de la serpiente Fitón:

BATO. Yo no;
que estas verdes alegustres³²⁷
donde huyendo tropecé,
de no le ver me disculpen (vv. 358-360).

³²⁷ Alegustres: ‘Planta semejante al arrayán, que sirve para adorno de jardines, y de ella se rodean los cuarteles, como de los bojes para separarlos y formar las calles y divisiones de ella’ (*Autoridades*).

Otro tipo de vegetación que aparece en el diálogo de los personajes son los diferentes tipos de árboles, como los que cita Febo en el siguiente parlamento:

FEBO. Yo te traje con engaño
entre estos olmos y fresnos,
adonde apenas las aves
rompen el mudo silencio,
fingí el ciervo que seguiste (vv. 1552-1556).

En este caso hay que apuntar que el citado bosque se completa, además de por olmos y fresnos, con la numerosas aportaciones en el diálogo con respecto a la presencia de un laurel en escena. Este árbol se utiliza para la mencionada transformación de Dafne, pero también para otros asuntos, como el momento en el que Cupido utiliza el tronco del árbol romper sus armas, que han sido la causa de sus males. Por este motivo dice: “Quebrar el arco quiero / en este tronco de mi mal testigo” (vv. 1976-1977). Febo sale al tablado y frena las intenciones de Cupido, diciéndole que no lastime el laurel: “Quedo, señor Amor, blanda la mano / que este laurel es mío” (vv. 1982-1983). Por tanto, la presencia en escena de este elemento vegetal queda confirmada por las palabras de los dioses.

Además, este *locus amoenus*, que se recrea por medio del decorado verbal, posee otras características que no tienen que ver con los elementos que lo componen. Se alude, por ejemplo, a la espesura de la vegetación en varias ocasiones. En el siguiente parlamento es Febo el que comenta esta particularidad del bosque en el que se halla:

FEBO. Pues aún apenas el cielo
nos puede ver, que las ramas
edifican verdes techos
para defender los troncos (vv. 1559-1562).

El momento del día en el que sucede la acción también se ofrece en los parlamentos de los personajes. Así, Febo interpela a su hermana, diosa de la luna:

FEBO. La luna, mi blanca hermana,
 está creciente ahora,
 ya de salir es la hora;
 escucha, hermosa Diana (vv. 1862-1865).

Por lo tanto, la escena tiene lugar de noche. Más adelante, tras dialogar con Diana, Febo alude a que está amaneciendo:

FEBO. Pues prosigue tu carrera,
 luna de los ojos míos;
 pisen tus ruedas de plata
 los celestiales zafiros;
 que ya se mira el aurora
 coronada de jacintos,
 y las flores de los prados,
 y las aves en los nidos,
 hacen salva a su lucero
 con las hojas y los picos,
 para que mi carro de oro
 trueque por el griego el indio (vv. 1922-1934).

El dios hace una descripción del cambio que se realiza, al pasar de la noche al día, en la fauna y la flora del lugar. Los hermanos son los dioses encargados de determinar este momento. La manera de realizarlo consiste en pasear por el cielo, subidos en su carro correspondiente: Diana, el plateado de la luna, Febo el dorado, como dios del sol.

Otros elementos que se manifiestan a través del decorado verbal son las corrientes de agua, como la presencia de un río, que queda determinada por lo que le comenta Liseno a Alcino, al enterarse del rapto de su hija Sirena:

LISENO. Mis lágrimas Alcino, son bastantes
 a vencer la corriente deste río
 cuando las tuyas por su Dafne

exceden las ondas desa mar (vv. 2711-2714).

Hay que tener en cuenta en el parlamento anterior los dos deícticos que aparecen. Si bien el utilizado para el río, “deste”, hace pensar en cercanía, es decir, presente en el espacio escénico, para referirse al mar se hace uso de “desa”, lo cual evidencia lejanía. El caso es que, solo con esta pequeña indicación, puede pensarse que más allá de lo que el público ve también existe una corriente acuática mayor.

El caso es que las menciones más frecuentes en el decorado verbal de *Amor* se refieren a la presencia de elementos naturales presentes en los lugares en los que se desarrolla la pieza: ríos, flores, árboles, arbustos, montes, rocas, etc. Para terminar con estos ejemplos se ofrecen dos. En el primero de ellos, Cupido le pregunta a Febo:

CUPIDO. Vienes de ver, por ventura,
 las fiestas y regocijos
 que a la muerte de Fitón
 las riberas deste río
 celebran con tanto aplauso
 de juegos y sacrificios?
 ¿O, codicioso de hacer
 suerte igual en estos riscos,
 buscas otra sierpe fiera (vv. 1344-1352).

En el segundo de ellos, Bato se lamenta de su situación y se hace uso del decorado verbal para aludir a las dimensiones de los montes que le rodean:

BATO. ¿De cuál peñasco arrojado
 me dará fin este río,
 que aún de morir desconfío
 cuando nací desdichado?
 Éste es bajo, éste eminente,
 éste aún no me da lugar;
 tal estoy que no he de hallar
 peñasco que me contente (vv. 1092-1100).

Con respecto a los “bastidores hablados” en *Amor*, como en otras piezas, también se hace uso de este recurso para la descripción de animales en el drama mitológico. En esta ocasión, el animal que se trae a escena por medio de esta técnica es la temida serpiente Fitón. El parlamento de Bato, inserto en un diálogo con Dafne y Silvia, ofrece una descripción exagerada del reptil, por otra parte, muy propia de su condición de gracioso:

BATO. Alahé,
 que la vi subido en somo
 de un cerro, y que tiene el lomo,
 que de conchas no se ve.
 ¿No habéis visto la corteza
 de un jaspe? Tal es la piel
 como que arrojó el pincel
 sobre la naturaleza;
 como murciélago son
 las alas, y llenas de ojos
 verdes, dorados y rojos,
 sin ser ruedas de pavón;
 en lo que dellas más tierno,
 estrellas se dejan ver
 de plata si puede haber
 estrellas en el infierno;
 en la reverenda cola,
 bien puede, Dafne, caber
 la tienda de un mercader:
 ¿qué digo una tienda sola?
 ¡Voto al sol, toda una plaza! (vv. 133-153).

Ellas dudan de la veracidad de las palabras de Bato, pero al pastor poco le importa y continúa:

BATO. Luego, ¿tampoco crearás
 que tiene la barriga verde
 en redondo, dios me acuerde,
 cuarenta varas y más? (vv. 157-160).

Aunque, posteriormente, la serpiente sí sale a escena, esta descripción permite recrear en el espectador la imagen de ferocidad, que el poeta quiere transmitir como característica fundamental del animal.

Los “bastidores hablados”, como en otras ocasiones descritas, se usan en *Amor* para recrear espacios que se encuentran fuera de la vista del espectador. Un ejemplo de ello es el monte sagrado al que alude Venus en los versos siguientes:

VENUS. De aquellas rosas que engendra
el sacro monte Pangeo,
producidas de mis venas,
te prometo una guirnalda (vv. 687-690).

En cuanto a situaciones recreadas con este recurso, hay que aludir a la celebración que se produce en el campo tras la muerte de Fitón. Esta escena da comienzo con Cupido solo en el espacio escénico. En seguida, se menciona la presencia de sonidos que anticipan la llegada de otros personajes: *Dentro ruido de pastores y sale Bato*. Entonces Amor interroga al gracioso, interesándose por los acontecimientos que están sucediendo en otro lugar, la Arcadia:

CUPIDO. Dime, que el cielo te guarde,
pastor, ¿qué fiesta esta tarde
celebra el Arcadia aquí,
que tanta gente se junta? (vv. 1102-1105).

Hay otro ejemplo de este tipo, que se desarrolla de manera parecida. Empieza con la consabida alusión a sonidos que se producen en el espacio escénico de “dentro”. La acotación así lo aclara: *Voces de pastores, con silbos y estallidos de bondas*. Se recrea la persecución de unos pastores a un lobo. El diálogo que se produce en este lugar, oculto a la vista del público, ambienta y completa la escena, ya que se escucha: “¡Aquí, pastores, aquí!”. En el espacio escénico visible, el tablado, la pastora Sirena ha quedado sola y afirma que: “De todo estoy temerosa” (v. 2304). Acto seguido, vuelve a escucharse: “¡Al

lobo, al lobo, pastores!” (v. 2305) en el vestuario masculino. Aunque se recrea una especie de cacería, en la que parece que un grupo de pastores intenta atrapar al animal, debe comentarse que al lugar en el que está Sirena solamente se incorporará Bato y lo hará de la siguiente manera: *Salga Bato con pellejo de lobo atado al pescuezo, que cubre las espaldas y la cabeza metida por la suya*. El peligroso animal no es tal, es el gracioso disfrazado de lobo para intentar conquistar a su amada. Para describir la tensa situación que ha vivido en el campo, Bato recurre a la *ticoscopia*:

BATO. La diosa, con el enojo,
cuando las cabañas entro,
solicitó los pastores de valles,
montes y cerros:
juntáronse contra mi;
yo, como era lobo nuevo
y no sabía el oficio,
en cuatro pies iba huyendo;
pero como no sabía,
apenas en pie me vieron,
huyeron, imaginando
que fuese algún dios mostrenco (vv. 2352-2363).
[...]
De pedradas, finalmente,
y mordeduras de perros,
que por poco me mataran,
tal he quedado que creo (vv. 2368-2371).

Otro de los recursos utilizados en el diálogo para construir espacios consiste en describir en largas tiradas de versos estos lugares. En *Amor*, quizá por la condición ya descrita, que alude a la utilización exclusiva de exteriores, la narración está bastante presente. Solo se aportará uno de los ejemplos, en el que el protagonista que da nombre a la pieza interpela a los habitantes del espacio para que acudan en su ayuda. Además, hace un guiño al público que verá la pieza, aludiendo en su parlamento el espacio de representación del drama mitológico:

CUPIDO. Aves enamoradas,
 que destas selvas en el Buen Retiro,
 o solas o casadas,
 no cantáis versos
 sin final suspiro (vv. 1940-1943).
 [...]
 Fieras que las montañas
 vivís en soledad, tal vez quejosas
 de serlo mis hazañas,
 faunos lascivos y silvestres diosas,
 humor vital, vegetativas almas
 de tantos cedros, plátanos y palmas;
 pastores deste prado,
 que tantas veces abrasé de amores (vv. 1946-1953).
 [...]
 Aves, fieras, pastores,
 una ninfa cruel, una pastora,
 mata al amor de amores (vv. 1970-1972).

En cuanto al espacio itinerante hay una escena que puede adecuarse a esta tipología espacial. Se trata de la búsqueda de la cueva del río Peneo por parte de Aristeo y Corebo, su criado. Los personajes aluden en el diálogo a que están intentando encontrar la gruta del dios, con la intención de solicitar la mano de su hija Dafne. En un momento de la escena, Corebo le dice a su amo: “No está lejos vuestra alteza de la gruta donde vive” (v. 410). Luego, el príncipe contará a su criado el episodio de dónde vio a Dafne y cómo se enamoró de ella. A continuación, solo mediante el movimiento de los hombres por el relativamente pequeño espacio físico del tablado, llegarán ante una de las puertas del vestuario y en este lugar habrán arribado a la gruta de Peneo. El criado es el encargado de anunciar que han llegado: “Esta es la cueva, señor” (v. 446). Por lo tanto, puede afirmarse que el cambio de espacio dramático³²⁸ está basado en el diálogo, apoyado en el desplazamiento de los

³²⁸ La otra manera de marcar un cambio de espacio dramático eran los vacíos escénicos. Las cifras oscilan entre cinco y ocho por pieza, excepto los dramas históricos que son algo superiores. Hay tres piezas que presentan un reducido número de vacíos escénicos. Se trata de *Ruiseñores* y *Castigo*, con tres y *Guante* posee cuatro. Para más información remito al Anexo II.

personajes y en el acto de descorrer la cortina que cubre la entrada de la cueva en la que se encuentra el dios.

Los gestos de los personajes remiten, como se ha comentado con anterioridad, al espacio lúdico. Algunas veces se hace mención a ellos en las acotaciones, pero también pueden aparecer reflejados en el diálogo. La mayoría de ellos se repiten en todos los subgrupos dramáticos que se han analizado. En *Amor* se reiteran acciones ya descritas, como la que realiza un personaje al realizar el acto de tomar agua. Es Sirena la que anuncia su intención de tomar agua de la fuente:

SIRENA. Esos eran los cristales
 que la mía estima en más:
 voy a beber (vv. 101-103).

Existen referencias en los parlamentos sobre las distintas posiciones que hacen con su cara los personajes, así como a diferentes expresiones faciales que éstos adoptan. Una de ellas puede constituir el ejemplo siguiente, en el que el diálogo refleja el acto de levantar la cabeza hacia el interlocutor, como cuando Febo le dice a Bato: “Alza el rostro, no te turbes” (v. 332). O la escena en la que Febo declara su amor a Dafne. Son las propias palabras del dios las que ofrecen el movimiento que ha hecho la muchacha:

FEBO. Sosiégate, vuelve el rostro;
 qué, ¿te turbas? ¿tan grosero
 villano me consideras? (vv. 1566-1568).

Otro caso de este tipo, que también se configura acompañando el movimiento con las palabras que aparecen en el diálogo sobre éste, sería la escena en la que Sirena comenta que no sabe dónde esconderse y Bato se le acerca. La pastora huye asustada porque cree que el gracioso es un lobo pero éste se identifica. Para asegurarse de la identidad del hombre, Sirena anuncia que va a tocarle la cara: “¡Ay, Bato! Perdona el miedo: / ¿Podré tentarte la cara?” (vv. 2329-2330)”.

Asimismo, se reiteran expresiones de tristeza y de alegría. Por ejemplo, en la escena en la que Venus discute con Dafne sobre su determinación de no casarse. En un momento de la conversación la diosa alude a que Dafne ha sonreído porque dice: “¿Burlas mis razones, Dafne? / ¿Risa en mi propia presencia?” (vv. 590-591).

En otros momentos, la gestualidad remite a saludos de despedida o recibimiento entre personajes³²⁹. Sería el caso de la escena en la que Venus solicita a su hijo que la vengue de los agravios que Dafne le ha producido. Cupido acepta lo que su madre le propone y la abraza. Este gesto se hace evidente en las palabras de Amor:

VENUS. Pues por humildades tales
 mis brazos te doy, y estoy
 tan satisfecha que voy (vv. 1063-1065).

En cuanto a la agrupación de personajes en el espacio escénico se dan todas las tipologías. Hay ejemplos de la permanencia de un solo personaje, como la escena en Dafne pronuncia un monólogo sobre su determinación de pertenecer a corte de vestales de la diosa Diana y, por lo tanto, no rendirse al amor de Febo.

También se dan la presencia de dos grupos de personajes. Sucede así en la escena siguiente. De una parte se encuentran las pastoras Sirena y Silvia y, de otra la madre de Cupido. Venus va comentando la belleza de Sirena y las muchachas dialogan sobre la boda de Sirena con Alcino. Silvia sale del espacio escénico, debido a que su amiga le pide que vaya a buscar a su prometido. Venus se acerca a ella, al ver que su amiga se ha retirado, y dice:

³²⁹ Otro ejemplo de este tipo se da en la jornada tercera cuando se produce el recibimiento de Sirena a Alcino. El diálogo que lo refleja transcurre de la siguiente manera: “SIRENA. Nunca tuve más deseo /de verte, mi Alcino. ALCINO. Aparta los brazos, detén el pecho [...]” (vv. 2467-2469). El hombre alude en su parlamento a que ella ha hecho intención de ir a abrazarlo. Al principio él no accede, pues tiene celos de Cupido, pero luego quiere abrazarla y dice: “Que soy tu esclavo confieso / y que mis brazos te doy” (vv. 2507-2508).

VENUS. A verte sola esperaba,
 menos arrogante y brava,
 más amor, menos olvido;
 la madre del Amor soy (vv. 2236-2239).

En la misma línea se puede citar el ejemplo en el que conversan Sirena y Amor. Ella no responde a los requerimientos del dios. Llegan, entonces, Silvia y Alcino. Con estos cuatro personajes se configuran dos grupos en el espacio escénico. Alcino se percata de la presencia de los otros dos y se lo comenta a Silvia:

ALCINO. Delante. ¡Ay, cielo!
 ¿No es Cupido aquel? ¡Ay, Silvia,
 qué buen aborrecimiento! (vv. 2246-2248).

Se señala desde la acotación que Cupido y Sirena aparecen juntos en el tablado. La acompañante del dios también comenta que ha visto a Alcino:

SIRENA. Amor, Alcino está allí;
 que no le demos, te ruego,
 celos; que te doy palabra (vv. 2456-2459).

Otro modelo de agrupación de personajes será la conformación de un grupo numeroso de ellos en el espacio escénico. Es lo que sucede en *Amor* al final de la pieza. En esta escena hay personajes en el tablado bailando y cantando. Esta situación alegre se transforma con la llegada de Venus y su hijo: *En este baile de relinchos entren Venus y Cupido y los aparten*. Se refiere la acotación a Sirena y Alcino que aparecen cogidos de la mano. Entonces, se produce un enfrentamiento entre los cuatro dioses. Se puede suponer que están dispuestos unos frente a otros, de un lado Venus y su hijo y, de otro Diana y Febo. Además hay un numeroso grupo de personajes que observan la escena al fondo del tablado. A continuación, se termina este episodio en el momento en el que Cupido y Febo hacen intención de disparar ya que Bato dice: “Temo que se han de matar, / ya se aperciben los arcos” (vv. 2788-

2789). También hace alusión Silvia a la presencia de sonidos, que tienen la función de ambientar la trifulca: “¡Ay, Bato! ¡El cielo se rompe! / ¡Todo es trueno, todo es rayos!” (vv. 2790-2791).

Para acabar con el análisis espacial de *Amor* es necesario que mencionar las escenas simultáneas. No se debe olvidar que constituyen un asunto de muy difícil determinación. Según la definición dada al inicio, esta tipología espacial consiste en mostrar en el espacio escénico varios grupos de actores, que representan acciones independientes entre sí. Con frecuencia, las agrupaciones citadas alternan sus diálogos. En *Amor* tiene lugar una escena que podría adecuarse a esta definición. Se trata del pasaje en el que Cupido se hace invisible a los otros personajes presentes en el tablado. Amor, que ha entrado con el grupo según la indicación escénica, en un aparte menciona que es invisible. Este recurso consiste en crear la convención de que, a pesar de el personaje habla, no es “escuchado” por los presentes en la escena. Pero, en esta ocasión hay que añadir que tampoco lo ven. Aprovechando su condición, Cupido expresa su enfado por el triunfo de Febo y anuncia sus intenciones inmediatas:

CUPIDO. Invisible entre esa gente
 rústica, bárbara y pobre,
 me trae una noble envidia
 de ver que a Febo coronen
 por disparar una flecha,
 pues de todo su horizonte
 no queda pastor o ninfa
 que lo celebre y loe.
 ¡Qué vanaglorioso está!
 ¡Qué soberbio se antepone
 a las deidades celestes! (vv. 828-838).

Hay que señalar que se hace uso del decorado verbal para recrear la condición de invisibilidad y el estado de Febo, y de los “bastidores hablados” cuando se refiere a la celebración de la hazaña de Febo por parte de toda Tesalia. Para deshacer la invisibilidad del dios deben analizarse los siguientes

versos. Primero, la acotación señala la entrada de nuevos personajes: *Todos los pastores de fiesta, con instrumentos y Febo detrás, coronado de roble, y Dafne y Sirena de flores*. De esta indicación se deduce que hay dos grupos en el espacio escénico. Cupido asegura que los observa, desde otro extremo del tablado, porque dice: “Desde aquí la pienso ver” (v. 1187). Se refiere a la pedida de mano de Dafne, ya que Aristeo se la solicita a su padre, Peneo. Entonces Bato habla a Cupido, dejando claro que el pastor no ve al dios:

BATO. Ahora, ilustre mancebo,
pues que no la conocéis,
a bella Dafne veréis,
veréis al valiente Febo;
más ¿por adónde se fue?
Que sin verle no es posible.

CUPIDO. Aquí estoy, pero invisible,
donde ninguno me ve;
desde aquí la flecha de oro
a Febo quiero tirar;
Diana ha de perdonar,
pues no ofendo su decoro;
por enamorar a Febo,
la de plomo a Dafne tiro (vv. 1202-1209).

Además de la alternancia del diálogo entre los dos grupos, puede afirmarse que se trata de una escena simultánea debido a que se producen acciones que son independientes entre sí. Por una parte, la proposición de matrimonio a Dafne y, por otra, la acción que realiza Cupido al disparar su arco. También es curioso que la invisibilidad de Cupido debe realizarse a través de la palabra ya que, de otra manera, no sería obvio para el público que, en realidad, sí lo está “viendo”. Para acabar con esta particularidad de Amor se recurre a señalar en la indicación escénica que “Cupido se le pone delante” a Febo y le habla. La palabra es la encargada de deshacer lo que ella misma creó.

CONCLUSIONES

El espacio es un componente esencial, tanto del texto dramático como de la representación, que relaciona todos los elementos que componen una obra dramática. El análisis de las últimas piezas escritas por Lope ofrece una serie de conclusiones que permiten conocer cómo procedía el poeta a la hora de configurar el espacio. A continuación se irá detallando la creación de los espacios, según la tipología de espacios indicada en la introducción y utilizada en el análisis de las obras.

ESPACIO DRAMÁTICO

La comedia hagiográfica *Vida* se desarrolla entre tres países: Francia, España y Argelia.

En cuanto a las obras de temática urbana se emplazan, conforme a su denominación, en distintas ciudades españolas³³⁰. De esta manera, *Amar* tiene lugar en Sevilla, con una escena que sale de la urbe, trasladando la acción a Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). *Ruiseñores* se desarrolla en Barcelona y, las tres piezas restantes, *Desprecio*, *Noche* y *Bizarrías* tienen como localización geográfica la ciudad de Madrid. Por ello puede afirmarse que en las comedias urbanas *de senectud* Lope tiene preferencia por el espacio madrileño.

Las comedias y dramas palatinos se sitúan en distintos lugares de la geografía europea: *Mujeres* en Alemania, *Celos* entre Navarra y París; *Boba* en Urbino (Italia); *Porfiando* en Hungría; *Monte* en París y *Castigo* en Ferrara (Italia). Si se tiene en cuenta que la temática palatina se caracteriza por la elección de países lejanos o exóticos, es necesario matizar que Lope escoge, entre la tipología de lugares mencionados, países del entorno de Europa:

³³⁰ No se trata de hacer una comprobación de si las comedias se atienen a las características temáticas planteadas en capítulos anteriores, pero en el caso de las piezas analizadas así sucede.

algunos cercanos, como *Celos* y *Monte*; y otros, que no resultan nada exóticos, como Italia. Solo Hungría, de *Porfiando*, se acercaría a este calificativo.

Los dramas históricos se desarrollan también en varios lugares de la geografía universal. Así, *Virtud* en Portugal; *Trabajos* en Egipto e Israel; *Tellos* en España, entre León y la aldea de Meneses, ambos situados en Castilla; y *Guante* en la capital portuguesa. Se observa, por tanto, un predominio de los temas y lugares extranjeros en esta parte de la producción dramática de Lope, ya que solo una de ellas se encuentra en territorio español, dos en Portugal y, *Trabajos*, condicionada también por su temática, en lugares más alejados de la geografía española.

El drama mitológico, por su parte, se articula en torno a dos espacios dramáticos: Tesalia y Arcadia.

Los espacios dramáticos totales³³¹ se organizan mediante repeticiones de algunos de estos emplazamientos. La estructuración de los cambios de lugar remite a la cantidad de veces que el poeta varía el sitio en el que se encuentran los personajes, contabilizando incluso, aquellos lugares que se reiteran.

En *Vida*, se producen nueve cambios y se repite dos veces el mismo lugar: el salón del palacio en Barcelona. Este hecho se justifica debido a que se presta mayor interés al relato de la vida del santo que a los lugares que lo acogen.

En líneas generales, las comedias urbanas se articulan en cambios de lugar que se sitúan entre seis y diez. Con respecto a qué sitios son los más utilizados, en este caso se reducen a tres: una sala en el domicilio de los distintos protagonistas, el jardín y la calle ante la casa de alguno de ellos.

La temática palatina posee unas cifras un poco más elevadas, que van desde cinco a doce variaciones en el espacio dramático. También se

³³¹ Son aquellos los espacios que utiliza el poeta sin tener en cuenta los que se repiten. Para una información detallada remito al anexo de este trabajo, concretamente, al cuadro de espacios dramáticos situado en el Anexo II.

incrementan los lugares, ya que los más repetidos son cinco frente a los tres que presentaban las comedias urbanas. Por tanto, los utilizados con mayor frecuencia son: de una parte, los situados en la aldea (el valle, la calle y la sala) y de otra, los cortesanos (el salón de palacio y la calle ante este mismo edificio).

Los dramas históricos presentan una mayor diversificación, ya que se sitúan entre siete y trece³³². Sin embargo, los lugares más reiterados son inferiores en número con respecto al subgénero palatino. Se trata de: una sala de palacio, el campo y una calle en la aldea, la sala de un domicilio particular y el jardín de la casa de alguno de los personajes.

El drama mitológico se construye, como ya se ha mencionado, en torno a dos espacios dramáticos que se repiten hasta siete veces, de los cuales el más reiterado es el campo en Tesalia.

En relación con los espacios dramáticos interiores y exteriores³³³ es necesario plantear si existe una predilección del poeta por unos u otros, y si esta presenta diferencias que se justifiquen por la pertenencia de las piezas a alguno de los subgéneros estudiados o si, por el contrario, el uso descrito no depende de este criterio.

En la comedia hagiográfica *Vida*, los exteriores superan a los interiores. Sin embargo, hay que decir que este hecho parece no estar determinado por una función concreta ni por cuestiones de subgénero, sino que se debe a que la acción se va llevando de un lugar a otro según convenga a la trama. Es decir, lo que le interesa al poeta es contar los prodigios y las acciones llevadas a cabo por san Pedro Nolasco para convertirse en santo y no tanto los lugares en los que esto sucedió.

³³² Hay que tener en cuenta que se da el caso de que existen dos piezas, del total de las diecisiete, que hacen que descienda este número. Una de ellas es *Guante*, que al poseer siete variaciones de espacio reduce éstas en los dramas históricos. Sin ella, las variaciones serían más elevadas, situándose entre once y trece. Lo mismo sucede con *Castigo*, sin ella las palatinas se moverían entre ocho y doce.

³³³ De nuevo remito al cuadro de espacios dramáticos, situado en el Anexo III.

Las comedias urbanas presentan algunas diferencias entre ellas. Así, en *Amar* los exteriores doblan a los interiores, en *Desprecio* y en *Noche* son estos últimos los que predominan. Sin embargo, en *Ruiseñores* y *Bizarrías* coinciden en número. *Amar* constituye un caso extraño, ya que no solo se desarrolla en las calles y casas de la ciudad de Sevilla, cosa habitual en la temática urbana, sino que hay un número elevado de exteriores que se sitúan en el espacio rural de Sierra Morena. Este hecho se justifica por ser, cronológicamente, la primera pieza urbana *de senectute*. Pero también es posible que el motivo se encuentre en el argumento, ya que la protagonista, Octavia, persigue a su galán por cualquier lugar de la geografía. *Ruiseñores* presenta otra particularidad que consiste en que se igualan los dos tipos de espacios mencionados pero reducidos en número, es decir, se articula solamente con un espacio de cada tipo, además del jardín. El último apunte sobre este asunto se encuentra en *Bizarrías* y *Noche*. En estas dos obras, los exteriores aparecen como marca de dos realidades muy diferentes pero con un punto en común: el detallismo con el que se describen estos lugares. Por lo tanto, se puede afirmar que se produce en las comedias urbanas una alternancia de interiores y exteriores que están sujetas a la historia que se cuenta, pero también al subgénero al que pertenecen. Con la excepción de *Amar*, que cambia de una ciudad a otra y que incluye espacios rurales, los protagonistas nunca salen del espacio urbano en el que se sitúan. Los galanes y las damas cambian de ubicación, sin que ello tenga una función específica distinta que la de mostrar el enredo amoroso al que estos están sometidos y su posterior desenlace.

En la temática palatina no hay diferencias significativas entre interiores y exteriores. En las comedias aparecen situaciones diversas con respecto al tema que se comenta. En *Mujeres* existe una igualdad entre los dos tipos de espacio; en *Celos* y *Porfiando*, un predominio de los interiores; y en *Boba*, superioridad de espacios exteriores. Con respecto a los dramas, los dos coinciden en un número mayor de los exteriores. Sin embargo, también hay

que mencionar que *Monte* dobla los espacios dramáticos interiores y exteriores, porque se desarrolla oscilando entre la aldea y París, circunstancia espacial que no se da en *Castigo*. Además, debe tenerse en cuenta que la temática palatina posee una característica fundamental que justifica esta oscilación: la oposición corte/ aldea. *Castigo* posee una singularidad con respecto a las otras piezas, ya que presenta dos espacios exteriores, que se sitúan al inicio de la obra y ocupan unas pocas escenas, pero con una diferencia: estos sí tienen una función determinada. El primer lugar de este tipo es la calle ante la casa de una mujer. Allí, el duque de Ferrara, disfrazado para no ser reconocido, corteja a Cintia a pesar de estar prometido con Casandra. El otro exterior es un río, lugar en el que Federico rescata a Casandra. Los espacios se escogen con la intención de resaltar el carácter moral de padre e hijo. Por lo tanto, los exteriores tienen la función de dejar que los personajes actúen en libertad, permitiendo al público ver su estado natural. En cambio, los interiores representan lo contrario, es decir, la opresión y la dificultad de actuar de manera sincera y espontánea.

Por lo tanto, si se contabilizan los dos tipos de espacios que se comentan, en las comedias urbanas y palatinas resulta que las segundas manejan más espacios de ambas clases. Por lo tanto, lo que Oliva decía sobre el espacio dramático de estos dos subgéneros se confirma: la temática palatina utiliza más espacios y más variados que la urbana.

Con respecto a los dramas históricos, se observa un predominio de los espacios exteriores, con la excepción de *Guante*. Esta pieza se desarrolla solo en dos lugares que se repiten: una sala y el jardín de palacio. Por lo tanto, no utiliza espacios exteriores. Se recurre al uso de pocos lugares porque lo que interesa es dar a conocer el episodio del robo del guante de la infanta y los acontecimientos que esto provoca. *Guante* se asemeja más, en su estructuración espacial, a una comedia de enredo, exceptuando los personajes históricos protagonistas de la obra.

El drama mitológico se articula entre dos espacios exteriores que se repiten. Se trata de Tesalia y la morada de los dioses, Arcadia. El tema mitológico de esta pieza y la trama secundaria, relacionada con la comedia pastoril, contribuye a que se desarrolle solamente en el campo. Por otra parte, debe mencionarse la presencia de unas pocas escenas que, por medio de un lienzo, tienen lugar en el palacio del dios Amor. Tratan sobre la declaración de amor de Cupido a Sirena. Es un tema íntimo que quizás requiera de un interior, pero la declaración de Febo a Dafne en esta misma pieza tiene lugar en el bosque. A pesar de las reticencias de Lope al uso de este tipo de maquinaria, el poeta no dudó en utilizarla cuando lo creía conveniente.

El jardín es un lugar especial porque no se adecua totalmente a un exterior a pesar de situarse fuera de la casa. Es un espacio delimitado físicamente por muros, pero pertenece a un ámbito social privado. Por este motivo, se comenta como un espacio diferente a los analizados hasta el momento. Las piezas *de senectud* que lo utilizan son *Desprecio* y *Ruiseñores*, comedias urbanas; en las de temática palatina también acontece este uso en dos obras: la comedia *Boba* y la tragedia *Castigo*. En cada una de ellas, su empleo corresponde a situaciones y funciones distintas. El más común y esperado de un jardín es aquel que está relacionado con el desarrollo de escenas amorosas. Se trata de una especie de *locus amoenus* que facilita el encuentro entre los amantes. Esta función, siendo la más común, solo la utiliza Lope en *Boba* y *Ruiseñores*. Otras veces, el jardín se convierte en lugar desconocido al que llegan los personajes de manera furtiva, como sucede en la escena inicial de *Desprecio*. En *Castigo*, el jardín es el único respiro al que pueden aspirar los personajes respecto al ambiente de opresión y vigilancia al que son sometidos los protagonistas en el interior de palacio.

Con respecto a los llamados lugares indeterminados hay que comentar que no son muy habituales. En *Vida* se da una vez esta situación pero no cumple del todo los requisitos, porque se ofrece información que permite

situar la escena en un campo de batalla situado en Francia. El otro caso ocurre en *Ruiseñores* en la escena en la que conversan don Pedro y don García, sin que ni en el texto ni en las acotaciones se diga nada que permita intuir dónde se encuentran. Se trata de un lugar indeterminado, lo que interesa al poeta es exponer el contenido de esta conversación y, quizá por ello, no le importó demasiado no aportar este dato. Por lo tanto, se puede afirmar que Lope dejó suficientes huellas en el texto que permiten situar las escenas de las piezas de su última etapa como dramaturgo.

Merecen consideración especial dos espacios que se confrontan en algunas de las piezas estudiadas. El conocido tópico menosprecio de corte/alabanza de aldea es el que articula esta oposición, de tal manera que, cada uno de ellos contiene unas características específicas ya determinadas. El subgénero palatino contiene este motivo en todas sus piezas. No resulta extraño ya que se debe, precisamente, a una de las características de la temática palatina: la ocultación de la verdadera identidad del protagonista.

Para recrear cada uno de estos lugares, se insiste en el vestuario que usan los protagonistas con el fin de recalcar, por ejemplo, el recargo y lujo excesivo de la corte. También se ataca la doble moral cortesana, frente a la simpleza y sinceridad de la gente campesina. De todas las piezas de temática palatina, *Boba y Monte* son las que realizan esta práctica con más asiduidad. En *Castigo*, excepción en el subgrupo, la presencia de este tópico no se da y tampoco la alternancia de espacios dramáticos cortesanos y rurales. Solo se ofrece una pequeña referencia a este asunto en un parlamento de Casandra.

En el subgénero histórico también se da esta oposición corte/aldea. Ocurre en dos de las cuatro obras que lo componen, *Virtud* y *Tellos*. En *Trabajos* solo hay una alternancia de espacios dramáticos, ya que se desarrolla entre Canaán (aldea israelita) y la ciudad de Memphis, en Egipto. Sin embargo, en esta obra se presenta una oscilación espacial que nunca incide en las costumbres cortesanas criticadas por el tópico. El drama histórico restante,

Guante, no aborda esta oposición, debido a que el espacio dramático de la obra únicamente abarca el palacio real portugués. Con respecto a *Amor*, debe comentarse que solo contiene un pequeño apunte sobre esta oposición espacial, similar al de Casandra en *Castigo*: Bato pronuncia un parlamento destinado a caracterizar a los cortesanos como individuos que gustan del uso del chisme y la mentira.

ESPACIO ESCÉNICO

El espacio escénico está constituido por aquellos lugares físicos donde se representan los otros tipos de espacios.

Los corredores superiores del corral son uno de los espacios visibles utilizados con más frecuencia. Así ocurre en todas las piezas urbanas *de senectute*. Las aberturas superiores se convierten, de esta manera, en las ventanas de los domicilios de las damas, frente a las cuales se desarrollarán los diferentes encuentros amorosos entre los protagonistas.

La temática palatina incluye también la utilización habitual de los corredores superiores, relacionada con el encuentro furtivo entre amantes. Sucede de esta manera en *Mujeres*, *Castigo* y *Porfiando*. Se aporta una novedad en la función de este lugar y es su utilización como loma desde la que se incorporan y descienden personajes, tal y como sucede en *Monte y Boba*. Este empleo está relacionado además con la oposición entre corte y aldea propia del subgénero palatino, motivo por el cual no se utilizó en las comedias urbanas.

El subgénero histórico hace uso de los espacios escénicos superiores de la fachada del corral en dos de sus piezas: *Tellos* y *Guante*. En la primera de ellas, vuelve a convertirse en el monte descrito líneas atrás. En el drama mitológico se hace uso de este lugar varias veces y en todos los casos su papel es el mismo.

A pesar de lo dicho, debe señalarse que las aberturas y corredores superiores tenían también la función de entrada y salida del espacio escénico visible al público. Se consideran, pues, otro acceso más, de los que había en la fachada del corral.

Los espacios escénicos situados fuera del escenario corresponden al patio y a aquellos a los que el actor accede por medio de la maquinaria escénica, pues podían aparecer “en el aire”.

El uso del patio como espacio escénico solo tiene lugar en dos ocasiones. Una de ellas en la comedia palatina *Boba*, para presentar a la protagonista subida a caballo una vez que se convierte en duquesa. En la otra ocasión el patio se convierte en espacio escénico diferente: un barco cargado de cautivos rescatados por san Pedro en *Vida*.

Los espacios denominados “en el aire” también se utilizan en las piezas *de senectud* de Lope. Concretamente, en aquellos subgéneros que se caracterizan por el uso habitual de tramoya: la comedia de santos, el drama mitológico y en una pieza de temática histórica, *Trabajos*.

En *Vida* se utiliza para las apariciones divinas de un ángel y la Virgen. En el drama *Amor* se emplea este espacio escénico varias veces. El uso más común se iguala al de la comedia hagiográfica y consiste en utilizarlo para la entrada de los dioses Venus, Júpiter o Diana. Así ocurre también en *Trabajos*, en la escena en la que se le manifiesta un ángel a Joseph. En realidad, en *Amor* y *Vida* se justifica el uso de tramoya por su temática. Pero, el caso del drama *Trabajos* es diferente, ya que se trata de una pieza de temática histórica, pero su configuración escénica y escenográfica participa en mayor medida de la comedia de santos que de su propio subgénero.

Con respecto al espacio “dentro”, hay que mencionar que no se hace uso de este lugar en todos los subgéneros. Solamente en *Vida*, en las comedias urbanas y en el drama mitológico. La comedia de santos añade al espacio escénico descrito los corredores superiores del teatro, al afirmar que se abren

“cuatro partes” en la fachada del corral. Se trata de la escena en la que aparece un coro celestial cantando un salmo bíblico. Por lo tanto, lo que se propone en esta ocasión es una división del espacio escénico en dentro y fuera. Esta manera de proceder, presenta una segmentación del espacio escénico que es simbólica. Así, el espacio interior (detrás del tablado) se utiliza para la aparición celestial y el espacio exterior (el tablado) para lo mundano.

En las comedias urbanas se dan dos casos de utilización del espacio “dentro” para desarrollar una escena vista por el público. Se trata de *Amar* y *Bizarrías*. Hay que señalar que, por las fechas que se manejan y que se expusieron páginas atrás, *Amar* podría ser la primera y *Bizarrías* es la última de las piezas escritas por Lope en este periodo de tiempo. Esta acoge una escena en la que el conde Enrique está situado en este lugar, que representa otro aposento de la casa de Belisa. De esta manera, se consigue alargar el espacio escénico. En *Amar* la función es la misma, pero el espacio representado es diferente: un río por el que van paseando, en una barca, los caballeros y damas de la pieza. En ambas ocasiones, los personajes aparecen en el vestuario masculino, pero no pronuncian ningún parlamento desde ese lugar.

Una situación bastante parecida es la que ocurre en *Amor*. Se utiliza el espacio de dentro para mostrar la gruta donde vive el río Peneo, padre de Dafne, y también para el templo de la diosa Diana.

Los subgéneros restantes no utilizan este espacio escénico, solo se alude él con la palabra, a través del recurso de “bastidores hablados”.

El espacio escénico inferior, que se corresponde con el vestuario femenino y al que se accede gracias a una rampa, situada en el tablado, solo se utiliza en una de las piezas analizadas: *Amor*. Son dos las situaciones que se resuelven de esta manera. Una de ellas tiene lugar durante la transformación de Dafne en Laurel, al intentar escapar de Febo, y la otra, durante la metamorfosis de Sirena.

ESPACIO ESCENOGRÁFICO

En esta tipología de espacio escenográfico también se encuentra el decorado espectacular que incluye tramoyas, pescante, bofetón, etc., es decir, toda aquella maquinaria escénica usada para diversos fines pero, sobre todo, para la aparición y desaparición de algún personaje del espacio escénico. En los subgéneros mitológico y hagiográfico se cumple esta función descrita, sin embargo, Lope nunca aclara en las acotaciones el tipo de tramoya utilizada. Con la única excepción de *Vida*, en la escena en la que aparecen los personajes alegóricos España e Italia, donde se menciona que lo hacen haciendo uso del bofetón.

Los objetos propios del personaje dependen del subgénero al que pertenecen las piezas. Así, en *Vida* suelen aparecer elementos relacionados con el culto religioso y se utilizan para fomentar el fervor religioso de los personajes. De la misma manera, en *Amor* la mayoría de los objetos están relacionados con los atributos divinos de los distintos dioses que transitan por la obra. Otros, sin embargo, son circunstanciales, es decir, funcionan como elementos necesarios para el desarrollo de alguna acción llevada a cabo por los protagonistas.

En las comedias urbanas, el objeto estrella son las armas, que portan los personajes de las cinco piezas que componen este grupo temático. También se citan algunos elementos del tocador femenino: bandas, joyas o cintas, objetos que están relacionados con el cortejo a una mujer. En este apartado es necesario mencionar un objeto cargado de referencias metateatrales: los libros de comedias sobre los que dialogan Antonia y Blanca en *Noche*.

Las piezas de temática palatina se asemejan bastante al subgénero anterior. De esta manera, las armas, en cualquiera de sus formas, tienen su uso habitual. Las joyas y el dinero, ya sea en cofres, bolsas o en el cuerpo de los personajes también se utilizan con mucha frecuencia. Las cartas constituyen, a veces, el desencadenante que lleva a la resolución de las piezas.

En los dramas históricos, se puede destacar la sortija que Mendo regala a Elvira, la infanta del drama *Tellos*. Este objeto permite resolver la verdadera identidad de la dama, al final de la pieza. También tiene una función determinada la capa que Joseph deja a Nicela en *Trabajos*. Se utiliza como símbolo del carácter ejemplar del protagonista, ya que se la deja a la mujer para que no continúe insistiendo en seducirle y, sin embargo, ella no duda en utilizarla para todo lo contrario: convierte a la prenda en la prueba fundamental para demostrar que Joseph ha intentado abusar de ella. Otro elemento simbólico, es la vara de alcalde que Mendo, el gracioso de *Tellos*, debe ocultar por respeto en presencia del rey.

La utilería de escena se compone, sobre todo, de elementos funcionales, como sillas y mesas en las que descansan los personajes. Un caso especial es el de *Bizarrías*, en la escena que se desarrolla en el espacio “dentro”. En este lugar, se recrea una estancia que posee todos los elementos propios de un lugar destinado al estudio o la lectura. En la comedia y drama palatino, *Porfiando* y *Monte*, aparecen otras piezas de utilería que forman parte del espacio íntimo femenino: el estrado que permite, además del descanso de los personajes, situar las escenas en el aposento de las damas. De la misma manera, el dosel en *Trabajos* y *Castigo* es un objeto funcional que sirve para festejar y recibir a personajes importantes.

Se incluyen también las cortinas que permiten la entrada, salida, así como la ocultación de unos personajes de otros, aunque su función principal era la de ejercer de puertas. Con respecto a las comedias y dramas estudiados, hay que aclarar que se hace uso de este elemento en todos los subgéneros. Algunas veces se menciona en el diálogo. Sin embargo, en otras ocasiones, son las indicaciones escénicas las que señalan que hay algún personaje situado tras ellas. Para comentar esta situación, se utilizará con frecuencia la expresión “al paño”.

Con respecto al uso de cortinas como accesos, debe mencionarse que no se producen diferencias entre los subgéneros estudiados. Las distintas puertas solo constituyen el medio que permite a los personajes acceder a los diferentes espacios escénicos. Excepto, claro está, en aquellos casos ya mencionados cuando se trató el espacio escénico del vestuario masculino, situado detrás de la fachada, que hacen posible que se hable de una función distinta. De esta manera, las puertas del corral ya no son una simple forma de acceso, sino que se convierten en la línea divisoria entre dos espacios escénicos.

La caracterización de los personajes se incluye, normalmente, en las acotaciones. Sin embargo, en las piezas analizadas, la información que se extrae de las indicaciones escénicas es escasa. Por ello, esta debe completarse con lo que se comenta en el diálogo.

En las comedias de este trabajo abundan las descripciones femeninas que inciden, sobre todo, en la belleza de las damas protagonistas. Otras veces se insiste en características físicas y morales que afectan al galán, que van desde su carácter hasta su posición y comportamiento social. En este sentido destaca la figura del donjuan, burlador de mujeres, presente en muchas de las obras.

En el drama mitológico, destaca la caracterización de la serpiente que hace Bato: un retrato hiperbólico que mueve a risa. Asimismo, se alude a la descripción de los dioses protagonistas recalcando sus funciones divinas, pero también mostrando sus bajas pasiones, más propias de seres humanos que de divinidades.

La suma de todos estos elementos permite realizar una composición, lo más cercana posible, a cómo y por qué actúan de determinada manera los personajes. Lope, apoyándose tanto en las características físicas, como psicológicas y éticas, hace una selección y expone, en boca de sus personajes,

solo aquello que considera relevante para comprender los hechos que se relatan en las comedias.

El vestuario de los personajes también forma parte del espacio escenográfico no verbal. Las menciones sobre este hecho se realizan en las acotaciones y en el diálogo de los personajes. Se recurre a éste último porque, lamentablemente, no es posible contar con la representación de las piezas. Son signos no verbales, con los que no cuenta este estudio, y que deben complementarse con el texto teatral.

Hay que aclarar que no son demasiadas las indicaciones escénicas que permiten definir cómo visten los personajes, pero sí constituyen una visión inicial sobre este asunto. A pesar de ello, lo cierto es que muchos de los personajes quedan sin caracterizar, si solo se sigue lo dicho por el poeta en las acotaciones.

En las comedias urbanas los personajes incluyen en sus parlamentos aclaraciones que permiten saber si estos llegan o se dirigen a determinado lugar. Otras veces, el vestuario se acomoda al estado anímico de los personajes. El poeta no trata de referir el uso de un atuendo puramente funcional, sino que se centra en determinar otros aspectos que tienen que ver con la parte social del vestuario, tales como: la importancia de ir a la moda o las continuas referencias a los usos y costumbres en el vestir del Madrid de la época.

En la temática palatina las alusiones al vestuario tienen mucho que ver con la oposición corte/aldea. Los dramas históricos, por su parte, dejan claro un mayor interés por recalcar la confrontación exterior entre personas de diferente clase social. Pero también existe una tendencia bastante generalizada que los acerca a las piezas de temática palatina, en la cual los personajes sustituyen su atuendo, incidiendo en la contraposición corte/aldea. Sucede de esta forma en *Virtud, Tellos* y *Trabajos*. Con respecto a este asunto del cambio de vestido, debe comentarse que en la comedia hagiográfica tiene un

significado distinto: reflejar la ascensión del personaje a la categoría de santo. El subgénero urbano, por su parte, no posee mudanzas de atuendo que tengan un carácter simbólico. Éstas solo se producen por razones que tienen que ver con cambios de espacio dramático, momento del día o estado de ánimo de los personajes.

El drama mitológico contiene menciones a la vestimenta de los dioses y pastores. Las primeras se basan, sobre todo, en el desarrollo de las competencias que estos tenían, según los cánones de la mitología clásica. En cuanto a los pastores, hay que decir que no se especifica cómo vestían. Esto es así porque no se consideraba necesario, el público, solo con ver al personaje ya sabía diferenciar si éste era un pastor o no.

Otro aspecto del vestuario es el uso del atuendo masculino en la mujer, comentado por Lope en el *Arte Nuevo*. Se ha comprobado que en las comedias urbanas se hace uso de este recurso en dos de las piezas, *Ruiseñores* y *Bizarrias*. También utiliza Lope, en dos de las piezas palatinas, el vestuario masculino para la mujer. Se trata de *Porfiando* y *Celos*. Las circunstancias son parecidas, las damas se disfrazan de hombre para vigilar de cerca a sus galanes. Son situaciones a las que, por su condición de mujeres, no pueden acceder de otra manera. Sin embargo, en *Amor* tiene lugar otra variante del disfraz masculino en la dama, ya que se señala en una acotación que el personaje de Cupido lo hace una mujer. La posible explicación a esta forma de proceder puede dependerse de la imagen prototípica del dios del amor como un niño, por lo tanto, las características físicas femeninas se prestarían mejor que las de un varón.

Los distintos sonidos que se producen durante el desarrollo de la pieza forman parte del espacio escenográfico no verbal. Con respecto a este asunto, hay que aclarar que la mayoría de alusiones sonoras se destinan a informar de que un personaje va a aparecer en escena. Este uso es muy habitual en todas

las piezas analizadas, a pesar de ser un signo redundante, ya que estas entradas se mencionan también en las indicaciones escénicas.

Otra función de los sonidos aparece en los subgéneros urbano y palatino. Consiste en que los personajes digan que “escuchan” el ruido y, de esta forma, lo transmitan al público. Es lo que ocurre, por ejemplo, con las llamadas a la puerta o los sonidos de llaves a los que se aluden en las comedias y dramas. Hay que recordar, que no existían puertas en el corral, así que esta era la manera utilizada para recrear su existencia.

En todas las piezas se localiza un tercer uso de los sonidos. Es aquel que sirve de método de apoyo a los “bastidores hablados”. Se trata, pues, de recrear espacios que quedan fuera de la vista del público.

La música en forma de canciones es un elemento fundamental en las comedias del Siglo de Oro. En la comedia hagiográfica se convierte en preludio de las apariciones divinas y marianas.

En los demás subgéneros, las canciones tienen otra función: entretener y relajar la tensión de la trama. Con respecto a las comedias urbanas, hay que comentar que el canto está presente en cuatro de las cinco piezas. La temática palatina recurre a las canciones de manera escasa. Solo se desarrollan temas cantados en dos ocasiones en *Porfiando* y *Monte*. El drama mitológico, por su parte, contiene dos canciones de temática popular y con la misma función ya descrita.

Los dramas históricos poseen temas cantados en tres de las cuatro piezas que componen el subgénero. *Trabajos*, por su parte, es un drama histórico peculiar, en lo que a este asunto se refiere, ya que en esta obra existen dos tipos de acompañamiento musical. De una parte, el sonido que acompaña a la escena final de las jornadas, que sirve para reflejar la alegría y celebración de momentos dichosos. Esta música se asemeja a la señalada en la comedia de santos. Pero también se desarrollan acontecimientos relacionados

con la trama secundaria, relacionada con la comedia villana, por lo que se cantan y bailan canciones de serrana.

El decorado verbal, utilizado como recurso que permite conocer la localización temporal de las escenas, es uno de los usos más reiterados en todas las piezas estudiadas. Con respecto a este asunto, no se observa ninguna diferencia entre los subgéneros, ya que se utiliza en función de lo que requiera cada escena y no depende de la temática que se trate en la obra.

Aparte de las referencias horarias mencionadas, el decorado verbal es el recurso preferido en todas las piezas, excepto la comedia de santos, para aludir al espacio. En las comedias urbanas, se utiliza para la descripción de las distintas ciudades en las que se desarrollan los acontecimientos. En este sentido, destacarán *Noche y Bizarrías*³³⁴. En ambas piezas las descripciones realizadas por los personajes en sus parlamentos permiten reconstruir fielmente cómo eran, en esta época, las ciudades de Barcelona y Madrid. En los demás subgéneros, el decorado verbal se dedica, sobre todo, a la recreación de paisajes rurales. Se incluyen accidentes geográficos de toda clase, como montes y ríos, incluyendo la presencia de los elementos vegetales y la fauna presente en estos lugares. La estación primaveral, propicia para el amor, también se menciona en el diálogo de los personajes. Otro elemento que destaca es el jardín, con todos los componentes que conforman este lugar de descanso, incluidas las fuentes.

No obstante, el decorado verbal presenta dos casos distintos que conviene comentar. El primero de ellos tiene lugar en *Amar*, en donde se utiliza este recurso para la descripción de una tormenta. La otra situación especial, recreada mediante el diálogo, es la muerte de un personaje que se encuentra en el tablado y sucede en el drama histórico *Tellos*.

³³⁴ *Amar*, que pertenece a las comedias de temática urbana, contiene descripciones de paisajes exteriores que remiten a un paisaje campestre. Me refiero a la escena en la que van “de camino” los personajes. De la misma manera que en *Mujeres*, comedia palatina, se incluye la descripción de la urbe.

Con respecto a los “bastidores hablados” debe indicarse que en las piezas analizadas no se distinguen diferencias basadas en los subgéneros, tal y como ocurre con el decorado verbal. Aunque hay que comentar que su uso es bastante frecuente, sobre todo, para dar a conocer al público la próxima entrada de algún personaje al espacio escénico. Esta forma de proceder va acompañada de algún comentario en el diálogo, en el que un personaje afirma escuchar algún sonido; además de la correspondiente acotación que avanza la incorporación, por lo cual resulta redundante.

Asimismo, se utiliza también para recrear escenas violentas que, normalmente, no se representaban en el tablado, entre las que destacan las escenas finales de *Castigo*.

En cuanto a la tipología de espacios se refiere no se ha encontrado una norma fija que delimite ciertos usos para este recurso. Resulta muy cómodo y eficaz recurrir a “bastidores hablados”, porque se adapta a toda clase de lugares. Conviene destacar la abundante presencia de exteriores, ya que admite sitios de muy diversa condición, desde espacios urbanos a campestres de cualquier lugar de la geografía universal. El poeta hace uso de “bastidores hablados” siempre que constituya una ayuda para entender los precedentes o las maneras de proceder de los personajes, así como la historia que se cuenta.

En cuanto a los interiores que se describen son, sobre todo, aposentos femeninos y alcobas de los protagonistas de las comedias. El jardín, que se comentó en el decorado verbal, también se recrea cuando los personajes no se encuentran en él.

Para dar verosimilitud a lo que se cuenta puede ocurrir que del espacio “dentro” se escape algún personaje al espacio escénico, así como otros usos diferentes de “bastidores hablados”, como el de informar de dónde ha quedado un personaje y qué está haciendo, mientras se escenifican otros hechos. Se trata de utilizar el diálogo para dar a conocer información, que se considera relevante para el desarrollo argumental de la pieza. Es necesario

aportar estos detalles, ya que sin ellos la piezas quedarían incompletas para el público.

Un clásico en el uso de la *ticoscopia*, a saber las referencias a animales, debido a la dificultad para presentarlos en el tablado. De entre todos ellos, el que más se cita en el diálogo es el caballo. Pero también se ofrecen en los parlamentos de los personajes referencias a animales domésticos propios de granjas, como cerdos y asnos. En otras ocasiones, debido al desarrollo de escenas de caza, se remite a la presencia de perros y ciervos. En *Guante* aparecen leones y en el drama mitológico las referencias a animales en el diálogo remiten a la serpiente Fitón.

Los “bastidores hablados” permiten recrear distintos medios de transporte en todos los subgéneros, excepto en el mitológico y el hagiográfico. También es frecuente el empleo de este recurso en las descripciones de personas, entre las que destacan, por su abundancia, los retratos femeninos.

Sin embargo, uno de los usos más habituales de “bastidores hablados”, destinado a la recreación de accidentes, desastres naturales y fenómenos meteorológicos no aparece con demasiada frecuencia en las piezas analizadas.

La característica principal de la narración consiste en que la palabra sustituya a todos los signos escénicos. Por ello, se emplea para relatar acontecimientos que no se llevan a escena y que, sin embargo, son considerados de suma importancia para la comprensión de la trama. A través de la narración se contribuye, además, a la caracterización de personajes. Sin embargo, el uso más frecuente será el de la descripción de lugares. En este sentido, las comedias y dramas palatinos inciden en el mencionado tópico menosprecio de corte/alabanza de aldea. En cuanto a los dramas históricos y *Amor*, presentan gran cantidad de versos dedicados a la descripción de espacios. Esto puede deberse a que contienen un número mayor de exteriores rurales.

Un último uso, sobre el recurso de las largas tiradas de versos para describir espacios, es aquel que posee una función metateatral, ya señalado en la comedia urbana *Noche*.

En todas las piezas estudiadas se procede de esta manera, excepto en *Guante*, quizá porque esta obra presenta pocos espacios dramáticos, además del condicionante que supone el argumento, constituido en objetivo central de la pieza por encima de los distintos espacios dramáticos.

ESPACIO LÚDICO

Los gestos que realizan los personajes no presentan diferencias que se puedan justificar por razones temáticas, excepto en la comedia hagiográfica, en la que San Pedro se arrodilla para rezar en varias ocasiones. Este movimiento está relacionado con las virtudes de Nolasco y su función es demostrar que el santo ejerce su profesión de devoto de la virgen, es decir, cumple con sus obligaciones religiosas.

Aparte de lo comentado, en todos los subgéneros se repiten el mismo tipo de gestos. Los más habituales son aquellos relacionados con el acto de saludar o presentar respeto a algún personaje, sobre todo, al llegar ante su presencia. En este grupo se encuentran los abrazos, postrarse a los pies, inclinarse y también besar o estrechar las manos, como firma de un juramento.

Otros movimientos se relacionan con el uso de determinado vestuario, ya que se realizan basándose en la ocultación del rostro o del cuerpo, ya sea con manto, las damas, o con capa, los caballeros y mujeres disfrazadas de varón. Esta forma de enmascaramiento se utiliza, sobre todo, en escenas de capa y espada, habituales durante la noche. Asimismo, en bastantes obras existen gestos que fingen el desmayo de algún personaje, así como la acción que estos desarrollan al levantar o mostrar las diferentes armas que portan.

También, con relativa frecuencia, se expone en el texto la expresión de sentimientos, como la risa o el llanto.

Un último apunte sobre la gestualidad se centra en la caída al suelo de algún personaje. Puede ser un gesto fortuito, como el acontecido a Pierres, que queda de esta forma tras la paliza que le propinan los moros. Pero, además, puede poseer carácter simbólico, como la de Carlos, en *Porfiando*.

Las escenas en las que solo hay un personaje en el espacio escénico³³⁵ son más habituales en la comedia hagiográfica y en el drama mitológico. A estos subgéneros, les siguen los dramas históricos. Las comedias urbanas y las piezas de temática palatina presentan un número semejante de monólogos. Por lo general, éstos se utilizan para dar a conocer el estado de ánimo de los personajes, para adelantar acontecimientos o maneras de proceder futuras por parte de los protagonistas.

En cuanto a la presencia de un grupo numeroso de personajes en el tablado, debe aclararse que suele ser la manera habitual de acabar las piezas, hecho que no se modifica al cambiar de temática. Solo hay una excepción, la tragedia *Castigo*, en ella el poeta opta por concluir la obra con tres personajes en el escenario. En el resto de escenas se observa que las obras con mayor cantidad de escenas con un grupo numeroso de personajes en el espacio escénico son: *Vida*, *Boba* y *Trabajos*. Por lo tanto, se puede afirmar que tampoco se aviene a cuestiones de tipo temático.

En cuanto al comienzo de las jornadas y actos que componen las piezas analizadas no se dan diferencias entre los subgéneros, aunque hay un ligero predominio del inicio de obra con dos actores en el tablado. Por otra parte, la agrupación de personajes predilecta es aquella en la que se configuran en el espacio escénico dos grupos. Presentar una triple agrupación es menos habitual, aunque también se utiliza.

³³⁵ Remito al Anexo III, concretamente, a los cuadros de escenas y número de personajes en cada una de ellas.

De las diecisiete piezas analizadas, ocho presentan escenas simultáneas. Se trata de: *Vida, Noche, Ruiseñores, Desprecio, Bizarrías, Porfiando, Castigo* y *Amor*. En los dramas históricos, no se ha encontrado ningún caso de este tipo. En cuanto a la manera habitual de proceder para configurar las escenas simultáneas, consiste en presentar dos grupos de personajes en el tablado. Además, se encabezan estos fragmentos con una indicación escénica, del tipo “hablan quedo” o “hacen que hablan”, por lo que debe suponerse que un grupo de personajes simulan conversar, mientras que el otro lo hace para el público.

Un caso particular es el de *Amor*, en el que se configuran las escenas simultáneas emulando que Cupido es invisible a los otros personajes que están en el tablado. A pesar de la existencia de estos casos, la labor de reconocer las subescenas es complicada, ya que muchas veces no se aprecia bien en el texto si es esto lo que ocurre o si, simplemente, los grupos solo alternan el diálogo por las características propias de la representación, que no permiten el desarrollo de dos conversaciones a la vez.

ESPACIO ITINERANTE

En las piezas que ocupan este trabajo se da el espacio itinerante en seis de las diecisiete obras. En la comedia hagiográfica, *Bizarrías, Amar* y *Amor* se trata de personajes que se encuentran en la calle y, sin que haya vacío escénico, anuncian que han llegado a su destino.

En las obras de temática palatina se ofrece solo un caso, en la comedia *Porfiando*. En cuanto a los dramas históricos, *Tellos* constituye la única pieza que presenta la utilización del denominado espacio itinerante.

Las conclusiones obtenidas constituyen una prueba del alejamiento entre teoría y práctica. Me refiero a las palabras que Lope pronunció en el *Arte Nuevo*, pues la representación de un texto dramático no solo “toca al autor”, también al poeta. En sus comedias y dramas *de senectute* se constata la presencia

de numerosos ejemplos que permiten afirmar lo contrario. Lope se preocupó por dejar patente en sus textos un modelo bastante delimitado en cuanto al espacio se refiere. En cada una de las tipologías espaciales analizadas se puede comprobar que el poeta sí se hizo cargo de establecer una pauta dramática completa, que poco permitía al autor si quería modificarla. Porque, aunque algunas cuestiones dramáticas que atañen a la representación, se establecen en las acotaciones, la mayoría de ellas se determinan desde los diálogos de los personajes. Por tanto, poco margen dejó al virtual director de escena o autor para cambiar la versión de la obra preestablecida por él mismo.

La crítica, basándose en las palabras del propio Lope, ha defendido en muchas ocasiones que el Fénix no pretendía hacerse cargo del montaje de sus obras y puede ser cierto, pero si se analizan los textos la realidad es otra. Es posible que Lope, debido a su condición de consumidor de teatro, entendiera la obra teatral como algo más que una suma de teoría y práctica. El poeta intuyó, además, su condición de producto cultural que se vende y se compra. Supo entender que el público es el destinatario final de su quehacer como poeta, introduciendo así el elemento fundamental de su creación dramática: el gusto del vulgo. Lope, también al final de sus días, dio una lección de modernidad, al entender que el teatro basa su éxito en el gusto del espectador que acude a verlo. Desde este punto de vista, ató todo lo que pudo, desde su humilde y grandiosa labor de escritor dramático, la configuración espacial de las comedias y dramas escritos en su vejez.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2007). “Breve contribución al estudio del espacio teatral” en *Las puertas del drama*, n° 30, pp. 17-21.
- ALÍN, J.M. (1981). “Sobre el cancionero teatral de Lope: las canciones embebidas y otros problemas”, CRIADO de VAL, M. (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, pp. 533-540.
- ALLEN, J. (1986). “Los corrales de comedias y los teatros coetáneos ingleses”, *Edad de Oro*, n° 5, pp. 5-20.
- _____ (1989). “Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias”, EGIDO, A. (ed.), *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 13-21.
- _____ (2003). “Los espacios teatrales” en HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, Vol. 1. Madrid: Gredos, pp. 629-676.
- _____ y RUANO DE LA HAZA, J.M. (1994). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia.
- ALÍN, J. M. y BARRIO, B. (1997). *El cancionero teatral de Lope de Vega*. Madrid: Tamesis.
- ALONSO, A. (1987). “Relación entre los espacios arquitectónicos y los espacios dramáticos”, *ADE*, n° 58, Abril- Junio 1987, pp. 55-56.
- _____ (1962) “Lope de Vega y sus fuentes”, GATTI, J. F. (ed.), *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 193-218.
- ALONSO, D. (1951). “Lope de Vega, símbolo del barroco”, *Poesía española (ensayo de métodos y límites estilísticos)*. Madrid: Gredos, pp. 445-510.
- _____ (1972). *En torno a Lope*. Madrid: Gredos.

- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1998). “La comedia de enredo, el enredo de la comedia”, PEDRAZA, F.; GONZÁLEZ, R. (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 17-23.
- ALVAR, C.; AMORÓS; A. y DÍEZ BORQUE, J. M. (1999). *Historia de los espectáculos en España / C. Alvar... [et al.]*. Madrid: Castalia.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1992). *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Júcar.
- ÁLVAREZ SELLERS, A. (2008). *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*. Valencia: Universitat de València.
- AMEZCUA, J. (1987). “El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro”, *Signos*, I, pp. 291-301.
- _____ (1990). “Hacia el centro: espacio e ideología en la Comedia Nueva”, AMEZCUA, J. y GONZÁLEZ, S. (eds.), *Espectáculo, texto y fiesta*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Izlatapalapa, pp. 159-172.
- ANDIOC, R. (2005). *Del siglo XVIII al XIX: estudios histórico-literarios*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- ANTONUCCI, F. (ed.) (2007). *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reinchenberger.
- APARICIO MAYDEU, J. (1976). “*Juntar la tierra con el cielo*: La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción”, HUERTA CALVO, J. Den BOER, H y SIERRA MARTÍNEZ (eds.), *Diálogos hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Amsterdam: Rodopi, pp. 323-332.
- _____ (ed.) (1993). “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 141-152.

- _____ (1999). *El teatro barroco: guía del espectador*. Barcelona: Montesinos.
- APPIA, A. (2000). *La música y la puesta en escena: la obra de arte viviente*. [traducción de Nathalie Cañizares Bundorf]. Madrid : Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ARAGONE TERNI, E. (1971). *Studio sulle comedias de santos di Lope de Vega*. Messina-Firenze: Casa Editrice d'Anna.
- ARCO, R. del (1941). *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid: Escelicer.
- ARELLANO, I. (1988). “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, pp. 27-49.
- _____ (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1996). “Sobre el modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega, PEDRAZA, F. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.
- _____ (1999). “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, pp. 76-106.
- _____ (1999). “Escenario y puesta en escena en la comedia de santos. El caso de Tirso de Molina”, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, pp. 238-263.
- _____ (1999). *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- _____ (2002). ‘Comedia urbana’, CASA, F. P.; GARCÍA LORENZO, L. y VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (eds.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- _____ (2006). *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.

- _____ y MATA, C. (2011). *Vida y obra de Lope de Vega*. Madrid: Homo Legens (Biblio- theca Homolegens, 63).
- ARGENTE DEL CASTILLO, C. (2005). “Retratos y cartas en escena”, CASTILLA PÉREZ, R. Y GONZÁLEZ DENGRA, M. (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*. Granada: Universidad de Granada, pp. 57-71.
- ARREGUI, J.P. (2005). “Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas”, *Stichomytia*, nº 3, pp. 1-49.
- ARRONIZ, O. (1969). *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Taurus.
- _____ (1977). *Teatro y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- ASENSIO, E. (1981). “Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)”, RAMOS ORTEGA; F. (ed.), *Actas del Coloquio sobre <<Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana>>*. Roma: Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, pp. 257-270.
- ASLANA, O. (1979). *El actor en el siglo XX: evolución de la técnica: problema ético*; [versión castellana de Joan Giner]. Barcelona: Gustavo Gili.
- AUBRUN, C. (1962). *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*. Prólogo, selección y notas de GATTI, J.F. Buenos Aires: Eudeba.
- _____ (1968). *La comedia española*. Madrid: Taurus.
- _____ y MONTESINOS, J. F. (1967). *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*. Buenos Aires: Losada.
- BABLET, D. (1996). “Para un método de análisis del espacio teatral”, *ADE*, nº 54-55, pp. 170- 184.
- BACHELARD, G. (1957). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

- BAHNER, W. (1958). "Die Bezeichnung <<vulgo>> und der Ehbegriff des Spanischen Theaters in Siglo de Oro", en *Homagiu lui Iorgu Iordan*. Bucarest, pp. 59-68.
- BALDASSAERRE, R. (2006). *Metamorfosi delle architetture teatrali*. Roma : Gangemi.
- BARGALLO, J. (1989). "Del texto dramático al texto espectacular", *Discurso*, nº 3-4, Sevilla: Asociación Andaluza de Semiótica-Alfar, pp. 127-140.
- BARRERA, C. (1973). *Nueva Biografía de Lope de Vega*. Madrid: Atlas.
- BEACHAM, Richard C. (1992). *Adolphe Appia : ou le renouveau de l'esthétique théâtrale dessins et esquisses de décors*. Suisse : Payot Lausanne.
- BECK, Julian (1974). *El living theatre*; [traducción de José Martín Arencibia]. Madrid: Fundamentos.
- BERENGUER, A. (1988). *El teatro en el siglo XX: (hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
- _____ (1991). *Teoría y crítica del teatro*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- BERGMAN, H. E. (1970). *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España, siglo XVII*. Madrid: Castalia.
- BETTETINI, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____ (1987). "Drama y puesta en escena", *Discurso*, nº 1. Sevilla: Asociación Andaluza de semiótica-Alfar, pp. 3-24.
- BIEDMA, A. (2005). "La escenografía aérea y fuera del tablado en algunas comedias de Lope de Vega", CASTILLA PÉREZ, R. Y GONZÁLEZ DENGRA, M. (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*. Granada: Universidad de Granada, pp. 73-112.
- BLAS GÓMEZ, F. de (2009). *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación de Caja de Arquitectos.
- BLASCO, F.J. et al. (1992). *La comedia de magia y de santos. Congreso Internacional (ss. XVI-XIX)*. Madrid: Júcar.

- BLECUA, A. (1981). *Peribañez y Fuenteovejuna* (edición, introducción y notas). Madrid: Alianza Editorial.
- _____; ARELLANO, I. y SERÉS, G. (eds.) (2009). *El teatro del siglo de oro: edición e interpretación*. Pamplona / Madrid/ Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.
- BOBES NAVES, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- _____. (1987). *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Aceña-La Avispa.
- _____. (1988). “Texto literario y texto espectacular”, GARCÍA LORENZO, L. (dir.), “*El caballero de Olmedo*”, *La comedia de capa y espada. Cuadernos de teatro clásico, 1*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 95-105.
- _____. (1992). *El Diálogo*. Madrid: Gredos.
- _____. (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- _____. (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco/Libros.
- BRAVO VILLASANTE, C. (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- BREYER, G. A. (1968). *Teatro, el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- BROOK, P. (1973). *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*; traducción de Ramón Gil Novales. Barcelona: Península.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-BRUNETE, C. (2003). “La música en el teatro clásico”. HUERTA CALVO, J. (dir.) *Historia del teatro español*. Vol. I. Madrid: Gredos, pp. 678-715.
- CALDERA, E. (2001). *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia.
- CANAVAGGIO, J. (2000). *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*. Pamplona / Madrid/ Frankfurt: Universidad de Pamplona / Iberoamericana / Vervuert.

- CANOA GALIANA, J. (1989). *Estudios de dramática: (teoría y práctica)*. Valladolid: Aceña.
- CANTALAPIEDRA, F. (1995). *Semiótica teatral del Siglo de Oro*. Kassel: Reinchenberger.
- CANET VALLET, J. L. (1986). *Teatro y prácticas escénicas*. London: Tamesis Books.
- _____ (1993). *De la comedia humanística al teatro representable: (égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- CAÑAS MURILLO, J. (1994). *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- _____ (1995). *Honor y honra en el primer Lope de Vega*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- _____ (2011). “Lope de Vega y la renovación teatral calderoniana”. *Anuario Lope de Vega*, XVI.
- _____ (2012). “Texto y contexto en el Arte Nuevo de Lope de Vega”. *Analecta Malacitana*, XXXV, 1-2, pp.37-60.
- CARANDELL, L. (1994). *Diversiones cortesanas y populares*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- CARINI MOTTA, F. (1972). *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene; introduzione, note e piante di teatri dell'epoca di Edward A. Craig*. Milano : Il Polifilo.
- CARO BAROJA, J. (1992). “Magia y escenografía”, BLASCO, F.J.; CALDERA, E.; ÁLVAREZ, J. y DE LA FUENTE, R., *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Júcar. pp. 11-24.
- CASA, F. P.; GARCÍA LORENZO, L. y VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

- CASALDUERO MARTÍ, J. (1962). *Estudios sobre el teatro español: Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- _____ (1974). *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos.
- CASTILLA PÉREZ, R. y GONZÁLEZ DENGRA, M. (eds.) (2001). *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (eds.) (2005). *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*. Granada: Universidad de Granada.
- CASTILLEJO, D. (1984). *Las cuatrocientas comedias de Lope*. Madrid: Teatro Clásico Español.
- _____ (ed.) (1984). *El corral de comedias. Escenarios. Sociedad. Actores*. Madrid: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.
- CASTRO, A. (1963). “Arte nuevo de hacer comedias”, *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, pp. 69-72.
- CAZAL, F., GLEZ, Ch. y VITSE, M. (ed.) (2002). *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana.
- CESAREO, M. (1987). “Ideología/espectacularidad en la comedia de santos”, *Gestos*, 4, pp. 65-81.
- CHECA, J. (1990). “Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII”, *Cuadernos de teatro clásico. Los clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 13-31.
- CIMIGLIANO, N. (2004). “Del cielo a España y viceversa: Recorridos espaciales por las comedias de santos de Lope de Vega”, LOBATO, M. L. y DOMÍNGUEZ MATITO, F., *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro*. Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 537-547.
- COTARELO, E. (1997). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, SUÁREZ, J.L. (ed.). Granada: Universidad de Granada.

- CRAIG, E.G. (1911). *On the Art of the Theatre*. Londres: William Heinemann Ltd. [Trad. esp.: 1987] *El arte del teatro*. México: UNAM- Editorial Gaceta).
- CRIADO DE VAL, M. (dir.) (1981). *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6.
- CRUCIANI, F. (1992). *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- _____ (1994). *Arquitectura teatral*. México: Gaceta.
- CUETO PÉREZ, M. (2007). “Los espacios del teatro” en *Las puertas del drama*, n° 30. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- DASSBAH, E. (1997). *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón*. New York: Peter Lang.
- _____ (1999). “Las artes mágicas y los sucesos milagrosos en las comedias de santos”, *Hispania*, 82, (septiembre), pp. 429-435.
- DIAGO, M. y FERRER, T. (1989). *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los Siglos XVI y XVII*. València : Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola.
- Diccionario de autoridades* (1990), 3 vol., Madrid: Gredos.
- Diccionario de la Lengua Española* (2011), vigésima primera ed., 2 vols. Madrid: Real Academia Española.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1961). *Lope de Vega y su tiempo*. Barcelona: La Espiga.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1973) “Estructura social de los corrales de comedias madrileños en la época de Lope de Vega”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274, pp. 7-22.
- _____ (1975). “Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español”, DÍEZ BORQUE, J. M. y GARCÍA LORENZO, L. (eds.). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

- _____ (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch.
- _____ (1987). *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*. Madrid: Taurus.
- _____ (1988). *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.
- _____ (1988). “Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII con un ejemplo de Lope de Vega”, GARCÍA LORENZO, L. *La comedia de capa y espada, Cuadernos de teatro clásico, 1*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 61-83.
- _____ (ed.) (1991). *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- _____ (1996). *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- _____ (1996). “Espacios del teatro cortesano”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, pp. 119-135.
- _____ (2000). *Calderón de la Barca: verso e imagen*. Madrid: Consejería de Educación.
- _____ (2002). *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto.
- _____ y GARCÍA LORENZO, L. (eds.) (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- DÍEZ CANEDO, E. (1968). *El teatro español de 1914 a 1936: Artículos de crítica teatral*. México: Joaquín Mortiz.
- DÍEZ de REVENGA, F. J. (1983). *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia: Universidad de Murcia.
- DIXON, V. (1986). “La comedia de corral de Lope como género visual”. *Edad de Oro*, nº 5, pp. 35-58.

- _____ (1996). “El post-Lope: La noche de san Juan, meta-comedia urbana para palacio”, PEDRAZA, F. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.). *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 61-82.
- DOMENECH, R. (ed.) (1987). *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- DOMÍNGUEZ ALBA, M. (2006). “Teatro y pintura: un espacio habitable”. *Telón de fondo: revista de teoría y crítica teatral*. n° 3, pp. 1-13.
- DUVIGNAUD, J. (1966). *Sociología del teatro. (Ensayo sobre las sombras colectivas)*. México: F.C.E.
- EGIDO, A. (1989). *La escenografía y el teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ENTRAMBASAGUAS, J. (1936). *Vida de Lope de Vega*. Barcelona: Labor.
- _____ (1946). *Vivir y crear de Lope de Vega*. Madrid: CSIC.
- _____ (1961). *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Teide.
- ESQUER TORRES, R. (1965). “Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII”, *Segismundo*, 2, pp. 161-218.
- FALCONIERI, J.J. (1965). “Los antiguos corrales en España” en *Estudios escénicos*, XI, pp. 93-128.
- FERNÁNDEZ, A. (1969). “El *Arte nuevo de hacer comedias* y el teatro del siglo XVII”, *Mayurqa. Miscelánea de estudios humanísticos II*, pp. 130-146.
- FERNÁNDEZ OBLANCA, J. (1992). *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, N. (2011). “Espacios de pecado, espacios de penitencia. La proyección escénica del contenido moral en la comedia hagiográfica”, *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro español*. Barcelona: ProLope, pp. 183-21.
- FERRÁN, J. (1984). *Lope de Vega*. Gijón: Júcar.

- FERRER VALLS, T. (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. Valencia: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.
- _____(1993). *Nobleza y espectáculo teatral*, Valencia: UNED.
- _____(1995). “Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro”, *Homenaje a García-Valdecasas*, pp. 355-371.
- _____(1996). “*El vellocino de oro* y *El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de madurez”, BERBEL, J.; OREJUDO, A. y SERRANO, A. (eds.) *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XII-XIII Jornadas*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 49-65.
- _____(2000). “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, REYES, MERCEDES DE LOS (ed.), *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, pp. 63-84.
- FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro* [traducción Elisa Briega Villarrubia]. Madrid: Arco/Libros.
- FLECNIAKOSKA, J. L. (1971). “La croisade des Albigeois et la conquête de Majorque au service de la propagande monachique ou La vida de San Pedro Nolasco, comedia de Lope de Vega”, *Actes du VI congrès international de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales*. Montpellier: Centro de Estudis Occitans-Revue des Langues Romanes, pp. 81-93.
- _____(1975). *La loa*. Madrid: SGEL.
- FLORIT DURÁN, F. (2005). “Comedia hagiográfica y censura: el caso de *La Santa Juana I* de Tirso de Molina”, VITSE, M. (ed.) *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- _____(2008). “Una comedia de encargo: *La vida de san Pedro Nolasco*”, PEDRAZA, F. y GARCÍA, A. (eds.) *La comedia de santos. Actas del*

- Coloquio Internacional*, celebrado en Almagro (1, 2 y 3 de diciembre de 2006). Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 201-217.
- FORASTIERI BRASCHI, E. (1976). *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*. Madrid: Hispanófila de Ediciones.
- FRIEDMAN, E. (1991). "Resisting Theory: Rethoric and Reason in Lope de Vega's *Arte Nuevo*". *Neophilologus* n°75, pp. 86-93.
- FROLDI, R. (1968). *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya.
- GALAR, E. (2003). "El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*", GALAR, E. Y OTEIZA, B. (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*. Madrid: Revista Estudios.
- GALLEGO ROCA, M. (1989). "Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de san Isidro: tramoya y poesía", *Criticón*, 45, pp. 112-130.
- GARASA, D. L. (1960). *Santos en escena (estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*. Bahía Blanca: Cuadernos del Sur.
- GARCÍA BAQUERO, J. A. (1973). *Aproximaciones al teatro clásico español*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1991). "Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)", *Revista de Literatura*, tomo LIII, n° 106, pp. 371-390.
- _____ (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA BERRIO, A. (1978). *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*. Málaga: Universidad de Málaga.

- _____ (1980). *Formación de la teoría literaria moderna. Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.C. (1992). “Hagiografía popular y comedias de santos”, BLASCO, J.F.; CALDERA, E.; ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. Y DE LA FUENTE (eds.), *La comedia de magia y santos (Actas del congreso de Teatro de magia y de santos, siglos XVI-XIX, Valladolid, 22-24 de abril de 1991)*. Madrid: Ediciones Júcar, pp. 71-82.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, O. (2007). “La locura de amor en el teatro mitológico de Lope de Vega”, *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 183-94.
- GARCÍA GARCÍA, B. J. y LOBATO, M. L. (Coord.) (2007). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana.
- GARCÍA LORENZO, L. (1977). “La comedia burlesca en el siglo XVII. Las mocedades del Cid de Jerónimo de Cáncer”, *Segismundo*, nº 25-26, pp. 131-146.
- _____ (1982). “El hermano de su hermana de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII”, *Revista de Literatura*, XLIV, pp. 1-23.
- _____ (1988). (dir.) *La Comedia de capa y espada*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- _____ (1997). “Puesta en escena y recepción del teatro clásico español: *Fuenteovejuna* de Lope de Vega”, ROBERT LAVER, A. y SULLIVAN, H. W. (eds.), *Hispanic Essays of Frank P Casa*, New York: Peter Lang, pp. 112-121.
- _____ y VAREY, J. E. (eds.) (1991). *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. London: Tamesis Books.
- GARCÍA LUENGOS, G. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.) (2005). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso*

- de la *Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- GARCÍA REIDY, A. (2008). "From Stage to Page: Editorial History and Literary Promotion in Lope de Vega's Partes de comedia", SAMSON, A. y THACKER, J. (eds.), *A companion to Lope de Vega*. Londres: Tamesis.
- _____ (2009). "Profesionales de la escena: Lope de Vega y los autores del teatro comercial barroco", TUBAU, X. <<Aún no dejó la pluma>>. *Estudios sobre Lope de Vega*. Barcelona: Universidad Autónoma, pp. 243-284.
- GARCÍA SANTO TOMÁS, E. (2000). *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope Vega*. Madrid: Gredos.
- _____ (2002). (ed.) *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- _____ (2004). *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- GARCÍA TEMPLADO, J. (1981). *Literatura de la postguerra: el teatro*. Madrid: Cíncel.
- _____ (1992). *El teatro español actual*. Madrid: Anaya.
- GAYLORD, M. (1992). "<<Las damas no desdigan de su nombre>>: decoro femenino y lenguaje en el *Arte nuevo* y *La dama boba*", GASCÓN VERA, E. Y RENJILIAN-BURGY, J. (eds.) *Justina. Homenaje a Justina Ruiz Conde*. Erie: ALDEEU, pp. 71-81.
- GIES, D. T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. [Traducción de Juan Manuel Seco]. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIMÉNEZ, C. (1992). "Comedias de magia y de santos en la literatura española", *Edad de Oro*, 11, pp. 195-198.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1997). *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal.

- GÓMEZ MORENO, A. (1991). *El teatro medieval castellano en su marco románico*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ VALERA, J. A. (2000). *Historia visual del escenario*. Madrid: La Avispa.
- GONZÁLEZ, A. (1994) “*Las bizarrías de Belisa: texto dramático y texto espectacular*”, *El escritor y la escena, II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (17-20 de marzo de 1993). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 143-153.
- GONZÁLEZ de AMENZÚA, A. (1941). *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Madrid: RAE.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R. (2002). “Lope, la corte y los <<pájaros nuevos>>”, *Anuario de Lope de Vega*, VIII, pp. 139-162.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L. (2005). “El traje del demonio en la comedia de santos”, *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, I. IBÁÑEZ (coord.), Pamplona: Eunsa, pp. 263-282.
- GONZÁLEZ, L. (ed.) (2002). *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Lleida: Universidad.
- GONZÁLEZ MAESTRO, J. (1998). “Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental”, *Anuario de Lope de Vega IV*, pp. 193-208.
- _____ (2000). *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen (2004). *Diccionario del teatro latino: léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- GRANJA, A. (1982). *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (1989). «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John Varey*. Ottawa: Dovehouse, pp. 57-79.

- _____ (1991). “El templo disfrazado. Espacios escénicos, textos, autores y público a la luz de varias crónicas inéditas”, en AA.VV., *Espacios teatrales del barroco español. Calle-iglesia-palacio-universidad, XIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Kassel, Reinchenberger, pp. 139-140.
- _____ (1993). “Una carta con indicaciones escénicas para el autor de comedias Roque de Figueroa”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, nº 17, pp. 383-388.
- _____ (1995). “El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, pp. 37-67.
- GREEN, O. H. (1957). “On the attitude toward the vulgo in the Spanish Siglo de Oro”, en *Studies in the Renaissance*, Vol. IV, pp. 190-200.
- GREGG, E. (1977). “Towards a definition of the comedia de capa y espada”, *Romance Notes*, 18, pp. 103-106.
- GUIMONT, A. y PÉREZ MAGALLÓN, J. (1998). “Matrimonio y cierre de la comedia de Lope”, *Anuario de Lope de Vega*, IV, pp. 139-164.
- HELBO, A. (1978). *Semiología de la representación: teatro, televisión, comic / André Helbo... [et al.]*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HERMENEGILDO, A. (1976). “La imagen del rey y el teatro en la España clásica”, *Segismundo*, 23-24, pp. 53-86.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C. (ed.) (1996). *Teatro, historia y sociedad: (Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- HESSE, J. (1965). *La vida teatral del Siglo de Oro*. Madrid: Taurus.
- HORMIGÓN, J. A. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón.
- _____ (2000). “Lugar de las didascalias en el proceso de escenificación”. *ADE*. nº 80 (abril-junio), pp. 188-197.
- _____ (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

- HUERTA CALVO, J. (2001). *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Laberinto.
- _____. (2002). 'Vestuario', CASA, F. P.; GARCÍA LORENZO, L. y VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- _____.; PELÁEZ MARTÍN, A. (2003). *Historia virtual del teatro español*. [CD-ROM] Madrid: Gredos.
- HUERTA CALVO, J.; PERAL VEGA, E. y URZÁIZ TORTAJADA, H. (2008). *Teatro español: de la A a la Z*. Madrid: Espasa.
- INGARDEN, R. (1971). "Les fontions du langage au théâtre". *Poétique*, nº 8, pp. 517-538.
- JAURALDE POU, P. (1986). "Introducción al estudio del teatro clásico español: Bibliografía". *Edad de Oro*, nº 5, pp. 107-148.
- JOHNSON, C. B. (1981). "El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes", CRIADO DEL VAL, M. (ed.) *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, pp. 95-102.
- JOSÉ PRADÉS, J. de (1963). *Teoría de los personajes de la comedia nueva*. Madrid: CSIC.
- KIRCHNER, T. (1997) "Los disfraces de Belisa: incursión en *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega", PEDRAZA F. y GONZÁLEZ, R. (eds.), *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*. Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 61-84.
- _____. (1998). *Técnicas de representación en Lope de Vega*. London. Támesis.
- _____. (2007). *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*. San Vicente de Raspeig: Universidad de Alicante.
- KOWZAN, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- LAMBEA, M. (2006). "Música para el teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro", SERRANO, A. y NAVARRO, O. (eds.),

- En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 125-143.
- LARA GARRIDO, J. (1997). “Construcción temática, códigos de género y escenografía (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto)”, *Del Siglo de Oro. (Métodos y reelecciones)*. Madrid: Universidad Europea-CEES Ediciones, pp. 515-590.
- LASAGABASTER, J. M. (1991). “La comunicación teatral a la luz de la Estética de la Recepción”, *Pausa*, n° 7, pp. 20-27.
- LÁZARO CARRETER, F. (1966). *Lope de Vega. Introducción a su vida y a su obra*. Salamanca: Anaya.
- LEFEVRE, H. (1991). *The production of space*, DONALDSON-SMITH, N. (Trad.). Oxford: Basil Blackwell. [1974].
- LEYVA, J. (2000). “Métrica y teatralidad en Lope de Vega: *Las bizarrías de Belisa*”, GONZALEZ, A. (ed.) *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México, pp. 91-112.
- LLANOS LÓPEZ, R. (2005). “Sobre el género de la comedia de santos”, VITSE, M. (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la edad Media y del Siglo de Oro*. Universidad de Navarra/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 809-826.
- _____ (2007). *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid: Arco-Libros. Madrid: Lavel.
- LOBATO, M. L. (2007). “Jardín cerrado, fuente sellada: espacios para el amor en el teatro barroco”, SERRANO, A. (coord.) *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 199-219.
- _____ (2009). “Para el vulgo: intención y recepción del teatro de Lope”, OANA ANDREIA SAMBRIAN-TOMA (coord.), *El Siglo de Oro antes y después del Arte nuevo*. Craiova: Editura Sitech, pp. 25-40.

- LÓPEZ DE GUERREÑU, F. J. (1988). *Decorado y tramoya*. Ciudad Real: Ñaque.
- MACKINTOSH, I. (1993). *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arcolibros.
- MACKENDRICK, M. (1994). *El teatro en España: (1490-1700)*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- MAESTRO, J. et al. (eds.) (1996). *Problemata theatralia I: I Congreso Internacional de Teoría del Teatro: el signo teatral, texto y representación*. Vigo: Universidad de Vigo.
- MALONDA, A. (1990). “Construir para el espacio escénico”, *ADE* n° 18 (octubre), pp. 9-10.
- MANCINI, F. (1975). *L'evoluzione dello spazio scenico: dal naturalismo al teatro epico*. Bari: Dedalo.
- MARAVALL, J. A. (1980). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- _____ (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica.
- MARÍN, D. (1958). *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. México: De Andrea.
- _____ (1990). *La revolución teatral del barroco*. Madrid: Anaya.
- MARINIS, M. de (1986). “Problema de semiótica teatral. La relación espectáculo espectador”, *Gestos*, n° 1, pp. 11-23.
- MARTÍNEZ, J. F. (2011). *Biografía de Lope de Vega. 1562-1635. Un friso literario del Siglo de Oro*. Barcelona: PPU.
- MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (2003). *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- _____ (2008). “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, PEDRAZA, F. y GARCÍA, A. (eds.), *La comedia de santos. Actas del*

- Coloquio Internacional*, celebrado en Almagro (1,2 y 3 de diciembre de 2006). Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 39-52.
- MARTÍNEZ THOMAS, M. (1997). “El texto didascálico en *El castigo sin venganza*”. *Criticón*, 71, pp. 117-126.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (1995). *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- _____ (2004). “El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximaciones a una encuesta bibliográfica”, *Memoria Ecclesiae*, XIV, pp. 721-802.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1923). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Obras completas*, 3,4 y 5, BONILLA, A. (ed.). Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- _____ (1925). *Historia sobre las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1935). “Lope de Vega, el Arte Nuevo, y la Nueva Biografía”, (Reed.) SÁNCHEZ ROMERALO, J. (ed.) (1989) *Lope de Vega. El teatro*, RFE, nº 22, pp. 337-398. Madrid: Taurus.
- MEYERHOLD, V. E. (1986). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.
- MIGUEL, J. L. de (1989). “La Poética de Aristóteles y el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope”, *Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez*. Granada: Universidad de Granada, pp. 682-689.
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (ed.) (2006). *Trabajos de Thalía: perspectivas del teatro español actual*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes; Gijón: Libros de Pexe.
- MIRALLES, A. (1994). *Aproximación al teatro alternativo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- MOLINA JIMÉNEZ, M. B. (2007). *Literatura y música en el Siglo de Oro. Interrelaciones en el teatro lírico*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- MONLEÓN, J. (1993). *Las limitaciones sociales del teatro español contemporáneo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

- MONTESINOS, J. (1969). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca. Anaya, pp. 1-20.
- MORBY, E. (1943). "Some observations on Tragedia and Tragicomedia en Lope". *HR*, 11, pp. 185-209.
- MOREIRO PRIETO, J. (1990). *El teatro español contemporáneo, (1939-1989)*. Madrid: Akal.
- MOREL-FATIO, A. (ed.) (1901). "El *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, III, pp. 365-405.
- MORLEY, S. y BRUETON, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- MOROCHO GAYO, G. (Coord.) (1987). *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*. León: Universidad de León.
- MORRISON, R. (2000). *Lope de Vega and the <<Comedia de Santos>>*. New York: Peter Lang.
- MOSQUERA FERNÁNDEZ, S. (2006). *La tormenta en el Siglo de Oro: variaciones funcionales de un tópico*. Madrid: Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- MUJICA, B.; STOLL, A. K. (eds.) (2000). *El texto puesto en escena: estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*; con la colaboración de Ángel Sánchez. London: Tamesis Books.
- MULLANEY, S. (1995). *The place of the stage*. Michigan. University of Michigan Press.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (2003). *Teatro español de vanguardia*. Madrid: Castalia.
- NAVARRO, J. (1991). "Reflexiones sobre la imagen dramática, la escenografía y el espacio visible e invisible", *ADE*, nº 20, pp. 31-40.
- _____ (2003). "Del espacio escénico al espacio activo y al espacio interactivo", *ADE*, nº 97, pp. 204-216.

- NAVARRO DURÁN, R. (1997). “El arte de fingirse boba y otras recreaciones: *La boba para los otros discreta para sí*”, PEDRAZA, F. y GONZÁLEZ, R. (eds.), *La década de oro de la comedia española: 1630-1640: Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 41-59.
- NIETO, R. (1997). *Teatro (el teatro historia y vida)*. Madrid: Acento Editorial.
- NIEVA, F. (1986). “La no historia de la escenografía teatral en España”, *El Público*, 14, pp. 5-15.
- O’CONNOR, T. A., (2002). ‘Comedia mitológica’, CASA, F.P.; GARCÍA LORENZO, L. y VEGA, G. (dir.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, pp. 209-210.
- OLEZA, J. (1981). “La propuesta del primer Lope de Vega”, AA.VV. *La génesis de la teatralidad barroca*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 153-224.
- _____ (1986). “La Corte, el amor, el teatro y la guerra”, *Edad de Oro*, nº 5, pp. 149-182.
- _____ (1987). “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- _____ (1994). “Alternativas al gracioso: la dama donaire”, *Criticón*, 60, pp. 35-48.
- _____ (1997). “La comedia y drama palatinas: modalidades del *Arte Nuevo*”, *Edad de Oro. XVI*, pp. 235-251.
- _____ (2002). (dir.) *Teatro y prácticas escénicas*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- _____ (2003). “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, nº 87-88-89. Toulouse: Preses Universitaires du Mirail, pp. 603-620.

- _____ (2004). “Las opciones dramáticas de la senectud de Lope”, DÍEZ BORQUE, J.M. y ALCALÁ ZAMORA, J. (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid: SEACEX, pp. 257-276.
- OLIVA, C. (1996). “El espacio escénico en la comedia urbana y palatina de Lope de Vega”. PEDRAZA JIMÉNEZ, F. GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro, julio de 1995. Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro.
- _____ (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- _____ (2004). *La última escena: (teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2004). *Personaje dramático y actor (recorrido histórico y reflexiones actuales sobre las relaciones entre actor y personaje)* [Archivo de ordenador]. Murcia: Universidad de Murcia.
- _____ (2009). *Versos y trazas (Un recorrido personal por la comedia española)*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- OLIVA, C. y TORRES, F. (1999). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- OROZCO, E. (1978). *¿Qué es el “arte nuevo” de Lope de Vega?* Salamanca: Universidad.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1982). *Ideas sobre el teatro*, Madrid: Alianza.
- PACO, M. de (ed.) (1998). *Creación escénica y sociedad española*. Murcia: Universidad de Murcia.
- PARDO MOLINA, I. y SERRANO, A. (1998). *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- PARKER, A. (1949) “Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Arbor*, 13, pp. 395-416.
- PAVIS, P. (1996). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

- PAZ CANALEJO, J. (2006). *La Caja de las magias: las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. (ed.) (1990). *Lope de Vega esencial*. Madrid: Taurus.
- _____ (1998). “De Garcilaso a Lope. Jardines poéticos en tiempos de Felipe II”, *Felipe II: el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*. Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de Felipe II y Carlos V, pp. 307-329.
- _____ (dir.) (2003). “Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, *Cuadernos de teatro clásico*, nº 17.
- _____ (2005). *Drama, escena e historia: notas para una filosofía del teatro*. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (2008 A). *Lope de Vega: genio y figura*. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (2008 B). *Lope de Vega: vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- _____ (2011). “El *Arte nuevo de hacer comedias* en las *Rimas*”, POGGI, G. Y PROFETI, M. (eds.), *Nome per lo spettacolo. Nome per lo spettatore. Teoría e prassi del teatro intorno al Arte Nuevo*. Florencia: Alinea Editrice, pp. 49-72.
- _____ et al. (eds.) (2006). *El corral de comedias, espacio escénico, espacio dramático*. Almagro: Universidad de Castilla la Mancha.
- PEDRAZA, F. y GARCÍA, A. (eds.). (2008). *La Comedia de Santos. Actas del Coloquio Internacional*. Almagro: Universidad de Castilla La Mancha.
- PEDRAZA, F.; GONZÁLEZ, R. y GÓMEZ, G. (eds.) (2005). *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro: Universidad de Castilla La Mancha.
- PEDRAZA, F.; GONZÁLEZ, R. (eds.) (1998). *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla La Mancha.

- PEDRAZA, F.; GONZÁLEZ, R. y MARCELLO, E. (coords.) (2010). *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo. Actas del Congreso Internacional*. Almagro: Universidad de Castilla La Mancha.
- PEDRAZA, F. y RODRÍGUEZ, M. (2009). *El teatro según Lope de Vega, Cuadernos de teatro clásico*. Madrid: CNTC.
- PELÁEZ, A. (1996). “La comedia de Lope de Vega en los Teatros Nacionales y en los Festivales de Teatro”, PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro, julio de 1995, pp. 83-103.
- PEÑAS IBÁÑEZ, A. (1996). *El lenguaje de Lope de Vega*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- PÉREZ MAGALLÓN, J. (2000). “Del *Arte Nuevo* de Lope al arte <<reformado>> de Bances: Algunas cuestiones de poética dramática”, en *Edad de Oro*, 19, pp. 207-222.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. (ed.) (1987). *Teatro renacentista*. Barcelona: Plaza & Janés.
- _____ (2004). *El teatro en el renacimiento*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- PORQUERAS MAYO, A. (1985). “El *Arte Nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro”, *Hispanic Review*, nº4, pp. 399-414.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, A. M. (ed. crítica y estudio) (2007). *Del monte sale quien el monte quema de Lope de Vega* Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- POVEDA, L. (1996). *Texto dramático. La palabra en acción*. Madrid: Narcea.
- PRESOTTO, M. (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e Studio*. Kassel: Reinchenberger.
- PROAÑO-GÓMEZ L., DEL CAMPO, A. (edición, prólogo y notas) (2006). *Espacios de representación*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz.

- POTEED-BUSSARD, L. (1981). "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid: Edi-6, pp. 341-354.
- PROFETI M. G. (1976). *Paradigma y desviación (Lope, Calderón y un tema barroco: El purgatorio de San Isidro)*. Barcelona: Planeta.
- _____ (1977). "Dalla Baltasara alla Comica del cielo: i meccanismi Della scena nella scena", en *Percorsi europei*. Florencia: Alinea, pp. 39-61.
- _____ (1988). "Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo", GARCÍA LORENZO, L., *La Comedia de capa y espada. Cuadernos de teatro clásico, 1*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 51-61.
- _____ (1992). *La vil quimera de este monstruo cómico*. Kassel: Reinchenberger, pp. 173-195.
- _____ (1993). "Los textos literarios para el teatro: recensión bibliográfica y problemas ecdóticos", en *Trabajos de la asociación española de bibliografía*. Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional.
- _____ (1994). "Escondere el galán, taparse la dama: strategie dell'occultamento, strategie della scrittura nella comedia de *capa y espada*", *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in época barocca*. Roma: Bulzoni, pp. 123-142.
- _____ (1995). "La parte primera di Lope", *Anuario Lope de Vega*, I, pp. 137-188.
- _____ (1997). «El último Lope», PEDRAZA, F. y GONZÁLEZ, R. (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-39.
- _____ (1999). "Poder y estrategias editoriales de Lope de Vega", *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Phillippe III*. Florencia: Publicación de la Sorbonne/Universitá di Firenze, pp. 87-105.

- _____ (2003). “Lope de Vega”, *Historia del teatro español*. Vol. I. Madrid: Gredos.
- _____ (2008). “La comedia de santos, entre encargos, teatro comercial, texto literario”, PEDRAZA, F. y GARCÍA, A. (eds.) *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional*, celebrado en Almagro (1, 2 y 3 de diciembre de 2006). Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 233-254.
- _____ (2010). “Me llamen ignorante Francia e Italia”, PEDRAZA, F.; GONZÁLEZ, R. y MARCELLO, E. (coords.) *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo. Actas del Congreso Internacional*. Almagro: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 55-74.
- RAGUÉ ÁRIAS, M. J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España: (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- RAMÍREZ IBÁÑEZ, J. M. (1990). “Apuntes sobre el espacio en *El castigo sin venganza*”, AMEZCUA, J. , GONZÁLEZ, S. (eds.) *Espectáculo, texto y fiesta*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 147-158.
- RAMÍREZ RUIZ, C. (2005). “La escenografía del barroco: una nueva representación del mundo”, CASTILLA PÉREZ, R. Y GONZÁLEZ DENGRA, M. (eds.) *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*. Granada: Universidad de Granada, pp. 423-435.
- REBOLLO CALZADA, M. (2004). *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- REGUEIRO, J. M. (1996). *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. Kassel: Reinchenberger.
- RENNERT, H. A. (1963). *The Spanish Stage in the Age of Lope de Vega*. New York: Dover.
- RENNERT, H. y CASTRO, A. (1969). *Vida de Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.

- REY HAZAS, A. (1986). “Algunas precisiones sobre la interpretación de *El Caballero de Olmedo*”. *Edad de Oro*, 5, pp. 183-202.
- REYES PEÑA, M. de los (2003). “El teatro barroco en España y Portugal”, DÍEZ BORQUE, J.M. (Comisario de la Exposición) *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: SEACEX, pp. 69-84.
- _____. (2004). “Lugares de representación y escenografía en la España barroca”, HIDALGO, J. C. (ed.), *Espacios escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas, pp. 133-185.
- RODRÍGUEZ, L. (1981). “La función del monarca en Lope de Vega”, CRIADO DEL VAL, M. (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, pp. 799-804.
- RODRÍGUEZ, A. y RUÍZ-FÁBREGAS, T. (1981). “En torno al cancionero teatral de Lope”, CRIADO DEL VAL, M. (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, pp., 523-532.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
- RODRÍGUEZ BALTANÁS, E. (1988). “Literatura y paraliteratura en el teatro de Lope de Vega: hacia un nuevo deslinde en la producción dramática del Fénix”, *Revista de Literatura*, 99, pp. 37-60.
- RODRÍGUEZ CEBALLOS, A. (1989). “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, EGIDO, A. (ed.) *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 33-60.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. (1998). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Colección <<Literatura y sociedad>> Madrid: Castalia.

- _____ (2002). “Comedia nueva”, CASA, F. P., GARCÍA LORENZO, L. Y VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (eds.). Madrid: Castalia.
- ROJAS, A. de (1603). *Viaje entretenido*. Madrid: Imprenta Real, J.P. RESSOT (ed.) (1972). Madrid: Castalia.
- ROMANOS, M. (2000). “Procedimientos de dramatización de las fuentes en el teatro histórico de Lope de Vega”, PROFETI, M. G. (ed.) <<*Otro Lope no ha de haber*>>. *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, 10-13 de feb. 1999. Florencia: Alinea, pp. 181-200.
- ROMERA CASTILLO, J. (1993). *Frutos del mejor árbol: estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ROMERA-NAVARRO, M. (1935). *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*. Madrid: Yunque.
- ROMERA PINTOR, I. y SIRERA, J. L. (eds.) (2007). *Relación entre los teatros español e italiano*. Actas del Simposio Internacional (Valencia, 21-22 de nov. 2005). Valencia: Universidad de Valencia.
- ROMOJARO, R. (1998). *Lope de Vega y el mito clásico*. Málaga: Universidad de Málaga.
- ROSO, J. (2010). “La noche de san Juan: máquina de amor y arquitectura perfecta en el ciclo de *senectute* de Lope de Vega”, *Dicenda*, 28, pp. 267.
- ROSSELL, A. (2011). “La música en el teatro clásico español”, SAÉZ RAPOSO, F. (ed.), *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro clásico español*, Barcelona: ProLope.
- ROUX, L. E. (1964). “Quelques aperçus sur la mise en scène de la comedia de santos au XVII siècle”, JAQUOT, J. y KONIGSON, E. (eds.), *Les fêtes de la Renaissance*. París: CNRS, pp. 235-252.
- _____ (1971). “La escenografía en las comedias de santos de Antonio Mira de Amescua”, SUÁREZ, J. L. (ed.), *Texto y espectáculo. Selected proceeding of the Fifteen International Golden Age Spanish Theatre Symposium*. South Carolina: Spanish Literature Publications Company, pp. 1-33.

- _____ (1975). *Du logos a la scène: éthique et esthétique. La dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siècle d'Or (1580-1635)*. Lille: Service de reproduction des thèses de l'université de Lille.
- ROZAS, J. M. (1976). *El significado del Arte Nuevo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- _____ (1987). "Texto y contexto en *El castigo sin venganza*", *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- _____ (1990). *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (1989). *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, ensayos dedicados a John E. Varey. Ottawa, Canada : Dovehouse Editions Canada.
- _____ (1989). "Actores , decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro", DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.), *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español*. London: Tamesis Books, pp. 77-97.
- _____ (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- _____ (2000). "El vestuario en el teatro de corral", *Cuadernos de Teatro Clásico*, Ed. de Mercedes de los Reyes, 13-14, pp. 43-62.
- _____ (2001). "Los investigadores modernos y la puesta en escena del teatro clásico", *En torno al teatro del Siglo de Oro*. XV Jornadas Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 201-209.
- _____ (2001) "Lope de Vega en los escenarios", *Ínsula*, 658, pp. 24-26.
- RUBIERA, J. (2005). *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*. Madrid: Arco/Libros.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1983). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Playor.
- _____ (1990). "Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico", *Cuadernos de Teatro Clásico. Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 171-186.

- _____ (1993). *El teatro poético en España: del Modernismo a las vanguardias*. Murcia: Universidad de Murcia.
- RUESGA, J. (1997). “Arquitectura teatral y puesta en escena”, *ADE* n° 58-59 (abril-junio), pp. 40-45.
- RUIZ PÉREZ, P. (1996). *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*. Berna: Peter Lang.
- RUIZ RAMÓN, F. (1971). *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Alianza.
- _____ (1985). “Personaje y mito en el teatro clásico español”, GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *El personaje dramático*. Madrid: Taurus, pp. 7-50.
- SABBATINI DE PESARO, N. (1942). *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre*. Neuchâtel: Ides et Calendes.
- SALA VALLDAURA, J. M. (ed.) (1996). *Teatro español del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida.
- SALAÛN, S.; RICCI, E.; SALGUES, M. (eds.) (2005). *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos.
- SALVAT, R. (1983). *El teatro. Como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
- SÁNCHEZ AGUILAR, A. (2010). *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- SANCHEZ ESCRIBANO, F. y PORQUERAS MAYO, A. (1965). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*. Madrid: Gredos.
- _____ (1972). “Lope de Vega, Heráclito (1641)” en *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (dir.); ABELLÁN, Joan (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ REYES, E. (ed.) (1949). *Estudios sobre Lope de Vega/Menéndez Pelayo*. Madrid: CSIC.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A. (ed.) (1989). *Lope de Vega: el teatro*. Madrid: Taurus.

- SERÉS, G. (2011). “Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega”, *Teatro de palabras*, 5, pp. 87-117.
- SERRALTA, F. (1980). “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. París: CNRS, pp. 99-125.
- _____ (1996). “El último Lope: *Las bizarrías de Belisa*”, DE LA GRANJA, A. y MARTÍNEZ BERBEL, J. (eds.), *Mira de Amescua en el candelero II. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada 27-30 octubre de 1994 Granada: Universidad de Granada.
- _____ (1996). “La problemática textual de *Las bizarrías de Belisa*”, *Anuario de Lope de Vega*, 2, pp. 153-169.
- SHERGOLD, N. D. (1989). *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745: reparaciones y obras nuevas*. London: Tamesis Books.
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. (1985). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. London: Tamesis Books.
- SIRERA, J. L. (1982). *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*. Madrid: Playor.
- _____ (1982). *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón*. Madrid: Playor.
- _____ (1986). “Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento”, *Edad de Oro*, nº 5, pp. 247-270.
- _____ (1989). “Los santos en sus comedias: hacia una tipología del teatro hagiográfico”, DIAGO, M.V.; FERRER, T. (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 55-76.
- _____ (1995). “Espectáculo y adoctrinamiento: las raíces del teatro religioso de Lope de Vega”, CHIARBÓ, M.; DOGLIO, F. (eds.), *I Gesuiti e i primordi del teatro Barocco in Europa*. Roma : Torre d’Orfeo, pp. 237-309.
- _____ (2005). “Los santos en el teatro de Lope y el mundo laboral”, *Cahiers de Framespa*, nº 0; (ed. en línea).

- SIRERA y VALLEJO (2002). 'Comedia de santos', CASA, F.P.; GARCÍA LORENZO, L. y VEGA, G., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, pp. 54-55.
- SPANG, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA.
- STANISLAVSKI, K. S. (1985). *La construcción del personaje*; [traductor, Bernardo Fernández] Madrid: Alianza.
- STRONG, R. C. (1988). *Arte y poder: fiestas del Renacimiento: 1450-1650 /* versión española de Maribel de Juan. Madrid: Alianza.
- SULLIVAN, H. W.; GALOPPE, R. A.; STOUTZ, M. (eds.) (1999). *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Woodbridge: Tamesis.
- TAVIRA, L. de (1999). *El espectáculo invisible: paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- TEULADE, A. (2008). "Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética", PEDRAZA, F. y GARCÍA, A. (eds.), *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional*, celebrado en Almagro (1,2 y 3 de diciembre de 2006). Almagro: Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 85-100.
- TORDERA, A. (1988). "Teoría del análisis teatral", VV.AA., *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- TORO, F. de (1987). "Texto, texto dramático, texto espectacular", *Congrés Internacional de teatre a Catalunya*. Vol. IV, secciones 7, 8 y 9, pp. 295-304.
- TORO, A. de; WILFRIED, F. (1995). *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Kassel: Reinchenberger.
- TOVAR MARTÍN, V. (1989). *El Buen Retiro en el XVII*. Madrid: Villa de Madrid.
- TRAPERO, A. P. (1989). *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.

- _____ (1995). *Bases para un análisis del espectáculo (teoría y práctica)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- URRUTIA, J. (1979). “Del espacio vacío al vacío textual”, *ADE*, 76 (junio-septiembre), pp. 61-63.
- _____ (1985). *Semió(p)tica*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare-Hiperión.
- _____ (1987). “El análisis gráfico de la obra dramática”, *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria*. 1, pp. 57-66.
- _____ (2007). *El teatro como sistema*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VACCARI, D. (2007) “Texto literario/texto representado: el caso de los papeles del actor”, *Anuario de Lope de Vega*, XIII, pp. 163-192.
- VALBUENA PRAT, A. (1969). *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona: Planeta.
- VAREY, J. E. (1971). *Teatro y comedias en Madrid. 1600-1650. Estudios y documentos*. Londres: Tamesis Books.
- _____ (1987). *Cosmovisión y escenografía*. Madrid: Castalia.
- _____ (1989). “El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias, en AA.VV., *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Amsterdam: Rodopi, pp. 715-729.
- VARGA, S. (2002). *Lope de Vega*. París: Fayard.
- VEGA, Lope de (1928). *El castigo sin venganza*, VAN DAM, C. (est., int. y notas). Groningen: P. Noordhoff.
- _____ (1965). *La vida de San Pedro Nolasco*, MENÉNDEZ PELAYO, M. (edición y estudio preliminar), *Obras de Lope de Vega*, XI (Comedias de Santos II). Madrid: Atlas (BAE, 186), pp. 65-102.
- _____ (1966) *El castigo sin venganza*, JONES, C. A. (ed.). Oxford: Pergamon.

- _____ (1967). “La paradoja del *Arte Nuevo*”, MONTESINOS, J., McGRADY, D. (ed.), *Lope de Vega: Peribañez y el Comendador de Ocaña*. Barcelona: Crítica.
- _____ (1970) *El castigo sin venganza*, KOSSOFF, A. D. (ed.). Madrid: Castalia.
- _____ (1971). *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. de J. de José Pradés. Madrid: CSIC.
- _____ (1978). *Fuenteovejuna*. Ed. de M. G. Profeti. Madrid: Cupsa.
- _____ (1981). *El caballero de Olmedo*. Ed. de M. G. Profeti. Madrid: Alhambra.
- _____ (1983). “El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo”, *Obras poéticas*. Ed. de J. M. Blecua. Barcelona: Planeta, pp. 256-269.
- _____ (ed.) (1990). *El castigo sin venganza*. Ed. de A. Carreño. Madrid: Cátedra.
- _____ (ed.) (1985). *El castigo sin venganza*, GARCÍA LORENZO, L. Madrid: Teatro Español.
- _____ (ed.) (1987). *Fuenteovejuna*, MARÍN, J. M. Madrid: Cátedra.
- _____ (1997). *La vida de san Pedro Nolasco*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *Amar, servir y esperar*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *El desprecio agradecido*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *No son todos ruiseñores*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *La noche de san Juan*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.

- _____ (1997). *¡Si no vieran las mujeres!*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *Porfiando vence amor*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *La boba para los otros, discreta para si*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *El castigo sin venganza*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *La mayor virtud de un rey*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *Los Tellos de Meneses*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *Los trabajos de Jacob*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *El guante de doña Blanca*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (1997). *El Amor enamorado*, VV.AA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- _____ (ed.) (1999). *El castigo sin venganza*, PEDRAZA, F. (ed.). Barcelona: Octaedro.

- _____ (ed. y trad.) (1999). *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, PROFETI, M.G.. Nápoles: Lignori.
- _____ (ed.) (2003) *El castigo sin venganza*, DÍEZ BORQUE, J. M. Barcelona: Random House Mondadori.
- _____ (ed.) (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*, GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. Madrid: Cátedra.
- _____ (ed.) (2006). *Las bizarrías de Belisa*, GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. Madrid: Cátedra.
- _____ (ed.) (2006). *El guante de doña Blanca*, PROFETI, M. G. Firenze: Alinea Editrice.
- _____ (ed. crítica y estudio) (2007). *Del monte sale quien el monte quema*, PORTEIRO CHOUCIÑO, A. M. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- _____ (ed.) (2009) *El castigo sin venganza*, GARCÍA REIDY, A. Barcelona: Crítica.
- _____ (ed., int. y notas) (2011). *Arte nuevo de hacer comedias*. RODRÍGUEZ CUADROS, E. Madrid: Clásicos Castalia.
- _____ (2014). *Más pueden celos que amor*, www.ArteLope.es (Fecha de consulta: julio 2014).
- VELA DEL CAMPO, J. A., et al. (2005). *Arte y parte en la sociedad del espectáculo*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- VERSTEEG, M. (2001). *En torno al teatro breve*. Ámsterdam: Rodopi.
- VILLARINO, M. (2004). “El desprecio agradecido, una comedia urbana de Lope de Vega”, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II: Literatura española, siglos XVI y XVII*, pp, 581-587.
- _____ (2010). “Escritura poética y escritura dramática en La mayor virtud de un rey de Lope de Vega”. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, [CD-ROM].
- VOSSLER, K. (1940). *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Revista de Occidente..

- VV.AA. (1982). *La scenografía barroca*, SCNAPPPER, A. (ed.). Bolonia: CLUEB.
- VV.AA. (1984). *El corral de comedias*. Madrid: Teatro Español y Ayuntamiento de Madrid.
- VV.AA. (1985). *El personaje dramático*, GARCÍA LORENZO, L. (ed.). Madrid, Taurus.
- VV.AA. (2005). *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro* (Aula Biblioteca Mira de Amescua y Centro de Formación Continua, celebrado en Granada 10-13 nov. 2004), CASTILLA PÉREZ, R. y GONZÁLEZ DENGRA, M. (eds.). Granada: Universidad de Granada.
- WARDROPPER, B. W. (1967). *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*. Salamanca: Anaya.
- _____ y OLSON E. (1978). *La comedia española del Siglo de Oro. Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel.
- WEBER DE KURLAT, F. (1965). “Amar, servir y esperar de Lope de Vega y su fuente”, *Collected Studies in honor of Americo's Eightieth Year*, pp. 435-445.
- _____ (1977). “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, CHEVALIER, M. ; LÓPEZ, F.; PÉREZ, J. y SALOMON, N. (eds.), *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- _____ (1976). “Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del sub-código de la comedia de Lope de Vega y su época”, *Segismundo*, 23-24, pp. 111-131.
- WAGNER, F. (1970). *Teoría y técnica teatral*. Barcelona: Labor.
- WILSON, E. (1963). “Cuando Lope quiere, quiere”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 161-162, pp. 265-298.
- WEIGER, J. (1981). “Lope's Conservative Arte de hacer comedias en este tiempo”. McGRARY et al. (Eds.) (1981). *Studies in honor Everett Hesse*. Nebraska: Society of Spanish and Spanish-american Studies, pp. 187-198.

- YOUNG, R. (1979). *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*. Madrid : J. Porrúa Turanzas.
- YXART, J. (1987). *El arte escénico en España*. Barcelona: Alta Fulla.
- ZAMORA VICENTE, A. (1969). *Lope de Vega. Su vida y su obra*. Madrid: Gredos. [Se ha citado a través de la edición digital de la Biblioteca Virtual Cervantes:]
- ZUGASTI, M. (2002). “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”, CAZAL, F.; GONZÁLEZ, C. y VITSE, M. (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, pp. 583-619.
- _____ (2003). “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, GALAR, E. y OTEIZA, B. (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional del GRISO*. Madrid: Revista de Estudios.

ANEXO I

IMÁGENES CITADAS

Todas las imágenes han sido tomadas del trabajo de César “El espacio escénico en la comedia urbana y palatina de Lope de Vega”, publicado por Felipe Pedraza Jiménez (ed., 1996), debido a la claridad y precisión de las mismas.

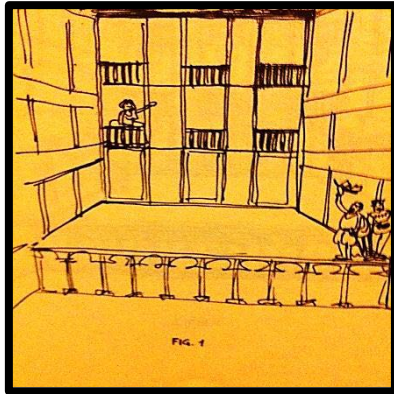


Imagen 1

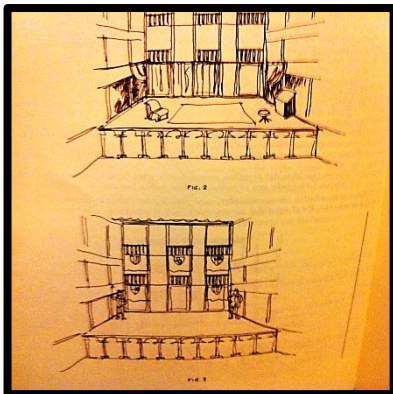


Imagen 2 y 3



Imagen 4 y 5

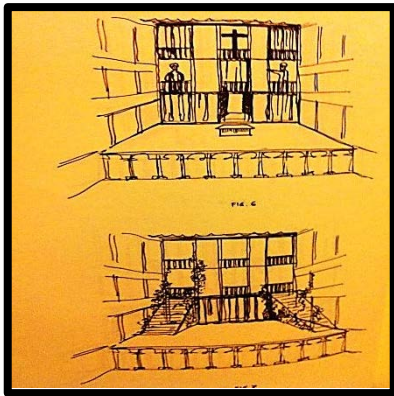


Imagen 6 y 7

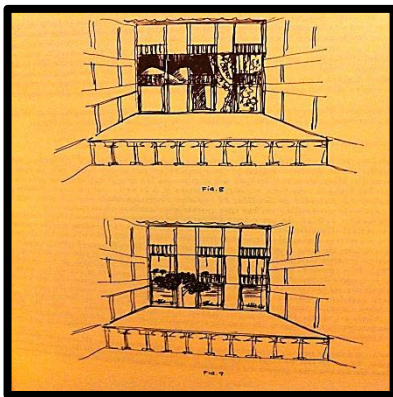


Imagen 8 y 9

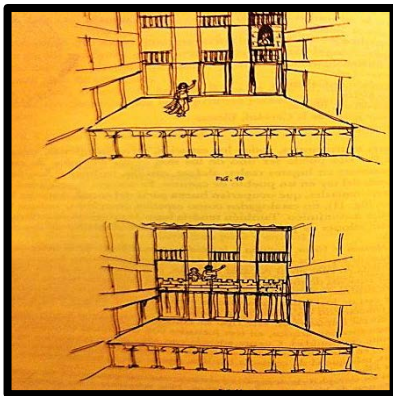


Imagen 10 y 11

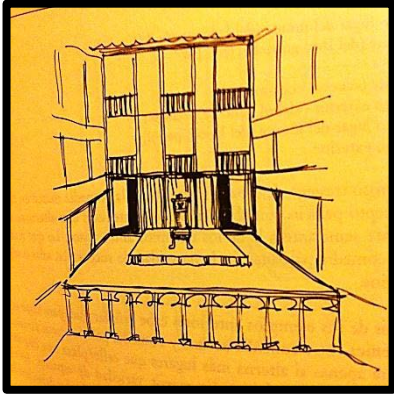


Imagen 12

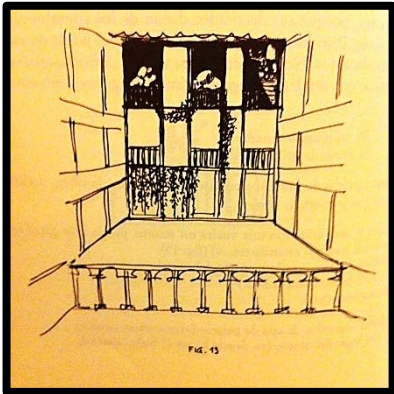


Imagen 13

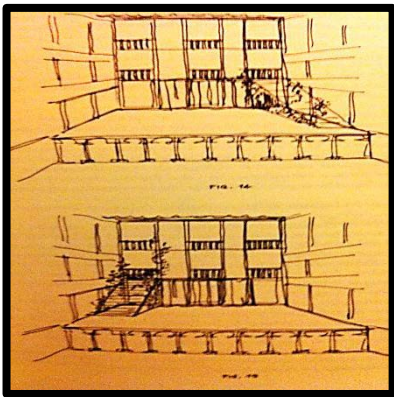


Imagen 14 y 15

A N E X O II
FICHA DE OBRAS

I. COMEDIAS DE SANTOS

I.1.- *LA VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO*

A.- PERSONAS:

EL CONDE DE MONFORT.

EL CONDE DE TOLOSA.

SAN PEDRO NOLASCO.

PIERRES, soldado.

ESPAÑA.

FRANCIA.

EL REY DON JAIME.

DON JUAN.

SAN RAIMUNDO.

LA VIRGEN.

EL DEMONIO.

ALIFA, mora.

MULEY, su padre.

DON LUIS DE MONCADA.

FRAY GUILLERMO.

ITALIA.

ALÍ, moro.

ZULEMA, moro.

DOÑA TERESA.

AUDALLA, moro.

DON FERNANDO.

[UN ÁNGEL]

Soldados.

B.- ARGUMENTO:

El conde de Monfort le ha declarado la guerra al conde de Tolosa y pretende echarlo de Francia. Pedro de Nolasco es sobrino del primero y lo visita para que le permita alistarse en su ejército. Le acompaña su criado Pierres, que hará el papel del gracioso en la comedia. Al final, el de Monfort gana la batalla. Aparecen los personajes alegóricos España y Francia, disputándose la fama de Pedro de Nolasco. El santo reza a la virgen y ella le comunica que su misión será el rescate de cautivos cristianos y la fundación de la Orden de la Merced. Por otro lado, deciden Pierres y su amo ir a Barcelona. El gracioso se encuentra con un peregrino francés, que en realidad es el demonio, y le cuenta que don Pedro ha fundado la citada orden. Más tarde irán a Valencia. Allí, Alifa, hija del rey moro Muley, se ha enamorado de un preso, don Juan. Se le aparece el demonio, disfrazado de su padre, y la convence de que se case con el citado prisionero. Ella intenta convencerlo y él duda entre renunciar a su religión y a su libertad. Entonces, llega san Pedro y lo rescata. Asimismo, Pierres pretende pagar por don Juan pero unos moros le dan una paliza, siguiendo las órdenes de Alifa. Queda Pierres mal herido y aparece el demonio para ofrecerle ayuda, pero él la rechaza. Se traslada la acción a Barcelona. En esta ciudad, el rey y don Luis de Moncada están planificando la conquista de Mallorca. Esperan a que Pedro llegue de Valencia para partir. El santo ha regresado de Valencia, informa al monarca de cómo han ido las cosas allí y decide aceptar su propuesta de ir a Mallorca. A Pedro vuelve a aparecerse la virgen. También recibe las peticiones de otros dos personajes alegóricos, España e Italia. Más tarde se trasladan los protagonistas a una cárcel de Argel, donde encuentran a dos cautivos, Fernando y Teresa. Deciden rescatar a la mujer. Fernando, como no ha sido el elegido, miente a los moros diciéndoles que acaban de malvender a la reina de Aragón. Vuelve Pierres a por el preso, aludiendo a que Pedro se lo ha pensado mejor, pero los moros lo desnudan y le dan un paliza. Pedro vuelve a buscar a su criado y lo

encuentra apaleado. Entonces, reza a la virgen pidiéndole convertirse en mártir. Ella se le aparece y le dice que dios no lo quiere así, además, le dice los nombres de los mártires de la Orden de la Merced. El final de la pieza muestra la llegada de san Pedro al puerto de Barcelona con los cautivos rescatados.

C.- ACOTACIONES.

Primera jornada:

1.- Entradas/Salidas:

2.- Vestuario / Caracterización de personajes:

- Entre el soldado francés san Pedro de Nolasco, y Pierres su criado.
- España y Francia salen con su traje tan ricamente.
- Éntrese España y Francia, y salen san Pedro, y Pierres, y don Juan, viene el santo con sotanilla.

3.- Otras:

- *Toquen cajas y trompetas, y salgan soldados y bandera, y el conde Monfort general.*
- *Váyanse, y queden san Pedro y Pierres.*
- *Cajas.*
- *Suenen dentro la guerra con cajas y trompetas, y salga el conde Remón de Tolosa huyendo.*
- *San Pedro se pone de rodillas, y Pierres se duerme.*
- *Aquí en un trono de ángeles, abriéndose una nube, se ve a la Virgen Nuestra Señora.*
- *Quedándose elevado despierta Pierres.*

Segunda jornada:

1.- Entradas/ Salidas:

2.- Vestuario/Caracterización de personajes:

- *Pierres en hábito de lego de la Merced, y un Peregrino.*
- *Entra san Pedro ya con el hábito.*
- *Entre en hábito de moro el demonio, fingiéndose su padre.*
- *Entre don Juan, esclavo.*
- *Muley padre de Alifa.*
- *Pierres con un talego.*
- *Moros salgan con palos.*

3.- Otras:

- *Saque una imagen de bulto pequeña.*
- *Llévenle, y salga Alifa.*
- *En durmiéndose, sale san Pedro.*
- *Ábranse cuatro partes, y véase un coro en cuyas sillas estén ángeles en hábito de religiosos, y la Virgen en medio.*
- *Canten dentro con instrumentos el primer verso del salmo Beatus vir, y luego suenen las chirimías.*

Tercera jornada:

1.- Entradas/ Salidas:

2.- Vestuario/ caracterización de personajes:

- *Doña Teresa y don Fernando cautivos.*
- *Entren san Pedro, fray Pierres, Alí y Zulema moros.*
- *El rey don Jaime, Moncada y Audalla moros.*
- *Un ángel.*

3.- Otras:

- *Recibe dos bofetones. De los lados del teatro salgan España armada, e Italia vestida de negro.*
- *Al entrarse todos dice Fernando a fray Pierres.*
- *Entran moros y ponen a Pierres una cadena.*

- *Aquí gran salva de tiros, y vaya volviendo la nave con banderas y armas de la Merced, y sentados muchos cautivos hombres y mujeres, y muchachos con escapularios, y los escudos en ellos, San Pedro y Fray Pierres, y al ir tornando a tierra, en el teatro por una plancha en una columna que esté enfrente, vaya saliendo la imagen de nuestra Señora de la Merced.*

II.- COMEDIAS URBANAS

II.1.- *AMAR, SERVIR Y ESPERAR*

A.- PERSONAS:

FELICIANO, caballero.

ANDRÉS, criado.

DOROTEA, dama.

JULIO, criado.

UN PASTOR.

UN VENTERO.

DON SANCHO TELLO.

CELIA, dama.

DON DIEGO, caballero.

FABIO, criado.

EL CAPITÁN BERNARDO.

ESPERANZA, esclava.

RUFINA, moza de la venta.

FÉLIX.

Cuatro Salteadores.

Músicos.

B.- ARGUMENTO:

Feliciano y Andrés se pierden en Sierra Morena, en medio de una tempestad. Escuchan gritos de socorro y acuden en ayuda de una dama. Resulta ser Dorotea, que ha sido víctima, junto a otras personas, del ataque de unos ladrones. Un pastor manifiesta que ha visto a los salteadores y que pretendían robarle su ganado. Al final, los hombres consiguen detener a los bandoleros y deciden dirigirse, junto a

Dorotea, a una venta para. Don Sancho, caballero viejo que esperaba en Sevilla la llegada de Dorotea, su sobrina, se ha enterado de lo ocurrido. Ella venía para casarse con un indiano. Por otra parte, Julio, criado de Dorotea, escucha que Feliciano es, en realidad, uno de los atracadores y deciden huir, llevándose consigo los caballos de los hombres. Ellos, cuando se dan cuenta de lo ocurrido, parten tras las mujeres. Don Sancho recibe en Sanlúcar al prometido de su sobrina Dorotea, don Diego. Este caballero se hace pasar por don Juan, un amigo que ha fallecido en la travesía en barco, para así poder casarse con la dama. Por su parte, don Sancho le pide a Feliciano que sea padrino de la boda de su hija con don Juan. Asimismo, le solicita a Dorotea que le ayude a que su hija Celia se case con Feliciano. Tras una serie de peripecias en las que Feliciano salva hasta tres veces a Dorotea, el caballero confesará su amor por ella. Don Diego, por su parte, también dirá a todos que no es don Juan y terminará la pieza con los enlaces matrimoniales de Dorotea con Feliciano, Celia con Diego y Esperanza con Andrés, criados de la obra.

C.- ACOTACIONES:

Primera jornada

1.- Entradas/ salidas: 19

2.- Vestuario/ caracterización de personajes:

- *Salen Feliciano, de camino, y Andrés, con dos escopetas, tocan primero una caja como que es tempestad.*
- *Dentro Dorotea, dama.*
- *Un pastor y cuatro salteadores.*
- *Entran Feliciano, Andrés y julio con escopetas, y Dorotea.*
- *Vanse y salen Celia, dama, don Sancho, caballero viejo,*
- *Sale Esperanza, esclava.*

3.- Otras:

- *Retírase.*

- *Disparan dentro.*
- *Lee.*

Segunda jornada

1.- Entradas/ salidas: 10

2.- Vestuario/ caracterización de personajes:

- *Salen Feliciano y Andrés, Feliciano con hábito.*
- *Entran don Sancho, Julio y Félix, criados.*

3.- Otras:

- *Llaman.*
- *Ábrele.*
- *Lee.*
- *Asume un barco enramado por la puerta del vestuario y en él sentadas Dorotea, Celia y Esperanza.*
- *Dentro música, guitarra, sonajas y bulla.*
- *Cantan.*
- *En otra parte del vestuario otro coro.*
- *Cantan.*
- *Asume a la otra parte del vestuario otro barco enramado y en él Feliciano y Andrés sentados.*
- *Hace señas con listones verdes.*
- *Vocee dentro.*
- *Saca Feliciano en brazos a Dorotea.*
- *Siéntanse.*

Tercera jornada

1.- Entradas/ salidas: 22

2.- Vestuario/ caracterización de personajes:

- *Entra Esperanza, con un búcaro en una salvilla y toalla.*

- *Salen el Capitán Bernardo y don Sancho.*

3.- Otras:

- *Cantan y bailan esto.*

- *Cantan.*

- *Siéntase y desmáyesese.*

- *Echársela o quiere.*

- *Siéntase.*

- *Vase y sale por otra parte Feliciano y Andrés.*

II.2.- EL DESPRECIO AGRADECIDO

A.- PERSONAS:

DON BERNARDO.

OCTAVIO.

LISARDA.

FLORELA.

INÉS.

LUCINDO.

SANCHO.

DON ALEJANDRO.

MENDO.

B.- ARGUMENTO:

Don Bernardo y Sancho, su criado, huyen porque creen que han matado a un hombre y se refugian en el jardín de una casa desconocida. Se trata del domicilio de Florela y Lisarda, que dialogan sobre el prometido de ésta última. Lisarda le confiesa a su hermana que está interesada en un forastero y que, por ello, le desagradea el compromiso con su primo Octavio. En ese momento, descubren a los

hombres ocultos y deciden refugiarlos. Sancho se enamora de Inés, la criada, y Bernardo de Lisarda. Más tarde, el criado encuentra una carta, que Octavio ha escrito a su prometida, y su amo siente celos. Cuando se van de la casa, Octavio y Lucindo los ven, por lo que el caballero rompe el compromiso con su prima. El caballero agraviado decide espiar a Bernardo y Lisarda pero, después de algunos lances no consigue confirmar sus sospechas. Por otra parte, don Alejandro, padre de las damas, pretende que Florela se case con Bernardo, pero él consigue que desista en su empeño, aludiendo a que es posible que haya matado a un hombre. Sin embargo, ya es conocido el hecho de que el herido era Lucindo y que no ha muerto. Como no consigue su propósito, Bernardo decide huir, pero su amor por la dama hace que regrese enseguida y compruebe que Octavio, debido a sus sospechas, no quiere casarse con su prometida. Este hecho facilita que Lisarda se pueda casar, finalmente, con Bernardo. De la misma forma, se casan los criados, Sancho e Inés, además de Octavio con Florela.

C.- ACOTACIONES:

Primera jornada

1.- Entradas/ salidas: 14

2.- Vestuario/ caracterización de personajes:

- *Salen don Bernardo y Sancho, con espadas desnudas y broqueles.*
- *Salen Lisarda y Florela, damas e Inés, criada.*

3.- Otras:

- *Cáesele el broquel a Sancho.*
- *Lee.*

Segunda jornada

1.- Entradas/ salidas: 11

2.- Vestuario/ caracterización de personajes:

- *Salen Sancho e Inés con una antepuerta de seda.*

3.- Otras:

- *Hablan quedo.*
- *Vanse y quedan don Bernardo y Lisarda.*
- *Octavio, acechando.*
- *Florela, por la otra parte.*
- *Él de un lado, y el otro, del otro lado, la tienden tirante, de suerte que tapan a don Bernardo y a Lisarda.*
- *Vanse y quedan don Bernardo, Sancho e Inés.*

Tercera jornada

1.- Entradas/ salidas: 13

2.- Vestuario/ caracterización de personajes:

- *Salen Sancho e Inés, él trae un azafate con un tafetán.*
- *Salen Lisarda, con la banda, y Florela.*
- *Salen don Bernardo y Sancho, de camino.*
- *Salen don Bernardo y Sancho, rebozados.*

3.- Otras:

- *Lee.*
- *Salen acompañados Octavio, Lucindo, Alejandro, Florela y Mendo.*
- *Al acercarse el uno al otro dirá Octavio, deteniéndola.*
- *Mientras se pone en medio de los dos, llega por un lado Sancho a Lisarda y dice.*
- *Desembózase.*

II.3.- LA NOCHE DE SAN JUAN

A.- PERSONAS:

DON JUAN.
DON LUIS.
DON PEDRO.
DON BERNARDO.
OCTAVIO.
MENDOZA.
CELIO.
LEANDRO.
LEONARDO.
DON FÉLIX.
Alguaciles.
DOÑA LEONOR.
DOÑA BLANCA.
INÉS, criada.
ANTONIA, criada.
FENISA.
LUCRECIA.
FABIO.
RODRIGO.
DON ALONSO.
DON TORIBIO.
TELLO, gracioso.

B.- ARGUMENTO:

Leonor confiesa a su criada Inés que está enamorada de don Juan, un indiano que vive en la casa de enfrente. Don Luis, hermano de la dama, no ha decidido todavía con quién debe comprometerla. En una visita de don Juan a la casa, el hermano de la dama protagonista confiesa que desea casarse con Blanca,

hermana de don Bernardo. Entonces, don Juan se compromete a ayudarlo en este propósito. Cuando acude a casa de don Bernardo para tratar el asunto, éste solo pone la condición de que don Luis le conceda la mano de Leonor. Ante este hecho, don Juan se siente desdichado, pero acepta seguir haciendo de intermediario. Por su parte, doña Blanca no está de acuerdo con este arreglo, porque ella está enamorada de otro caballero, don Pedro. Éste le dice que no se preocupe, que se casarán de todas formas y que se irá a vivir a Navarra. Leonor, muy contenta porque su hermano le permite casarse con el caballero que ama, ignora la condición solicitada por don Bernardo. Por su parte, don Juan decide marchar a Sevilla. Las damas se sublevan por los matrimonios concertados por los caballeros y amenazan con quitarse la vida. Por la noche, don Juan, Leonor y Tello, criado del caballero, caminan por las calles y se encuentran con tres mozos, que se burlan de ellos. El pleito que se forma hace que se presenten los alguaciles y se lleven detenidos a los hombres, quedando Leonor sola. Decide refugiarse en un portal vecino, que resulta ser el de la casa de don Pedro. El caballero se presenta y la recoge en su domicilio. Doña Blanca viene a visitar a su prometido y, al escuchar una voz femenina, se enfada. Al final, en este mismo lugar, se reúnen todos los personajes y se deshace el enredo y las damas pueden celebrar la boda, cada una de ellas con el galán que quería.

C.- ACOTACIONES:

Primera Jornada:

1.- Entradas/salidas: 13

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Salen doña Leonor, dama e Inés, criada*
- *Salen Blanca, dama e Inés, criada.*

3.- Otras:

- *Escóndanse las dos.*

- *Leonor escondida.*
- *Aparte.*
- *Al salir don Juan, ásele Leonor.*

Segunda jornada

1.- Entradas/salidas: 8

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Sale Tello de camino.*
- *Salen don Juan de camino y Tello.*
- *Vanse y entran don Juan y Tello, y Leonor, ella con capotillo, sombrero y naguas.*
- *Tres mozos con capas de color, broqueles y espadas, Octavio, Mendoza y Celio.*
- *Alguaciles y gente.*
- *Salen con guitarras y sonajas, y canten así.*

3.- Otras:

- *Doña Leonor vuelve en sí.*
- *Cuando los van llevando sale don Pedro, y dice a uno de ellos.*
- *Cantan.*
- *Éntrense con grita y regocijo, y diga don Pedro.*

Tercera Jornada

1.- Entradas/salidas: 9

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Salen don Juan y Tello con espadas en las manos.*
- *Salen por una puerta Fabio, Leandro y Fenisa de noche de san Juan, y por otra Leonardo, y Rodrigo, guarnecidos los sombreros, y ferreruelos de fajas de papel, y Lucrecia dama.*

- *Salen Blanca y Antonia con rebozos y sombreros.*
- *Tres caballeros de noche, don Alonso, don Félix, y don Toribio.*

3.- Otras:

- *Dándole grito se entren.*
- *Aparte.*
- *Aparte.*
- *Doña Leonor se pone en lo alto.*
- *Échele una cadena.*
- *Pónense a hablar las dos, y entran don Juan y Tello.*

II.4.- NO SON TODOS RUISEÑORES

1.- PERSONAS:

DON JUAN.

DON FERNANDO.

LISARDO.

DON PEDRO.

DON GARCÍA.

LEONARDA.

MARCELA.

Músicos.

VALERIO.

Máscaras.

COSME, jardinero.

ELVIRA, su mujer.

2.- ARGUMENTO:

Don Juan, galán de la pieza, comenta con su criado Lisardo que se ha enamorado de una dama, con la que habló una vez en la playa. Se trata de Leonarda. La dama acude a la pensión donde se aloja el caballero y hablan. Tras la marcha de Leonarda y su prima Marcela, Lisardo aconseja a don Juan que se olvide de ella, pues es hermana de un noble y él solo un pobre indiano. Don Fernando, hermano de Leonarda, dialoga con ella y le comunica que tiene la intención de cortejar a Marcela, que se encuentra en la casa para pasar unos días allí, debido a las fiestas en honor a la reina, que está de visita en la ciudad. Don García y don Pedro, caballeros que tienen relaciones amistosas con don Fernando, llegan a la casa disfrazados, lanzando requiebros a las dos damas. Don Juan y Lisardo, que han visto la escena, se ponen celosos de estos hombres. El indiano trama introducirse en la casa de Leonarda, haciéndose pasar por un sobrino de Cosme, el jardinero. El trabajador y su mujer, Elvira, aceptan que viva allí, a cambio de ayudar en las tareas de la huerta. Leonarda lo ve y se da cuenta del juego. Además, Elvira empieza a cortejar a Pedro, nombre ficticio que adopta don Juan en la pieza, pero él la rechaza todo el tiempo. Don García, por su parte, pretende a Leonarda y le pide su mano a don Fernando, aunque la dama se mantiene firme en que no quiere a éste por marido. El hermano sospecha que hay otro hombre en la vida de Leonarda, ya que ha visto a un caballero en la ventana de su hermana. Entonces, decide averiguar quién es. Consigue de Leonarda la confesión de la identidad del misterioso caballero, se trata de don Juan de Peralta. La situación entre Cosme y su mujer es cada vez más tensa, pues el hombre tiene celos de su “sobrino”. Leonarda, que ha visto cómo Elvira persigue a don Juan, también se muestra distante con el caballero. Don Fernando para conseguir que su hermana olvide a don Juan, inventa que ha descubierto que es casado y con dos hijos. Ella lo cree y acepta casarse con don García, lo que provoca que don Juan decida marcharse. Al final, el matrimonio de jardineros es expulsado de la casa por don Fernando, ya que los considera cómplices de las visitas nocturnas del pretendiente de su hermana. Aunque

Leonarda afirma que el culpable es don Pedro y que será el encargado de traer a don Juan ante la vista de Fernando. Entonces, se presenta don Juan, con la dama de la mano y se descubre su verdadera identidad. Se conciertan las dobles bodas, Leonarda con don Juan y Marcela con Fernando.

3.- ACOTACIONES:

Primera jornada

1.- Entradas/salidas: 6

2.- Vestuario/Caracterización de personajes:

- *Suena música dentro, y entre Leonarda y Marcela damas, con sombrero de plumas, y gabanes ricos, y dos mascarillas de tafetán.*
- *Sale Marcela y Leonarda, bizarras.*
- *Don García y don Pedro de máscara con ellas en las manos.*
- *Entran disfrazados don Juan y Lisardo.*
- *Entren unos foliones portugueses con atambor, sonajas e instrumentos.*

3.- Otras:

- *Cantan.*
- *Lea.*
- *Cantan.*
- *Vanse cantando.*
- *Levántanse.*

Segunda jornada

1.- Entradas/salidas: 18

2.- Vestuario/Caracterización de personajes:

- *Sale don Juan de labrador, soldado con capote de dos ladas, espada y daga, y Cosme villano.*
- *Sale Elvira villana.*

- *Sale don Fernando, y don Juan con armas.*
- *Elvira con sombrero, capa y espada, detrás Cosme con capilla, y espada.*

3.- Otras:

- *Enséñale la bolsa.*
- *Dentro.*
- *Queda don Juan.*
- *Leonarda a la reja baja.*
-

Tercera jornada

1.- Entradas/salidas: 22

2.- Vestuario/Caracterización de personajes:

- *Salen Leonarda, Marcela, y don Juan muy galán con capa y sombrero de plumas.*
- *Cosme, Elvira y músicos.*
- *Don Juan de galán con hábito y de la mano Leonarda.*

3.-Otras:

- *Escóndese, salen don Fernando, y don García.*
- *Cantan.*
- *Hace que se va.*
- *Hablan, y sale Cosme, y Elvira con alguna ropa.*

II.5.- LAS BIZARRÍAS DE BELISA

1.- PERSONAS:

BELISA, dama.

FINEA, su criada.

CELIA, dama.

LUCINDA, dama.

FABIA, criada.

DON JUAN DE CARDONA.

TELLO, su criado.

OCTAVIO, galán.

CONDE ENRIQUE.

FERNANDO, criado del conde.

2.- ARGUMENTO:

Belisa rechaza a su pretendiente, el conde Enrique. Su criada Finea le recrimina que cambie de parecer, continuamente, con respecto a sus amores. El motivo de su desprecio hacia el conde es que ha encontrado un nuevo amor, don Juan. Lo que ocurre es que este caballero está cortejando a otra dama, Lucinda, aunque ella lo está apartando ya que don Juan ha perdido poder adquisitivo. El conde Enrique prosigue en su empeño de recuperar a Belisa y por ello participa en una venganza que le propone Lucinda. Se suceden los enredos, debido al intercambio de unas cartas. Belisa se ha enterado de que la otra pareja está intentando engañarla, haciéndole creer que don Juan la traiciona. La dama cita a todos en su casa, con el falso propósito de presenciar la boda entre don Juan y Lucinda. Al llegar allí, Belisa simula no saber nada y dice que debió haber algún error, porque la que se casa con don Juan es ella. Además, afirma que invitó a Lucinda para que fuera madrina del enlace. El conde se queda con Lucinda. Los criados, Tello y Finea, también se prometen.

3.- ACOTACIONES:

Acto primero

1.- Entradas/salidas: 3

2.- Vestuario/Caracterización de personajes:

- *Belisa con vestido entero de luto galán, flores negras en el cabello, guantes de seda negra y valona.*
- *Celia, dama, entre.*
- *Entren don Juan de Cardona, y Tello, criado.*
- *Vanse, y entren el conde Enrique y Fernando, criado.*
- *Entre Lucinda, con sombrero de plumas, bizarra y Fabia.*
- *Belisa entre con la mayor gala de color que pueda, manto y sombrero de plumas, y Finea de la misma suerte.*
- *Octavio y Julio con broqueles y espadas.*

3.- Otras.

- *En la reja Fabia, criada.*
- *Salga a la reja Lucinda.*
- *Aparte a Belisa.*
- *Aparte a don Juan.*
- *Aparte.*
- *Vase furiosa.*
- *Aparte.*
- *Aparte.*
- *Aparte.*

Acto segundo

1.- Entradas/salidas: 15

2.- Vestuario/Caracterización de personajes:

- *Belisa, con diferente vestido del que llevó al campo.*
- *Entren el conde, Fernando y músicos.*

3.- Otras:

- *Siéntense en una silla y canten los músicos.*
- *Siéntanse.*

- *Aparte a Belisa.*
- *El conde, dentro.*
- *Aparte.*

Acto tercero

1.- Entradas/salidas: 14

2.- Vestuario/Caracterización de personajes:

- *El conde y Fernando, en hábito de noche.*
- *Belisa y Finea, con sombreros de plumas y ferreruelos con oro y dos pistolas.*
- *Entren Belisa, muy bizarra y Celia.*
- *Lucinda, Fabia, el conde, don Juan, Tello y criados delante que acompañen.*

3.- Otras:

- *Corriendo una cortina se descubre un aposento bien entapizado, un bufetillo de plata y otro con escritorios, una bujía, y el conde a un lado.*
- *Empuña la espada y dobla la capa.*

III.- COMEDIAS Y DRAMAS PALATINOS

III.1.- *¡SI NO VIERAN LAS MUJERES!*

A.- PERSONAS:

ISABELA, dama.

FLORELA, criada.

FEDERICO, caballero.

TRISTÁN, criado.

EL DUQUE OCTAVIO.

EL EMPERADOR OTÓN.

FABIO, caballero.

RODULFO, caballero.

BELARDO, villano.

B.- ARGUMENTO:

Isabela es hija de un noble desterrado en el campo, el duque Octavio. Ella y su criada, Flora, están en el campo y se acercan Federico, galán de la dama, y Tristán, su criado. El caballero solo quiere alertar a Isabela de la presencia en el monte del emperador Otón, que se encuentra en este lugar de cacería. Le dice que se esconda, que no permita que éste la vea. El emperador está descansado cuando se presentan las muchachas, acompañadas de Belardo, criado del duque. Inmediatamente, el emperador queda prendado de la belleza de Isabela y obtiene de Belardo la verdadera identidad de la dama. Entonces, decide quedarse a pasar la noche, acompañado por sus caballeros, en la quinta del duque, a pesar de que Federico se opone a ello. Allí Otón perdona a Octavio, padre de las damas, y le cuenta a Federico que vio a Isabela en el monte, por lo que el caballero se percata de que la dama lo ha desobedecido y se enfada con ella. Unos días después, se trasladan todos a la corte y el duque pretende que su hija elija esposo entre los

caballeros de la corte del emperador. Federico y Tristán visitan a la dama, porque el monarca le ha concedido a la joven un título nobiliario. En esta visita el caballero le recrimina a Isabela su actitud. Por otra parte, el duque Octavio anuncia al emperador que quiere que su hija se case con Federico, pero ésta se desdice, aludiendo que lo hace porque Federico pretende a otra mujer. Éste, debido a las burlas del emperador hacia él porque admitió que no cortejaba a ninguna dama, decide inventarse una pretendiente. Todo se complica cuando Otón manifiesta que irán a visitar a la dama de Federico, resultando ser una mujer fea y de baja condición, a la que había pedido ayuda Tristán. Isabela se entera de este hecho y rechaza a Federico anunciando que se casará con el emperador. Finalmente, la joven se presenta ante Otón, acompañada por su padre, para acceder a casarse con Federico. El caballero confiesa a su señor todo lo ocurrido, admitiendo que estaba celoso, porque Isabela lo había visto en el monte y también por los regalos que le hacía a su dama. El emperador permite el matrimonio. También acaban en boda los criados, Tristán y Flora.

C.- ACOTACIONES:

Primera jornada

1.- Entradas/salidas: 13

2.- Vestuario/ caracterización de personajes:

- *Sale Isabela, dama, con sombrero de plumas y un arcabuz, y Florela, criada.*
- *Salen Federico y Tristán en cuerpo.*
- *Salen Fabio, Rodolfo, Alejandro, caballeros de caza y el Emperador.*
- *Salen Isabela y Flora vestidas de labradoras y Belardo, villano.*

3.- Otras:

- *Escóndese.*
- *Aparte.*

- *Dentro ruido.*
- *Vanse todos, y el Emperador queda solo.*
- *Vuelve el rostro el Emperador.*

Segunda jornada

1.- Entradas/salidas: 9

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Sale Fabio, Alejandro y Rodolfo con un espejo, y otro con la capa y la espada, el Emperador mirándose.*
- *Sale Belardo, escudero.*

3.- Otras:

- *Aparte.*
- *El Emperador y Alejandro, que se vuelve.*
- *Légale la silla.*
- *Levántese.*
- *Vase, y todos con él: queden Federico y Tristán, Isabela y Flora.*
-

Tercera jornada

1.- Entradas/salidas: 17.

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Sale el Emperador, Federico, Tristán, Fabio y Rodolfo de noche.*
- *Sale un paje.*

3.- Otras:

- *Flora a una reja baja.*
- *Sale Isabela en la reja.*
- *Lea.*
- *Lea.*
- *Cáese Belardo.*

III.2.- *LA BOBA PARA LOS OTROS Y DISCRETA PARA SÍ*

A.- PERSONAS:

JULIO, galán.

CAMILO, galán.

FABIO, gracioso.

LISENO, criado.

MARCELO.

DIANA.

TEODORA, dama.

LAURA, criada.

FENISA, criada.

ALBANO.

Criados.

B.- ARGUMENTO:

Diana es una campesina que vive en una aldea. Fabio, sirviente en la corte, visita a la dama para comunicarle que, en realidad, es hija ilegítima del duque de Urbino y que, al leer su testamento, ella ha resultado ser la heredera del título, a pesar de que toda la corte creía que se le concedía a la sobrina del noble, Teodora. Asimismo, le cuenta que esta dama tiene dos pretendientes, Julio y Camilo, que pretenden llegar al título ducal junto a ella. Le avisa, además, de que Camilo viene hacia la aldea a comunicarle estas noticias. Diana finge ser boba y acepta marchar con él a la corte. En el palacio, la treta de Diana le permitirá conocer quiénes son sus enemigos y cuáles son sus verdaderas intenciones hacia ella. Decide pedirle ayuda a Fabio para encontrar marido y éste le recomienda a Alejandro, hermano del duque de Florencia, al que él conoce desde hace tiempo, pues estuvo a su servicio. Fabio, nombrado secretario por Diana, consigue hablar con el caballero y traerlo a palacio para visitar a la dama, a escondidas de los cortesanos. Después de varios

encuentros, los jóvenes se enamoran. Alejandro, para poder presentarse ante los demás, sin admitir sus verdaderas intenciones, se hace pasar por Octavio, hermano del príncipe de Parma. Diana se toma mal esta actitud del caballero, pues duda de cuál es su identidad auténtica, si ésta o la anterior. Por su parte, Teodora urde un plan para echar a Diana de la corte. Le dice a Octavio (Alejandro) que le dará una parte de lo que ha heredado, a cambio de que le ayude con sus propósitos. Diana escucha escondida esta conversación y, muy triste, afirma que se va de nuevo a la aldea. El caso es que, mediante la actuación de Fabio, la dama se da cuenta de que Alejandro decía la verdad. Entonces, decide continuar con su papel de boba organizando el ejército en una batalla absurda, que no hace sino confirmar su dudoso papel como duquesa. Finalmente, delante de todo el pueblo y los soldados de Urbino, Diana confiesa que se ha hecho pasar por boba, para conseguir darse cuenta de que los cortesanos estaban tramando privarla de sus derechos. Sin embargo, decide perdonar la vida a Teodora, Julio y Camilo. Se proclama duquesa de Urbino y se casa con Alejandro. También se casan los criados, Fabio y Laura.

C.- ACOTACIONES:

Acto primero

1.- Entradas/salidas: 16.

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Sale Diana de labradora.*
- *Salen Camilo y acompañamiento, Riselo, villano y Liseno, criado.*
- *Salen Camilo, Liseno y gente con Diana en hábito de dama.*
- *Salen Alejandro, hermano del duque de Florencia, Albano y criados.*
- *Sale Diana muy bizarra y Laura y Fenisa.*

3.- Otras indicaciones:

- *Aparte.*
- *Aparte.*

- *Aparte.*
- *Aparte.*
- *Aparte con Fabio.*
- *En las dos puertas digan esto, como que se entran.*
- *Aparte con Fabio.*
- *Vaya Diana mirando a Alejandro al salir y todos la acompañen, quedando él y Fabio.*

Acto segundo

1.- Entradas/salidas: 8

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Sale Diana con sombrero y capotillo, y Alejandro de noche, Fabio y dama.*
- *Salen Diana, Teodora, Fabio y Marcelo, secretario.*
- *Sale Alejandro, de camino.*

3.- Otras:

- *Huyen Alejandro y Fabio, y salen Teodora y Fenisa.*
- *Aparte con Fabio.*
- *Vanse y quedan Teodora, Alejandro y Fabio.*
- *Salga Diana a la puerta a escuchar y Fabio.*
- *Ella lee, Fabio y Alejandro hablan.*

Acto tercero

1.- Entradas/salidas: 15

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Salen Alejandro con bastón de general, bizarro y Marcelo.*
- *Acompañamiento y detrás Fabio de turco vestido graciosamente.*

- *Salen Marcelo y criados con armas y, desnudándose la ropa y basquiña, Diana quede en jubón rico de faldillas, o alguna almilla bizarra, y naguas o manteo.*
- *Teodora, Laura y Fenisa con vaqueros y espadas y sombreros de plumas.*
- *Soldados con arcabuces, cajas, banderas, Alejandro de general y Diana a caballo, Fabio a su lado.*

3.- Otras:

- *Aparte a Diana.*
- *Los dos aparte.*
- *Vanse y Diana llame a Teodora.*
- *Aparte*
- *Aparte.*
- *Toquen mientras sube al teatro Diana.*

III.3.- PORFLANDO VENCE AMOR

A.- PERSONAS:

EL REY DE HUNGRÍA.

ALEJANDRO.

CARLOS.

ARMINDO.

FABIO.

OCTAVIO.

FELINO, labrador.

ALBANO.

LUCINDA.

LEONARDA.

CELIA.

INÉS.

B.- ARGUMENTO:

El duque Alejandro confiesa al rey su amor hacia Leonarda, sobrina del monarca, pero la dama afirma que ella prefiere a Carlos, privado de su tío. Entonces, Alejandro decide vengarse del caballero, inventando que éste ha traicionado al rey. Carlos, por su parte, recibe a la condesa Lucinda, que le entrega unas cartas en las que solicita al rey que la case con él mismo. El motivo que se alude es que Carlos ayudó a la dama en una ocasión, y ella se enamoró de él. El caballero le confiesa a Fabio, su criado, que no va a aprovecharse de Lucinda, porque ya está prometido con Leonarda. Alejandro lleva a cabo su venganza y consigue que el rey dude de la lealtad de Carlos y lo destierre a una aldea. Hasta allí lo sigue Lucinda, dispuesta a acompañar a su amado en el destierro. Pasado un tiempo, Carlos manda a Fabio a la corte para que averigüe cómo están las cosas y se entera de que Leonarda está engañándolo con Alejandro. El caballero decide ir hasta allí para verlo con sus propios ojos. Ante la casa de la dama descubre a Alejandro, además de que la propia Leonarda le confesará la verdad. Por su parte, Alejandro envía a unos caballeros a matar a Carlos, pero en su ayuda aparecen dos hombres embozados. Finalmente, uno de los asaltantes enviados por Alejandro, Armindo, resulta muerto. Carlos y Fabio sospechan que los hombres que acudieron en su ayuda eran Lucinda e Inés, su criada. Vuelven a la aldea y, de nuevo, el caballero es reclamado por el rey. Se despide de Lucinda y parte hacia palacio. Una vez allí, el rey le confiesa que se ha restablecido su honor, gracias a que Octavio, caballero de la corte que ha regresado de una batalla, ha confirmado que no traicionó al rey. Lucinda, disfrazada de campesina, decide seguir a su amado a la corte y habla con Leonarda para que le consiga una audiencia con él. Esta dama, movida por el interés, ha decidido volver con Carlos, ya que, de nuevo, es favorecido por el rey. Lucinda consigue que Carlos la reciba y descubre su

verdadera identidad ante él. En cuanto a Alejandro, hay que decir que quedan descubiertas sus mentiras y será el rey el que conceda a Carlos la decisión del castigo que le impondrá. Pero el caballero decide perdonarlo. Al final se conciertan dobles bodas, la de Carlos con Lucinda y la de Leonarda con Alejandro.

C.- ACOTACIONES:

Primera jornada

1.- Entradas/salidas: 16.

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Salen Carlos, Lucinda, Fabio e Inés, criados y acompañamiento.*
- *Sale Felino, labrador, y Albano, criado de Carlos.*
- *Sale Carlos de camino.*

3.- Otras:

- *Hablan aparte Carlos y Lucinda.*
- *Lee.*
- *Vase Carlos y sale Alejandro por la otra parte.*
- *Muéstrale una carta.*
- *Muéstrale otro papel.*
- *Lee Carlos.*

Segunda jornada

1.-Entradas/salidas: 15

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Un escudero, Carlos y Fabio, como de camino.*
- *Salen Lucinda e Inés con sombreros, capas y espadas.*
- *Armando y tres criados con máscaras, broqueles y espadas.*

3.- Otras:

- *Siéntense y hablen quedo.*

- *Cantan.*
- *Ruido dentro.*
- *Éntranse Carlos y Fabio acuchillándolos, quedan allí Lucinda e Inés, pónese Leonarda en la ventana.*
- *Salen por la otra puerta Lucinda e Inés.*
-

Tercera jornada

1.- Entradas/salidas: 8

2.- Vestuario/caracterización personajes:

- *Sale Lucinda sola en hábito de labradora.*
- *Sale Felino, Sirena, Alcino, labradores y los músicos.*
- *Salen el conde Octavio, Alejandro y el Rey con acompañamiento.*
- *Salen Leonarda, Celia y un escudero.*

3.- Otras:

- *Siéntase.*
- *Levántanse todos.*
- *Dentro.*
- *Dentro.*
- *Con acompañamiento le lleve el Rey a su lado y quede allí Lucinda con Inés.*
- *Carlos, tomando memoriales, y Alejandro y Fabio.*

III.4.- MÁS PUEDEN CELOS QUE AMOR

A.- PERSONAS:

MARCELO.

OCTAVIA.

NUÑO.

EL CONDE DE RIBADEO.

EL DUQUE DE ALANSÓN.

LEONOR.

EL PRÍNCIPE DE FRANCIA.

FABRICIO.

FINEA.

MENDOZA.

B.- ARGUMENTO:

La pieza desarrolla el enredo amoroso que se produce cuando Octavia, dama perteneciente a la nobleza de Navarra, rechaza a su prometido, el conde de Ribadeo. El caballero despedido marcha a Francia y allí pretende casarse con Leonor, hermana del duque de Alansón. Todo se complica cuando el príncipe de Francia le comunica al conde que también quiere cortejar a Leonor. Por su parte, Octavia acude a Francia, disfrazada de hombre, como el conde Enrique de Mendoza, acompañada de Nuño, su criado. Se presenta ante Leonor y le cuenta que no puede casarse con el conde, porque ya está casado en Navarra. La dama rompe su compromiso y, poco a poco, se va enamorando del falso caballero. Cuando el duque de Alansón habla con Octavia y le propone que se case con su hermana, a la dama solo se le ocurre aludir a que no puede hacerlo. El motivo que da es que ha venido huyendo de España, por haber participado en un altercado, en el que un noble resultó muerto. El conde de Ribadeo se entera y cree que el noble asesinado es su cuñado y se enfada con el duque, al que reta. Cuando se van a duelo, Octavia se posiciona del lado del conde. Entonces, el duque de Alansón se echa atrás en el compromiso de su hermana con el falso caballero. Al final, la propia Octavia confiesa su verdadera identidad, delante de todos los demás personajes, y así puede casarse con el conde de Ribadeo.

C.- ACOTACIONES:**Primera jornada**

1.- Entradas/salidas: 7

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Salen Octavia y Marcelo, criado.*
- *Sale Nuño, criado de camino.*
- *Salen el conde de Ribadeo, Leonor, dama y criados.*
- *Salen el duque de Alansón y Leonor, su hermana.*
- *Sale Finea, criada.*
- *Sale Octavia vestida de hombre de camino, con botas y espuelas; Nuño con fieltro y botazas, y Marcelo.*

3.- Otras:

- *Vase Leonor con su gente y quedan el Conde y Mendoza.*

Segunda jornada

1.- Entradas/salidas: 21

2.- Vestuario/caracterización de personajes: 0

3.- Otras: 0

Tercera jornada

1.- Entradas/salidas: 19

2.- Vestuario/caracterización de personajes: 0

3.- Otras:

- *Príncipe y criados lleguen por la parte del Duque, y Octavia y Nuño por la del conde.*
- *Vanse todos y quedan el Conde y Mendoza.*

III.5.- *DEL MONTE SALE QUIEN EL MONTE QUEMA*

A.- PERSONAS:

EL CONDE ENRIQUE.

FELICIANO.

Músicos.

NARCISA, labradora.

TIRSO, villano.

JUANA, labradora.

CELIA, dama.

CLARA, criada.

EL REY DE FRANCIA.

MAURICIO, gobernador.

EL MARQUÉS ROSELO.

LEONELO, capitán de su guardia.

ROBERTO.

Gente de guarda, acompañamiento.

B.- ARGUMENTO:

El conde Enrique ha sido desterrado a una aldea por ser considerado sospechoso del asesinato de su primo, el príncipe de Francia. Allí corteja a Narcisa, una joven campesina. El gobernador de París, Mauricio, intercede por el conde ante el rey para que lo perdone. Consigue el caballero su propósito y Enrique es llevado a la corte. Narcisa decide ir tras él, acompañada de Juana y Tirso. Allí ve a Enrique cortejando a Celia, hija del gobernador y prometida del difunto príncipe. Hay que aclarar que Tirso está enamorado de Narcisa y le recuerda, a cada instante, las diferencias sociales entre Enrique y ella, hecho que imposibilita su boda. Celia comunica a su padre que ya no desea casarse con el marqués Roselo, ya que al ver al conde y comprobar el gran parecido con su primo, se ha enamorado de él.

Narcisa, que había vuelto a la aldea, ante la tardanza de Enrique, decide volver a la corte y visitar a Celia. Pretende disuadir a la dama de sus intenciones con el conde. Para la visita se disfraza de una noble dama, le cuenta que tiene tres hijos con Enrique y que éste la ha abandonado. Por su parte, el marqués Roselo se presenta ante la casa de Celia, haciéndose pasar por el conde, para comprobar si es cierto que Celia lo está viendo. Al salir el gobernador a defender la casa, se produce una pelea, y resulta mortalmente herido. Enrique, que había vuelto a la aldea, retoma su relación con Narcisa. Allí se presenta Celia a pedirle explicaciones por haber asesinado a su padre. Narcisa, desesperada porque cree que Enrique quiere a Celia incendia un bosque cercano. El rey, presente en el lugar, llama a su presencia a Narcisa, para que le explique los motivos que le han llevado a provocar el incendio. Narcisa le cuenta toda la verdad y además le comunica que es hija ilegítima de un noble, que la envió a la aldea al cuidado de Albano, su padre adoptivo. Así la dama puede casarse con Enrique. Celia, por su parte, acepta a Roselo como reparación del daño que le hizo al matar a su padre. Los campesinos, Tirso y Juana, también se casan.

C.- ACOTACIONES:

Primera jornada

1.- Entradas/salidas: 20

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *El conde Enrique, con gabán y una cayada; Feliciano y músicos.*
- *Rey de Francia; Mauricio, gobernador; Leonelo, capitán de su guardia.*
- *Tirso, villano, con una capilla y una espada.*
- *Leonelo y gente de guarda.*
- *El marqués Roselo y Celia, dama.*
- *Entren Celia y Clara, con mantos.*
- *Narcisa, y Juana y Tirso, ellas con tocas de rebozo y sombreros y rebocinos.*

3.- Otras:

- *Narcisa en una ventana.*
- *Ruido.*
- *Acompañamiento de todos, detrás el rey y el conde Enrique.*

Segunda jornada

1.- Entradas/salidas: 16

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Mauricio, gobernador.*
- *Entre Narcisa vestida de dama bizarra con manto, Juana, de dueña en tocas largas, y Tirso, de escudero.*

3.- Otras: 0

Tercera jornada

1.- Entradas/salidas: 13

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Roberto y el marqués Roselo, de noche.*
- *El Gobernador con rodela y espada, y Julio.*
- *Narcisa y Juana, de labradoras.*
- *El Conde, con gabán y Feliciano.*
- *Celia, de luto, Clara y acompañamiento.*
- *El Conde, preso, Feliciano y guarda y Leonelo.*
- *Entren Feliciano y criados, Celia de camino, y el Conde y Clara.*

3.- Otras:

- *Meta mano.*
- *Riñan.*
- *Los dos buyendo.*
- *Ruido.*

- *Éntrense todos y Narcisa asga al Conde.*
- *Los dos solos.*

III.6.- *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

A.- PERSONAS:

DUQUE DE FERRARA.

MARQUÉS GOZAGA.

CASANDRA, dama.

LUCRECIA, dama.

LUCINDO.

ALBANO, criado.

FLORO, criado.

CONDE FEDERICO.

BATÍN; gracioso.

AURORA, dama.

CINTIA.

RUTILIO, FEBO Y RICARDO, criados.

B.- ARGUMENTO:

El duque de Ferrara, acompañado de sus criados, Febo y Ricardo, van de noche a visitar a una mujer para cortejarla. Por otra parte, su hijo Federico ha rescatado en un río a la que va a ser su madrastra, Casandra, hija del duque de Mantua. La han comprometido con el duque de Ferrara para contentar al pueblo, que pedía este matrimonio. Al ver a Casandra, Federico queda prendado de ella. Tras esta escena, parten hacia el palacio de Ferrara. En este lugar aguarda el duque, acompañado de su sobrina Aurora, la llegada de su prometida. El caballero le confiesa a la dama que quiere mucho a su hijo, pero que está preocupado por cómo

reaccionará ante su boda. Aurora le sugiere que, como ella es heredera de una gran fortuna y está enamorada de Federico, se casará con él y así no se sentirá desplazado si en el futuro el conde tuviera hermanos. Cuando llegan a palacio, un acompañante de Casandra, el marqués de Gonzaga, se prenda de Aurora. Una vez casados, Casandra muestra su preocupación porque su marido no cesa en su vida libertina y apenas le hace caso. Su criada, Lucrecia, alude a que lo más sensato hubiera sido que se casara con Federico y no con su padre. El duque también está preocupado, en su caso porque ve a su hijo decaído. El padre cree que al joven le obsesiona la pérdida de su herencia, debido a su matrimonio con Casandra. Por ello decide proponerle que se case con Aurora, pero Federico se niega porque el marqués de Gonzaga pretende a su prima. Casandra, por su parte, se ofrece a ayudar a Aurora en sus propósitos de boda y cuando habla con el conde, éste le dice que no es por la herencia perdida por lo que se encuentra mal, sino porque está enamorado de un amor imposible. Ella sospecha quién puede ser la dama. Sin embargo, todo se complica con la marcha del duque a la guerra. En su ausencia decide dejar a cargo de su casa a Federico. Durante este tiempo, la relación adúltera se afianza, hasta el punto de que Aurora ve cómo se besan los amantes. La dama decide contárselo al marqués de Gonzaga y éste le aconseja que se casen y huyan de allí, ante la inminente catástrofe. Vuelve el duque de la guerra, transformada su conducta por completo, y le hacen entrega de unas cartas con peticiones de parte de sus súbditos. Entre estos papeles, encuentra una confesión anónima de la relación deshonrosa entre su mujer y su hijo. Decide comprobarlo y los espía hasta que los descubre planeando futuros encuentros. Entonces, el de Ferrara decide vengarse. Para llevar a cabo su plan envía a Federico a una cuadra contigua a la sala donde se encuentran. Le dice que allí ha retenido a un noble, que ha entrado con propósitos deshonorosos a su casa y le ordena que lo mate. Este ladrón no es otro que Casandra, atada y con la cabeza cubierta. El muchacho marcha hacia allí y el duque llama a todos a gritos para que maten a Federico. El

motivo que alude para ordenar tal cosa es que el joven acaba de matar a su madrastra, celoso de ella, porque estaba embarazada. Sale Federico, aterrado por haber descubierto que ha matado a su amada, y sobre él se lanzan los caballeros, dándole muerte. Así el marido ha vengado su honra en su propia casa y sin mancharse las manos.

C.- ACOTACIONES:

Acto primero

1.- Entradas/salidas: 4

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *El duque de Ferrara de noche, Febo y Ricardo, criados.*
- *Salen Federico de camino, muy galán y Batín, criado.*
- *El marqués de Gonzaga y Rutilio, criado.*
- *Entren con grande acompañamiento y bizarría Rutilio, Floro, Albano, Lucindo, el marqués de Gonzaga, Federico, Casandra y Lucrecia.*

3.- Otras indicaciones escénicas:

- *Cintia en lo alto.*
- *Dentro.*
- *Federico sale con Casandra en los brazos.*
- *Hablen quedo y diga Batín.*
- *Hablen los dos y, aparte, Casandra y Lucrecia.*
- *El marqués lleve de la mano a Casandra y queden Federico y Batín.*
- *Siéntense debajo del dosel el duque y Casandra, el marqués y Aurora.*
- *Todos se entran con grandes cumplimientos y quédanse Federico y Batín.*

Acto segundo

1.- Entradas/salidas: 16

2.- Vestuario/caracterización de personajes: 0

3.- Otras:

- *Aparte.*
- *Aparte.*
- *Aparte.*
- *Entrándose cada uno por su parte.*
-

Acto tercero

1.- Entradas/salidas: 21

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Floro, Febo, Ricardo, Albano, Lucindo, el duque detrás galán de soldado.*
- *Entre el duque con algunos memoriales.*
- *Salga el conde con la espada desnuda.*

3.- Otras:

- *Aparte.*
- *Todos se van con el duque y quedan Batín y Ricardo.*
- *Lee.*
- *Aparte.*
- *Entre el duque acechando.*
- *Aparte.*
- *Vase metiendo mano.*
- *Entren el marqués, Aurora, Batín, Ricardo y todos los que se han introducido.*
- *Vanse todos riñendo con él.*
- *Descúbreles.*

IV.- DRAMAS HISTÓRICOS

IV.1.- *LA MAYOR VIRTUD DE UN REY*

A.- PERSONAS:

DON JUAN.

EL PRÍNCIPE DE PORTUGAL.

EL REY, su padre.

MENDO, gracioso.

SOL.

TEODORA, condesa.

LEONOR.

RISELO.

DON SANCHO DE MENDOZA.

NUÑO, caballero.

LAÍN, criado.

JUANA.

CONDESTABLE.

FERNANDO.

Barqueros.

B.- ARGUMENTO:

Don Juan está enamorado de Sol, hija de Sancho, caballero que se ha retirado a vivir a Lisboa. Pero el rey lo ha comprometido con otra dama de la corte, Teodora. A don Sancho le preocupa la honra de su casa, porque no puede proteger a sus hijas, Sol y Leonor. Este estado de nerviosismo del caballero se fundamenta en que ha visto a un hombre rondando su casa. Decide encomendarle la vigilancia de Sol y Leonor a Mendo, su criado. Entonces, reciben la visita del príncipe de

Portugal y de don Juan. A Sancho no le queda otro remedio que presentarle a sus hijas y cobijarlos en su casa. Don Juan ya había establecido una relación por carta con la dama. Por su parte, la condesa Teodora se percata del cambio de actitud de su prometido, además de que él le solicita un aplazamiento en la boda. También Sol se entera de que don Juan está prometido a la condesa. Más tarde, se presentan el príncipe, Nuño y don Juan en la quinta donde viven las muchachas. Don Nuño pretende a Leonor y el príncipe también. Por eso, el primero le comunica a Teodora que don Juan la está engañando. La condesa se enfada y suspende la boda. También sucede que Sol le manda un recado a don Juan, anunciándole que se marchan de Lisboa, debido al temor de su padre a que le deshonren. Don Juan resuelve raptar a la muchacha en el campo, cuando salía de la capital lusa. Por una casualidad, llega un papel a las manos del rey portugués en el que Sancho reta a don Juan, para reparar el agravio que le ha hecho. El monarca cree que su hijo también está implicado. Decide entonces presentarse en el sito acordado para el desafío y, una vez allí, promete ayudar a don Sancho. Al final, el rey imparte justicia. El monarca ya sabe que su hijo no ha tenido nada que ver en el rapto, pero tiene muchas dudas sobre la resolución que debe dar al conflicto. Piensa que Teodora queda en mal lugar, si él cede al matrimonio entre Sol y don Juan. Así que debe ser la propia condesa la que conceda el perdón al caballero y le permita casarse. También Nuño consigue a Leonor, así como Mendo a Juana.

C.- ACOTACIONES:

Primera jornada

1.- Entradas/salidas: 15

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Salen de noche bizarros Nuño, Tristán, don Juan de Castro y el príncipe de Portugal.*
- *Sale don Sancho y Mendo, labrador.*

- *Sale Juana, labradora.*

3.- Otras:

- *Légase.*

Segunda jornada

1.- Entradas/salidas: 24

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Sale don Juan y Laín, criado.*
- *Sale don Sancho con gabán y báculo, y Juana.*
- *Sale Leonor y Sol, labradoras bizarras.*
- *Sale Mendo de camino.*
- *Salen Fernando y Riselo, criados, Sol y Leonor, con capotillos y sombreros de camino, y Juana.*
- *Salen don Juan y tres criados con arcabuces y máscaras.*
- *Sale don Sancho de camino.*

3.- Otras:

- *Salen foliones, canta Mendo, responde Juana y luego los músicos.*
- *Repiten todos y bailan todos.*
- *Repiten.*
- *Lee.*
- *Átanles.*
- *Llévanlas y quedan atados.*
- *Dale voces.*

Tercera jornada

1.- Entradas/salidas: 18

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *El castellano don Sancho.*

- *Vanse y salen don Sancho, con capa de color, y Juana.*
- *Sale un barquero.*

3.- Otras:

- *Ábrele.*
- *Lee.*

IV.2.- LOS TELLOS DE MENESES

A.- PERSONAS:

TELLO, viejo.

TELLO, mozo.

MENDO, villano gracioso.

SANCHO, villano.

FORTÚN, labrador.

AÍBAR, labrador.

DON RAMIRO.

BATO, villano.

LAURA, labradora.

INÉS, villana.

ORDOÑO, rey de León.

DOÑA ELVIRA, infanta.

DON NUÑO.

B.- ARGUMENTO:

El rey de León pretende que su hija, Elvira, se case con el rey moro de Valencia. Ella se niega porque esta boda conlleva que renuncie a sus creencias religiosas. Entonces, la infanta pide ayuda a Nuño, caballero al servicio de su padre. Lo que pretende Elvira es huir del palacio. Una vez que se han ido, el caballero

abandona a la infanta en el campo, dejándole una caja de joyas. El motivo que ofrece Nuño, para justificar su manera de proceder con la dama, es que se ha enamorado de ella y no quiere deshonorarla. Por otra parte, Tello, joven hidalgo, se encuentra de cacería en el campo, acompañado de su criado Mendo. Debido a una confusión, el joven dispara a Nuño y lo mata. En otro lugar, la infanta busca un lugar en el que refugiarse y se encuentra con unos labradores, que le sugieren que vaya a una hacienda cercana. Los hombres le dicen, además, que no vaya a la de Tello, pues tiene un hijo muy apuesto, que está prometido con Laura, una prima suya. Después de servir en la casa que le sugirieron, la infanta debe irse de allí pues ha despertado los celos en la hija del propietario. Se dirige a la casa de los Tellos. Cuando el joven la ve, se enamora de ella. Se producen una serie de episodios con los que Laura consigue que Tello, el viejo, expulse a Elvira de la casa. El joven, desesperado, va en su busca, le confiesa su amor y la trae de vuelta. Por otra parte, el rey que está en tierras cercanas de cacería, acude a la casa de Tello, para agradecerle su generosa aportación económica a la causa de la lucha contra el rey moro. Allí lo invitan a comer y, en la tortilla que le sirven, al monarca encuentra el anillo de la infanta. Enseguida van a buscar a la cocinera, que resulta ser la infanta, y se deshace el enredo. El rey le concede a Elvira que elija marido y ella manifiesta que quiere casarse con Tello.

C.- ACOTACIONES:

Acto primero

1.- Entradas/salidas: 10

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Salen Tello, el mozo, vestido de gala con aderezos dorados y plumas, y Laura, labradora.*
- *Sale Tello, el viejo, e Inés, labradora.*
- *Entre Mendo, gracioso villano.*

- *Sale el rey de León, viejo Ramiro, y criados.*
- *Sale la infanta y don Nuño con una caja de joyas en el campo.*
- *Nuño con la caja de las joyas.*
- *Salen Mendo y Tello, con una ballesta, y Sancho.*

3.- Otras:

- *Dale una sortija.*
- *Canta dentro un villano.*
- *Dan voces dentro.*
- *Dentro Mendo.*
- *Sacan a Nuño con una flecha.*
- *Meten el difunto.*

Acto segundo

1.- Entradas/salidas: 6

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Salen Sancho y Mendo, labradores.*
- *Entren Laura e Inés con dos cantarillas.*
- *Vanse y salen Aibar, labrador, y Bato.*
- *Tello, el viejo, y Silvio, labrador.*
- *Entre en jubón Tello, el mozo, con una pala y una pelota, y Mendo.*
- *Doña Elvira con una camisa doblada en un azafate.*
- *Entra Tello, el viejo, y Fortún, labrador.*
- *Sancho y un labrador con una pelleja, y Benito.*
- *Entren Elvira y Tello, el mozo.*
- *Entre Mendo con unas alforjuelas.*

3.- Otras:

- *Sale la infanta sola.*
- *Váyase y quede Elvira.*

- *Queden Tello y doña Elvira.*

Acto tercero

1.- Entradas/salidas: 23

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Doña Elvira con su ropa, Laura e Inés.*
- *Sale doña Elvira con su ropa.*
- *Sale Mendo con vara.*
- *Sale el rey de León y Tello, mozo y viejo, y criados.*

3.- Otras:

- *Mendo entra quedito.*
- *Dale la caja.*
- *Entre Tello desatinado.*
- *Vanse y queda Mendo.*
- *Abra la caja.*
- *Vanse y quedan Mendo e Inés.*
- *Sacan la mesa y salen los músicos y hay en la mesa una tortilla de huevos y un poco de manjar blanco y en la tortilla de huevos una sortija.*
- *Dale el rey el plato de manjar blanco.*
- *Ahora canten lo que quisieren.*
- *Va a comer y topa con la sortija en los dientes.*

IV.3.- LOS TRABAJOS DE JACOB

A.- PERSONAS:

NICELA.

JOSEPH.

PUTIFAR.

Soldados.

TEBANO.

BATO, villano.

LIDA, villana.

JACOB, viejo.

RUBÉN.

ISSACAR.

BENJAMÍN.

EL REY FARAÓN.

ASSIRIS, copero.

Dos sabios.

ELIO.

ISACIO.

Músicos.

B.- ARGUMENTO:

Joseph es un esclavo de la corte del faraón. Ha llegado hasta ahí porque fue vendido como esclavo a Putifar, capitán de la guardia real. El joven fue arrojado por sus hermanos a un pozo, en la aldea de Canaán, debido a los celos que le tenían, pues Joseph era el preferido del su padre, el anciano Jacob. Una vez en la corte, el esclavo adquiere gran fama por sus dotes como interpretador de sueños. El faraón lo llama a su presencia y le cuenta un sueño, que Joseph interpreta con gran acierto. Decide, entonces, nombrarlo virrey de Egipto. Por otra parte, Nicela, mujer de Putifar persigue al esclavo para seducirlo, aunque él siempre la rechaza. Transcurridos unos años, en Canaán se está pasando por una mala época de cosecha y Jacob decide enviar a sus hijos a comprar trigo a Egipto. Queda Benjamín, el hijo menor, en compañía del anciano. Los hermanos se presentan ante Joseph y éste los reconoce. Enfadado ordena que los encarcelen a todos, excepto a

uno que irá a buscar a Benjamín, para que corrobore la historia que le han contado. Pero Joseph se arrepiente a los tres días y los deja libres, manteniendo en la cárcel a Simeón. También le dice a Putifar que carguen los sacos de los pastores con oro, sin que ellos lo sepan. Al llegar ante Jacob, los muchachos se dan cuenta de la presencia del metal precioso y parten de nuevo a Memphis, con la intención de devolverlo y, además, de recuperar al hermano que quedó allí. Cuando llegan y Joseph ve a Benjamín no puede evitar abrazarlo y reconocer su verdadera identidad. Tras colmarlos de atenciones, el virrey decide dejarlos marchar, pero ordena a Putifar que oculte en el saco de Benjamín una lujosa copa. El capitán se sorprende, pero acata la orden. Una vez que se han ido Joseph ordena detener a Benjamín por ladrón. Los hermanos intentan que deje en libertad al menor, pero no lo consiguen. Joseph lo retiene porque, de esta manera, su padre vendrá a Egipto. El anciano duda y se le aparece un ángel que le dice que parta tranquilo a Egipto. A la vuelta, padre y hermanos se abrazan y, así, concluye la pieza.

C.- ACOTACIONES:

Primera jornada

1.- Entradas/salidas: 9

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Suenan cajas. Sale Putifar, marido de Nicela, y soldados de acompañamiento.*
- *Sale Jacob, venerable, Rubén, Issacar a lo hebreo.*
- *Sale Bato y Benjamín, vestido de pastorcillo muy galán, con su honda en el cinto, arco y flecha.*
- *Vanse y salen el rey Faraón, Asiris, copero y dos sabios, Elio e Isario.*
- *Sale Joseph, roto, Asiris y guarda.*

3.- Otras:

- *Aparte.*

- *Aparte.*
- *Aparte.*
- *Aparte.*
- *Hace que se va.*
- *Déjale la capa y entra Putifar y soldados.*
- *Sacan los soldados a Joseph preso.*
- *Llévanle preso y sale Bato y Lida.*
- *Cantan dentro.*
- *Mientras cantan, va Joseph alrededor del tablado, y el rey a su lado y dan vuelta.*
- *Tocan música o chirimías y éntanse con mucho aplauso con que se da fin a la primera jornada.*

Segunda jornada

1.- Entradas/salidas: 12

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Salen Bato y Lida, pastores asidos de una cinta.*
- *Escóndase y sale Benjamín como antes.*

3.- Otras:

- *Ásele.*
- *Suena música, sale Joseph en un carro triunfal sentado, Asiris y Putifar a los lados de pie, criados delante echando flores y ramos por el suelo.*
- *Da vuelta el carro con música y entre con el acompañamiento que salió. Quedan Nicela y Delfa.*
- *De rodillas.*
- *Aparte.*
- *Siéntese Joseph y salen Rubén, Neptalín, Issacar, Simeón y Bato.*
- *De rodillas todos.*

- *Grave.*
- *Más alterado.*
- *Colérico.*
- *Levántanse.*
- *Llévanlos.*
- *Quiere abrazarle.*
- *Alégrese.*
- *Salen Rubén, Issacar, Neptalín, tristes.*
- *Vase llorando.*
- *Vase y quedan Bato y Lida.*
- *Éntrase cada uno por su parte.*

Tercera jornada

1.- Entradas/salidas: 15

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Entre Dina con músicos, de pastores y galas de baile, y Lida.*

3.- Otras:

- *Haya dosel y silla con gradas: siéntense y salgan los hermanos. De rodillas.*
- *Baja del trono.*
- *De rodillas.*
- *Aparte.*
- *Todos de rodillas.*
- *Abrázanse.*
- *Vanse los hermanos, hincándose de rodillas cuando vaya pasando Joseph, y quedan Benjamín y Bato.*
- *Siéntanse y bailen Dina y Lida con otros dos lo que los músicos cantan. Cantan.*

- *Ruido dentro de camellos y cabalgaduras con cencerros y campanillas y voces diciendo: “Para, para ese ganado”.*
- *Bato y Rubén corriendo.*
- *Vanse todos y queda Jacob solo.*
- *Quédase dormido y con música baje una nube con un ángel. Ábrese la nube y baje el ángel hasta poner los pies o trono en que viene sobre el brocal del pozo.*
- *Vuélvese a subir con música y cúbrese.*
- *Despierta.*
- *Sale el rey, hinca la rodilla Joseph y levántese.*
- *Llega Nicela a los pies del rey.*
- *Sacan a Jacob entre cuatro hijos y salgan todos.*

IV.4.- EL GUANTE DE DOÑA BLANCA

A.- PERSONAS:

DON JUAN DE MENDOZA.

BRITO.

DOÑA BLANCA.

JULIA.

NUÑO DE ANDRADA.

MENDO, criado.

EL REY DON DIONÍS.

DON PEDRO DE ATAYDE.

DOÑA LEONOR.

TOSIÑO, escudero.

B.- ARGUMENTO:

Don Juan, caballero de la corte del rey de Portugal, está enamorado de Blanca. Don Nuño, caballero del mismo monarca, es rival del anterior, tanto en su servicio al rey, como en la pretensión de comprometerse con la misma dama. Leonor, amiga de Blanca, persigue el matrimonio con don Juan, por lo que, decide preguntarle a Blanca cuál será el elegido por ella. Ésta no le contesta, por lo que Leonor interpreta que quiere al rey Dionís, que también cortejaba a la dama. Entonces Leonor le cuenta al monarca lo que acaba de averiguar y le pide que la entregue en matrimonio a don Juan. Ocurre, además, que se escapan unos leones en palacio y uno de ellos lleva un guante, que contiene una carta de don Juan a Blanca. Al final, el mensaje escrito es interceptado por el rey. Éste decide vigilar a don Juan y lo sorprende conversando de amor con Blanca. El monarca habla con la dama sobre lo que ha escuchado y ella le confiesa que es cierto, que ama a don Juan. El rey se enfada por haber sido rechazado, pero ella alude que, por su categoría social, nunca se hubiera podido casar con él. Leonor los ve conversando y vuelve a suponer que el rey y Blanca dialogan sobre su relación, por lo que ella tiene el camino libre para su boda. Corre al encuentro de don Juan, para comunicarle la situación entre Dionís y Blanca. El caballero, despechado, corresponde al amor que le manifiesta Leonor, mientras Blanca, escondida, ve la escena. Al final es el rey el que arregla todos los enredos amorosos y casa a Blanca con don Juan y a Nuño con Leonor. Él hará lo propio con la infanta Isabel. En este caso, el criado manifiesta que no quiere saber nada de amores.

C.- ACOTACIONES:

Acto primero

1.- Entradas/salidas: 19

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Sale don Juan de Mendoza de camino y Brito.*
- *Sale Nuño de Andrada de camino y Mendo.*

- *Sale Tosiño, escudero.*

3.- Otras:

- *Dale un corazón de diamantes y vase.*
- *Llegan don Juan y Nuño, cada uno por su parte.*
- *Dale un papel.*
- *Dan voces dentro.*
- *Sale don Juan con capa y espada a un lado y la mano en el puño de la espada.*
- *Sale por la otra parte don Nuño de la misma suerte.*
- *Al querer sacar las espadas salen el rey y don Pedro de Atayde.*
- *Vanse todos y quedan don Juan y Brito.*
- *Sale doña Blanca en lo alto.*

Acto segundo

1.- Entradas/salidas: 20

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Salen don Nuño y Mendo, de noche.*
- *Sale el rey, de noche, don Juan y Brito.*

3.- Otras:

- *Dale el papel.*
- *Aparte.*
- *Cae.*
- *Aparte.*
- *El rey, detrás del paño.*
- *Siéntase el rey y ellas toman almohadas.*
- *Levántese el rey.*
- *Todos se van y quedan el rey, don Juan y Brito.*

Acto tercero

1.- Entradas/salidas. 19

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Salen Julia y Blanca, bizarra de noche.*
- *Sale el rey, embozado, y Julia.*

3.- Otras:

- *Descúbrese.*
- *Llora.*
- *Sale Blanca al paño.*

V.- DRAMA MITOLÓGICO

V.1.-EL AMOR ENAMORADO

A.- PERSONAS:

SIRENA, ninfa.

ALCINO, labrador.

DAFNE, ninfa.

SILVIA, labradora.

BATO, villano.

FEBO.

ARISTEO, príncipe de Tesalia.

PENEO, río.

COREBO, criado.

VENUS, diosa.

CUPIDO.

LA LUNA.

DIANA, diosa.

JÚPITER.

LISENO, padre de Sirena.

B.- ARGUMENTO:

Febo ha descendido del mundo de los dioses para matar a la serpiente Fitón, que está sembrando el pánico en Tesalia. Logra acabar con el monstruo y se la ofrece como regalo a su hermana Diana. Además, el dios está enamorado de Dafne, pero la ninfa lo rechaza, argumentando que debe mantenerse virgen por pertenecer a la corte de vestales de Diana. También la ninfa rechaza a Aristeo, príncipe de Tesalia, a pesar de que el padre de ella le había concedido su mano. Por

su parte, Febo, se muestra muy arrogante tras su hazaña y consigue, con su actitud, la enemistad de Cupido. Se enfrascan ambos dioses en una discusión en la que Febo ofende a la madre de Amor. Por este hecho, Cupido promete vengarse. Para llevar a cabo su plan, el dios del amor planea herir, con una flecha del amor a Febo, y con una del odio, a Dafne. Continúa Febo persiguiendo a Dafne, pero ella solicita ayuda a los dioses, que la transforman en laurel. Diana, que ha escuchado a la ninfa, decide vengarse de Cupido por haber provocado esta situación. Así la diosa castiga a Amor, haciendo que se enamore de Sirena, probando su propia medicina. Cuando se presenta Alcino a ver a su prometida Sirena, se entera de que ha sido raptada por Cupido. Febo, por su parte, está contento de que hayan castigado al hijo de Venus y le cuenta al amante de Sirena que ésta se encuentra en el templo de Diana. Allí se reúnen todos y aparecen Venus y Cupido, muy enfadados, dispuestos a castigarlos. Al final, es Júpiter el que debe impartir justicia, decide que el castigo para Cupido es que no obtenga nunca el amor de Sirena. Bato, gracioso de la pieza, pide al rey de los dioses la mano de Silvia, y éste se la concede.

C.- ACOTACIONES:

Jornada primera

1.- Entradas/salidas: 4

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Sale Alcino, labrador galán.*
- *Salen Dafne, ninfa, Silvia y Bato, villanos rústicos.*
- *Sale Febo con su arco y flechas.*
- *Salen Aristeo, príncipe de Tesalia y Corebo, criado.*
- *Sale Cupido con arco y flechas: hárale mujer, en hábito corto y bizarro.*

3.- Otras:

- *Sale Sirena, ninfa, huyendo.*
- *Ella baja.*

- *Dentro gran ruido de silbos y hondas diciendo:*
- *Tropezando los unos con los otros huyen, quedando Bato en el suelo.*
- *Descúbrese el rio Peneo en su gruta.*
- *Él se va por una parte y Dafne por otra, y Silvia.*
- *Baje Venus.*
- *Sale la sierpe echando fuego.*
- *Sale Febo con la cabeza.*
- *Dentro relinchos; pastores y pastoras, con instrumentos cantando y bailando, y Cupido detrás de ellos.*
- *El templo se abra y se vea a Diana en altar con un venablo y un perro al lado, como la pintan.*
- *Cantan.*
- *Todos se van cantando, quedan Febo y Cupido.*

Segunda jornada

1.- Entradas/salidas: 11

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Todos los pastores, de fiesta con instrumentos, y Febo detrás, coronado de roble, y Dafne y Sirena de flores.*

3.- Otras:

- *Dentro ruido de pastores, sale Bato.*
- *Habla Bato con el Amor y no lo ve.*
- *Tira dos flechas a Dafne y Febo.*
- *Éntrense todos cantando y Febo detenga a Dafne.*
- *Cupido se le pone delante.*
- *Sale un ciervo por una puerta del teatro.*
- *Va tras él y vuelve a salir por la otra parte.*
- *Por donde el ciervo desaparece sale Febo.*

- *Sale Dafne, huyendo.*
- *Febo dentro, como que viene de lejos.*
- *Váyase Dafne arrimando a la transformación.*
- *Transformándose en laurel.*
- *Dafne en el árbol.*
- *Vase subiendo por el monte.*
- *Por lo alto un carro de plata, Diana sentada en él con una media luna en el tocado.*
- *Pasa el carro por lo demás del teatro por lo alto y acabe la jornada segunda.*

Tercera jornada

1.- Entradas/salidas: 15

2.- Vestuario/caracterización de personajes:

- *Sale Bato con pellejo de lobo atado al pescuezo, que le cubre las espaldas y la cabeza metida por la suya.*
- *Salen Liseno, viejo padre de Sirena, y Alcino.*
- *Los pastores y pastoras salen con instrumentos, y Silvia y Bato.*

3.- Otras:

- *Voces de pastores, con silbos y estallidos de bondas.*
- *Dentro.*
- *Dentro.*
- *Amor y Sirena juntos.*
- *Estará de pie Sirena, en la trampa del teatro, y, al abrazarse los dos, se hundirá Sirena.*
- *Dentro Sirena.*
- *Salga una fuente de agua hacia arriba.*
- *Sale una llama de fuego.*

- *Cae un lienzo de lo alto en forma de palacio, que dejándolos en el teatro a los dos, cubre todo el monte.*
- *Salen Cupido y Sirena y criados, que les ponen sillas.*
- *Baja Diana por el aire. Asiendo Diana a Sirena vuelan juntas.*
- *El palacio sube arriba y queda descubierto el monte.*
- *Huyen los dos.*
- *Abriéndose el templo de Diana, se ve a Sirena en él.*
- *Cantan los músicos.*
- *En este baile y relinchos entren Venus y Cupido y los aparten.*
- *En este ruido baje un águila, Júpiter.*

ANEXO III

CUADROS DE ESPACIOS, ESCENAS Y ACOTACIONES

CUADRO DE ESPACIOS DRAMÁTICOS

SUBGÉNEROS	OBRAS	EXTERIORES	INTERIORES	LUGARES INDETERMINADOS	JARDÍN	CAMBIOS DE LUGAR	TOTAL DE ESPACIOS DRAMÁTICOS
COMEDIA HAGIOGRÁFICA	<i>Vida</i>	4	3	0	1	8	7
COMEDIAS URBANAS	<i>Amar,</i>	4	2	1	0	9	7
	<i>Desprecio</i>	2	3	1	0	9	6
	<i>Ruiseñores</i>	1	1	1	1	6	4
	<i>Noche</i>	1	2	0	0	7	3
	<i>Bizarrías</i>	3	3	0	0	10	6
COMEDIAS Y DRAMAS PALATINOS	<i>Mujeres</i>	3	3	0	0	8	6
	<i>Celos</i>	2	3	0	0	9	5
	<i>Porfiando</i>	2	3	0	0	8	5
	<i>Boba</i>	2	1	0	1	7	4
	<i>Monte</i>	4	2	0	0	12	6
DRAMAS HISTÓRICOS	<i>Castigo</i>	2	1	0	1	5	4
	<i>Virtud</i>	3	2	0	0	10	5
	<i>Tellos</i>	4	3	0	0	13	7
	<i>Trabajos</i>	4	2	0	0	11	6
DRAMA MITOLÓGICO	<i>Guante</i>	0	1	0	0	7	2
	<i>Amor</i>	1	1 ¹	0	0	7	2

¹ Utilizando un lienzo se recrea el interior del palacio del dios Cupido.

CUADRO GENERAL DE ACOTACIONES

SUBGÉNEROS	OBRAS	ENTRADAS/SALIDAS (%)	VESTUARIO/CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES (%)	OTRAS (%)	TOTAL (%)
COMEDIA HAGIOGRÁFICA	<i>Vida</i>	48.33 (29) ²	23.33 (14)	28.33 (17)	100 (60)
COMEDIAS URBANAS	<i>Amar</i>	61.44 (51)	12.04 (10)	26.50 (22)	100 (83)
	<i>Desprecio</i>	65.51 (38)	12.06 (7)	22.41 (13)	100 (58)
	<i>Ruiseñores</i>	64.78 (46)	16.90 (12)	18.30 (13)	100 (71)
	<i>Noche</i>	52.63 (30)	21.05 (12)	26.31 (15)	100 (57)
	<i>Bizarrías</i>	52 (32)	21.60 (13)	26.60 (16)	100 (60)
COMEDIAS Y DRAMAS PALATINOS	<i>Mujeres</i>	62.90 (39)	12.90 (8)	24.19 (15)	100 (62)
	<i>Boba</i>	54.16 (39)	18.05 (13)	27.77 (20)	100 (72)
	<i>Porfiando</i>	56.52 (39)	18.84 (13)	24.63 (17)	100 (69)
	<i>Celos</i>	83.92 (47)	10.71 (6)	5.35 (3)	100 (56)
	<i>Monte</i>	60.93 (39)	25 (16)	14.06 (9)	100 (64)
	<i>Castigo</i>	56.94 (41)	11.11 (8)	31.94 (23)	100 (72)
DRAMAS HISTÓRICOS	<i>Virtud</i>	69.73 (53)	17.10 (13)	13.15 (10)	100 (76)
	<i>Tellos</i>	49.36 (39)	26.58 (21)	24.05 (19)	100 (79)
	<i>Trabajos</i>	40 (36)	8.8 (8)	51.11 (46)	100 (90)
	<i>Guante</i>	67.04 (59)	7.95 (7)	25 (22)	100 (88)
DRAMA MITOLÓGICO	<i>Amor</i>	34.88 (30)	10.46 (9)	54.65 (47)	100 (86)

² Las cantidades que figuran entre paréntesis corresponden a la cantidad de acotaciones.

CUADRO DE ESCENAS Y CANTIDAD DE PERSONAJES

<i>LA VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
J O R N A D A P R I M E R A		
1	Ind. ³	Soldados y conde de Monfort
2	Ind.	Soldados, conde de Monfort y Pierres
3	2	San Pedro y Pierres
E S P A C I O V A C Í O		
4	1	Remón de Tolosa
E S P A C I O V A C Í O		
5	2	España y Francia
6	4	España, Francia, don Jaime y san Raimundo
7	4	Don Jaime, san Raimundo, san Pedro y Pierres
8	2	San Pedro y Pierres
9	3	San Pedro, Pierres y la virgen
10	2	San Pedro y Pierres
J O R N A D A S E G U N D A		
1	2	Pierres y peregrino
2	2	Pierres y san Pedro
E S P A C I O V A C Í O		
3	1	Alifa
4	2	Alifa y Demonio
5	2	Alifa y don Juan
6	1	Don Juan

³ Cantidad indeterminada de personajes en escena.

7	3	Don Juan, san Pedro y Pierres
8	4	Don Juan, san Pedro, Pierres y Muley
9	2	Muley y Alifa
10	1	Alifa
11	2	Alifa y Pierres
12	Ind.	Alifa, Pierres y moros
13	Ind.	Pierres y moros
14	1	Pierres
15	2	Pierres y Demonio
E S P A C I O V A C Í O		
16	Ind.	Rey Jaime, Luis de Moncada y caballeros
17	Ind.	Rey Jaime, Luis de Moncada, caballeros, san Pedro y Guillermo
18	Ind.	Don Luis de Moncada, caballeros, san Pedro y Guillermo
19	2	San Pedro y Guillermo
20	1	Guillermo
21	2	Guillermo y Pierres
22	1	Pierres
23	2	Pierres y san Pedro
24	Ind.	Pierres, san Pedro y ángeles
J O R N A D A T E R C E R A		
1	2	Guillermo y Pierres
2	3	Guillermo, Pierres y san Pedro
3	1	San Pedro
4	3	San Pedro, España e Italia
E S P A C I O V A C Í O		
5	2	Teresa y Fernando
6	5	Teresa, Fernando, san Pedro, Pierres, Alí y Zulema
7	2	Fernando y Pierres
8	1	Fernando
9	3	Fernando, Alí y Zulema

10	2	Alí y Zulema
11	1	Zulema
12	2	Zulema y Pierres
13	Ind.	Zulema, Pierres y moros
14	1	Pierres
15	2	Pierres y san Pedro
16	1	San Pedro
17	2	San Pedro y Ángel
18	1	San Pedro
E S P A C I O V A C Í O		
19	3	Rey Jaime, Luis de Moncada y Audalla
20	Ind.	Rey Jaime, Luis de Moncada, Audalla, san Pedro, Pierres y cautivos

<i>AMAR, SERVIR Y ESPERAR</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
J O R N A D A P R I M E R A		
1	2	Feliciano y Andrés
2	1	Feliciano
3	2	Feliciano y Andrés
E S P A C I O V A C Í O		
4	5	Pastor y cuatro salteadores
5	9	Pastor, cuatro salteadores, Feliciano, Andrés, Julio y Dorotea
6	1	Dorotea
7	9	Dorotea, pastor, cuatro salteadores, Feliciano, Andrés y Julio
E S P A C I O V A C Í O		
8	2	Celia y don Sancho
E S P A C I O V A C Í O		
9	2	Dorotea y Julio

10	1	Dorotea
11	3	Dorotea, Julio y ventero
12	1	Ventero
13	2	Ventero y Rufina
14	3	Ventero, Rufina y Andrés
15	4	Ventero, Rufina, Andrés y Feliciano
16	2	Feliciano y Andrés
E S P A C I O V A C Í O		
17	2	Don Diego y don Fabio
E S P A C I O V A C Í O		
18	4	Don Sancho, Dorotea, Celia y Julio
19	5	Don Sancho, Dorotea, Celia, Julio y Esperanza
20	4	Don Sancho, Julio, Feliciano y Andrés
21	2	Don Sancho y Andrés
22	2	Don Sancho y Dorotea
23	1	Dorotea
J O R N A D A S E G U N D A		
1	2	Feliciano y Andrés
2	1	Feliciano
3	2	Feliciano y Andrés
4	3	Feliciano, Andrés y Esperanza
5	2	Feliciano y Andrés
E S P A C I O V A C Í O		
6	3	Dorotea, Celia y Esperanza
7	5	Dorotea, Celia, Esperanza, Feliciano y Andrés
8	4	Dorotea, Celia, Esperanza y Andrés
9	3	Dorotea, Celia y Esperanza
10	4	Dorotea, Celia, Esperanza y Feliciano
11	3	Dorotea, Diego y Fabio
12	5	Diego, Fabio, don Sancho, Julio y Félix

13	8	Diego, Fabio, don Sancho, Julio, Félix, Dorotea, Celia y Esperanza
14	10	Diego, Fabio, don Sancho, Julio, Félix, Dorotea, Celia, Esperanza, Feliciano y Andrés
15	4	Dorotea, Celia, Feliciano y Andrés
16	2	Feliciano y Andrés
J O R N A D A T E R C E R A		
1	6	Dorotea, Diego, Celia, Feliciano, Andrés y Esperanza
2	1	Diego
3	2	Diego y Andrés
4	2	Andrés y Feliciano
5	3	Andrés, Feliciano y Dorotea
6	3	Feliciano, Dorotea y Diego
7	2	Feliciano y Diego
8	2	Feliciano y Andrés
9	2	Andrés y Esperanza
10	4	Andrés, Esperanza, Diego y Fabio
11	3	Esperanza, Diego y Fabio
12	2	Diego y Fabio
13	3	Diego, Fabio y Celia
14	1	Celia
15	3	Celia, capitán Bernardo y don Sancho
16	2	Celia y don Sancho
17	3	Celia, don Sancho y Diego
18	2	Don Sancho y Diego
19	3	Don Sancho, Feliciano y Andrés
20	2	Feliciano y Andrés
21	5	Feliciano, Andrés, Dorotea, Celia y Esperanza
22	7	Feliciano, Andrés, Dorotea, Celia, Esperanza, capitán Bernardo y don Sancho
23	8	Feliciano, Andrés, Dorotea, Celia, Esperanza, don Sancho, Diego y Fabio
24	9	Feliciano, Andrés, Dorotea, Celia, Esperanza, don Sancho, Diego, Fabio y capitán Bernardo

<i>EL DESPRECIO AGRADECIDO</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
J O R N A D A P R I M E R A		
1	2	Bernardo y Sancho
2	5	Bernardo, Sancho, Lisarda, Florela e Inés
3	3	Bernardo, Sancho e Inés
E S P A C I O V A C Í O		
4	2	Octavio y Lucindo
5	1	Octavio
E S P A C I O V A C Í O		
6	2	Bernardo y Sancho
7	3	Bernardo, Sancho e Inés
8	4	Bernardo, Sancho, Inés y Lisarda
9	4	Sancho, Inés, Lisarda y Florela
10	2	Lisarda y Florela
E S P A C I O V A C Í O		
11	3	Lucindo, Octavio y Mendo
12	2	Lucindo y Octavio
13	3	Lucindo, Octavio y Mendo
14	2	Octavio y Mendo
15	4	Octavio, Mendo, Bernardo y Sancho
J O R N A D A S E G U N D A		
1	2	Octavio y Mendo
2	1	Octavio
3	2	Octavio y Mendo
4	4	Octavio, Mendo, Bernardo y Sancho
5	2	Mendo y Sancho
E S P A C I O V A C Í O		

6	1	Lisarda
7	2	Lisarda y Florela
8	3	Lisarda, Florela y Lucindo
9	7	Lisarda, Florela, don Alejandro, Octavio, Bernardo, Sancho e Inés
10	6	Florela, don Alejandro, Octavio, Bernardo, Sancho y Mendo
11	2	Bernardo y Lisarda
12	3	Bernardo, Lisarda y Octavio
13	4	Bernardo, Lisarda, Octavio y Florela
14	6	Bernardo, Lisarda, Octavio, Florela, Sancho e Inés
15	3	Bernardo, Sancho e Inés
16	2	Sancho e Inés
J O R N A D A T E R C E R A		
1	3	Octavio, Lucindo y Mendo
2	2	Octavio y Mendo
3	4	Octavio, Mendo, Sancho e Inés
4	3	Octavio, Mendo e Inés
5	2	Octavio y Mendo
6	4	Octavio, Mendo, Lisarda y Florela
7	2	Lisarda y Florela
8	5	Lisarda, Florela, Lucindo, Bernardo y Sancho
9	4	Lisarda, Florela, Bernardo y Sancho
10	2	Bernardo y Sancho
11	3	Bernardo, Sancho e Inés
12	2	Bernardo y Sancho
13	4	Bernardo, Sancho, Octavio y Mendo
14	3	Sancho, Octavio y Mendo
15	2	Octavio y Mendo
16	3	Octavio, Mendo y Florela
17	1	Florela
E S P A C I O V A C Í O		

18	2	Bernardo y Sancho
E S P A C I O V A C Í O		
19	2	Lisarda e Inés
20	7	Lisarda, Inés, Octavio, Lucindo, don Alejandro, Florela y Mendo
21	9	Lisarda, Inés, Octavio, Lucindo, don Alejandro, Florela, Mendo, Bernardo y Sancho

<i>NO SON TODOS RUISEÑORES</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
A C T O P R I M E R O		
1	2	Don Juan y Lisardo
2	4	Don Juan, Lisardo, Leonarda y Marcela
3	2	Don Juan y Lisardo
E S P A C I O V A C Í O		
4	2	Fernando y Valerio
5	4	Fernando, Valerio, Leonarda y Marcela
6	2	Leonarda y Marcela
7	4	Leonarda, Marcela, don García y don Pedro
8	4	Leonarda, Marcela, Inés y Lisardo
9	Ind.	Leonarda, Marcela, Inés, Lisardo y músicos
10	2	Leonarda y don Juan
J O R N A D A S E G U N D A		
1	2	Don Juan y Cosme
2	3	Don Juan, Cosme y Elvira
3	2	Don Juan y Elvira
4	1	Elvira
5	3	Elvira, Leonarda y Marcela
6	4	Elvira, Leonarda, Marcela y Cosme
7	3	Leonarda, Marcela y Cosme

8	4	Leonarda, Marcela, Cosme y don Juan
9	3	Leonarda, Marcela y don Juan
10	4	Leonarda, Marcela, don Juan y Fernando
11	1	Don Juan
E S P A C I O V A C Í O		
12	2	Don García y don Pedro
E S P A C I O V A C Í O		
13	1	Elvira
14	2	Elvira y don Juan
15	3	Elvira, don Juan y Cosme
16	2	Don Juan y Cosme
17	1	Don Juan
18	2	Don Juan y Fernando
19	1	Don Juan
20	2	Don Juan y Leonarda
21	1	Leonarda
22	3	Leonarda, Fernando y don Juan
23	4	Don Juan, Fernando, Elvira y Cosme
24	2	Don Juan y Fernando
J O R N A D A T E R C E R A		
1	3	Leonarda, Marcela y don Juan
2	2	Leonarda y Marcela
3	4	Leonarda, Marcela, Fernando y don García
4	3	Leonarda, Marcela y Fernando
5	3	Leonarda, Marcela y Cosme
6	3	Leonarda, Marcela y Fernando
7	Ind.	Leonarda, Marcela, Fernando, Cosme, Elvira y músicos
8	4	Leonarda, Marcela, Fernando y don Juan
9	3	Leonarda, Marcela y don Juan
10	2	Marcela y Don Juan

11	1	Don Juan
12	2	Don Juan y Elvira
13	2	Elvira y Cosme
14	3	Elvira, Cosme y Fernando
15	2	Cosme y Fernando
16	2	Fernando y don Juan
17	1	Fernando
18	2	Fernando y Leonarda
19	1	Leonarda
20	2	Leonarda y don Juan
21	4	Don Juan, Fernando, Cosme y Elvira
22	2	Don Juan y Fernando
23	1	Fernando
24	3	Fernando, don García y don Pedro
25	5	Fernando, don García, don Pedro, Cosme y Elvira
26	6	Fernando, don García, don Pedro, Cosme, Elvira y Marcela
27	8	Fernando, don García, don Pedro, Cosme, Elvira, Marcela, Leonarda y don Juan

<i>LA NOCHE DE SAN JUAN</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
A C T O P R I M E R O		
1	2	Leonor e Inés
2	5	Leonor, Inés, Juan, Luis y Tello
3	3	Leonor, Inés y Luis
E S P A C I O V A C Í O		
4	2	Juan y Bernardo
5	3	Bernardo, Blanca y Antonia
6	2	Blanca y Antonia

7	3	Blanca, Antonia y Pedro
E S P A C I O V A C Í O		
8	3	Leonor, Inés y Tello
9	4	Leonor, Inés, Tello y Juan
10	5	Leonor, Inés, Tello, Juan y Luis
11	4	Leonor, Inés, Tello y Juan
A C T O S E G U N D O		
1	2	Blanca y Antonia
2	3	Blanca, Antonia y Bernardo
E S P A C I O V A C Í O		
3	2	Inés y Leonor
4	3	Inés, Leonor y Tello
5	2	Inés y Leonor
6	4	Inés, Leonor, Juan y Tello
7	2	Inés y Tello
8	2	Inés y Luis
E S P A C I O V A C Í O		
9	3	Juan, Tello y Leonor
10	6	Juan, Tello, Leonor, Octavio, Mendoza y Celio
11	3	Juan, Tello y Leonor
12	Ind.	Juan, Tello y alguaciles
13	Ind.	Juan, Tello, alguaciles y Pedro
14	1	Pedro
15	Ind.	Pedro y músicos
16	1	Pedro
17	2	Pedro y Leonor
A C T O T E R C E R O		
1	2	Juan y Tello
2	7	Juan, Tello, Fabio, Leandro, Fenisa, Leonardo y Rodrigo
3	2	Juan y Tello

4	3	Juan, Tello y Pedro
5	3	Pedro, Blanca y Antonia
E S P A C I O V A C Í O		
6	1	Leonor
7	4	Leonor, Alonso, Félix y Toribio
8	4	Leonor, Pedro, Blanca y Antonia
9	Ind.	Pedro, Luis, Bernardo y criados
10	4	Luis, Bernardo, Juan y Tello
11	5	Luis, Bernardo, Juan, Tello y Pedro
12	4	Luis, Bernardo, Juan y Tello
13	6	Luis, Bernardo, Juan, Tello, Pedro y Leonor
14	8	Luis, Bernardo, Juan, Tello, Pedro, Leonor, Blanca y Antonia

<i>LAS BIZARRÍAS DE BELISA</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
A C T O P R I M E R O		
1	2	Belisa y Finea
2	2	Belisa y Celia
E S P A C I O V A C Í O		
3	2	Don Juan y Tello
4	3	Don Juan, Tello y Fabia
5	4	Don Juan, Tello, Fabia y Lucinda
6	6	Don Juan, Tello, Fabia, Lucinda, Octavio y Julio
E S P A C I O V A C Í O		
7	2	Enrique y Fernando
8	4	Enrique, Fernando, Belisa y Finea
9	6	Enrique, Fernando, Belisa, Finea, don Juan y Tello
10	4	Belisa, Finea, don Juan y Tello

11	6	Belisa, Finea, don Juan, Tello, Lucinda y Fabia
12	4	Belisa, Finea, don Juan y Tello
13	2	Tello y Finea
A C T O S E G U N D O		
1	1	Belisa
2	2	Belisa y Finea
3	4	Belisa, Finea, don Juan y Tello
4	3	Finea, don Juan y Tello
5	2	Don Juan y Tello
E S P A C I O V A C Í O		
6	Ind.	Enrique, Fernando y músicos
7	Ind.	Enrique, Fernando, músicos, Lucinda y Fabia
8	2	Enrique y Fernando
E S P A C I O V A C Í O		
9	2	Belisa y Tello
10	3	Belisa, Tello y Finea
11	4	Belisa, Finea, Lucinda y Fabia
12	4	Belisa, Finea, Lucinda y Enrique
13	4	Belisa, Finea, don Juan y Tello
14	3	Finea, don Juan y Tello
15	2	Don Juan y Tello
16	3	Don Juan, Tello y Finea
17	2	Don Juan y Tello
A C T O T E R C E R O		
1	2	Enrique y Fernando
2	4	Enrique, Fernando, Belisa y Finea
3	2	Belisa y Finea
4	4	Belisa, Finea, don Juan y Tello
5	6	Belisa, Finea, don Juan y Tello, Octavio y Julio
6	4	Belisa, Finea, don Juan y Tello

7	2	Don Juan y Tello
E S P A C I O V A C Í O		
8	3	Belisa, Celia y Finea
9	4	Belisa, Celia, Finea y Enrique
10	6	Belisa, Celia, Finea, Enrique, don Juan y Tello
11	4	Belisa, don Juan, Tello y Finea
E S P A C I O V A C Í O		
12	3	Enrique, Lucinda y Fabia
13	5	Enrique, Lucinda, Fabia, don Juan y Tello
E S P A C I O V A C Í O		
14	2	Belisa y Celia
15	3	Belisa, Celia y Finea
16	Ind.	Belisa, Celia, Finea, Lucinda, Fabia, Enrique, don Juan, Tello y criados

<i>¡SI NO VIERAN LAS MUJERES!</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
J O R N A D A P R I M E R A		
1	2	Isabela y Flora
2	4	Isabela, Flora, Federico y Tristán
3	3	Isabela, Florela y Tristán
4	2	Isabela y Florela
E S P A C I O V A C Í O		
5	Ind.	Fabio, Rotulfo, Alejandro, caballeros de caza, Emperador
6	Ind.	Fabio, Rotulfo, Alejandro, caballeros de caza. Emperador, Federico y Tristán
7	1	Emperador
8	4	Emperador, Isabela, Flora y Belardo
9	2	Emperador y Belardo
10	Ind.	Emperador, Federico y “los demás”

11	2	Federico y Tristán
E S P A C I O V A C Í O		
12	2	Duque Octavio y Belardo
13	5	Duque Octavio, Emperador, Alejandro, Federico y Tristán
14	Ind.	Duque Octavio, Emperador, Alejandro, Federico, Tristán, Belardo, Isabela y criados
J O R N A D A S E G U N D A		
1	2	Federico y Alejandro
2	1	Federico
3	2	Federico y Tristán
4	6	Federico, Tristán, Fabio, Alejandro, Rotulfo y Emperador
5	2	Federico y Tristán
E S P A C I O V A C Í O		
6	3	Duque Octavio, Isabela y Flora
7	2	Isabela y Flora
8	3	Isabela, Flora y Belardo
9	5	Isabela, Flora, Belardo, Federico y Tristán
10	6	Isabela, Flora, Belardo, Federico, Tristán y Emperador
11	10	Isabela, Flora, Belardo, Federico, Tristán, Emperador, duque Octavio, Fabio, Rotulfo y Alejandro
12	4	Isabela, Flora, Federico y Tristán
J O R N A D A T E R C E R A		
1	4	Emperador, Federico, Tristán y Alejandro
2	2	Emperador y Alejandro
3	4	Emperador, Alejandro, Federico y Tristán
4	3	Alejandro, Federico y Tristán
5	3	Alejandro, duque Octavio y Belardo
6	2	Duque Octavio y Belardo
E S P A C I O V A C Í O		
7	5	Emperador, Federico, Tristán, Fabio y Rotulfo
8	6	Emperador, Federico, Tristán, Fabio, Rotulfo y Flora
9	5	Emperador, Federico, Fabio, Tristán y Rotulfo

10	6	Emperador, Federico, Fabio, Tristán, Rotulfo e Isabela
11	4	Emperador, Rotulfo, Fabio e Isabela
12	3	Emperador, Rotulfo y Fabio
E S P A C I O V A C Í O		
13	2	Federico y Tristán
14	3	Federico, Tristán y paje
15	4	Federico, Tristán,, paje y Belardo
16	3	Federico, Tristán y Emperador
17	Ind.	Federico, Tristán, Emperador, Isabela, duque Octavio, Belardo y todos

<i>MÁS PUEDEN CELOS QUE AMOR</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
J O R N A D A P R I M E R A		
1	2	Octavia y Mendo
2	3	Octavia, Mendo y Nuño
E S P A C I O V A C Í O		
3	Ind.	Conde de Ribadeo, Leonor y criados
4	2	Conde y Mendoza
5	3	Conde, Mendoza y Príncipe
6	2	Conde y Mendoza
E S P A C I O V A C Í O		
7	2	Duque de Alansón y Leonor
8	3	Duque de Alansón, Leonor y Finea
9	6	Duque, Leonor, Finea, Octavia, Nuño y Marcelo
10	7	Duque, Leonor, Finea, Octavia, Nuño, Marcelo y Fabricio
11	5	Leonor, Octavia, Finea, Nuño y Mendo
12	4	Finea, Octavia, Nuño y Mendo
J O R N A D A S E G U N D A		

1	2	Conde y Mendoza
2	3	Conde, Mendoza y Nuño
E S P A C I O V A C Í O		
3	2	Duque y Leonor
4	4	Duque, Leonor, Octavia y Nuño
5	3	Leonor, Octavia y Nuño
6	2	Octavia y Nuño
7	3	Octavia, Nuño y Leonor
8	2	Leonor y Conde
9	2	Leonor y Nuño
10	1	Nuño
11	3	Nuño, Príncipe y Duque
12	2	Príncipe y Duque
13	1	Príncipe
14	4	Príncipe, Duque, Octavia y Nuño
15	2	Príncipe y Duque
E S P A C I O V A C Í O		
16	2	Conde y Mendoza
17	4	Conde, Mendoza, Príncipe y Duque
18	2	Príncipe y Duque
J O R N A D A T E R C E R A		
1	2	Duque y Mendoza
2	1	Duque
3	2	Duque y Leonor
4	1	Leonor
5	3	Leonor, Octavia y Nuño
6	4	Leonor, Octavia, Nuño y Finea
7	2	Octavia y Nuño
E S P A C I O V A C Í O		
8	2	Conde y Mendoza

9	5	Conde, Mendoza, Duque, Octavia y Nuño
10	Ind.	Conde, Mendoza, Duque, Octavia, Nuño, Príncipe y criados
11	2	Conde y Mendoza
E S P A C I O V A C Í O		
12	2	Duque y Leonor
13	1	Leonor
14	3	Leonor, Octavia y Nuño
15	3	Leonor, Conde y Mendoza
16	2	Conde y Mendoza
17	Ind.	Conde, Mendoza, Príncipe, Duque y criados
18	Ind.	Conde, Mendoza, Príncipe, Duque, criados, Leonor y “quien la acompañe”
19	Ind.	Conde, Mendoza, Príncipe, Duque, criados, Leonor, acompañamiento, Octavia y Nuño

<i>LA BOBA PARA LOS OTROS, DISCRETA PARA SÍ</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
A C T O P R I M E R O		
1	1	Diana
2	2	Diana y Fabio
3	Ind.	Diana, Camilo, acompañamiento, Riselo y Liseno
E S P A C I O V A C Í O		
4	2	Teodora y Fabio
5	3	Teodora, Julio y Fabio
E S P A C I O V A C Í O		
6	Ind.	Camilo, Liseno, Diana y gente
7	Ind.	Camilo, Liseno, Diana, gente y Fabio
8	Ind.	Camilo, Liseno, Diana, gente, Fabio, Teodora y Julio
9	Ind.	Camilo, Liseno, Diana, criados y Fabio
10	Ind.	Diana, Fabio y criados

11	2	Diana y Fabio
E S P A C I O V A C Í O		
12	Ind.	Alejandro, Albano y criados
13	Ind.	Alejandro, Albano, criados y Fabio
E S P A C I O V A C Í O		
14	2	Teodora y Julio
15	5	Teodora, Julio, Diana, Laura y Fenisa
16	10	Teodora, Julio, Diana, Laura, Fenisa, Camilo, Liseno, Albano, Alejandro y Fabio
17	2	Alejandro y Fabio
A C T O S E G U N D O		
1	4	Diana, Alejandro, Fabio y Laura
2	4	Diana, Laura, Teodora y Fenisa
3	2	Teodora y Fenisa
4	3	Teodora, Fenisa y Julio
5	1	Julio
6	2	Julio y Camilo
7	6	Julio, Camilo, Diana, Teodora, Fabio y Marcelo
8	7	Julio, Camilo, Diana, Teodora, Fabio, Marcelo y Alejandro
9	3	Teodora, Alejandro y Fabio
10	4	Teodora, Alejandro, Fabio y Diana
11	2	Teodora y Diana
12	1	Diana
13	3	Diana, Fabio y Alejandro
14	6	Diana, Fabio, Alejandro, Julio, Camilo y Teodora
A C T O T E R C E R O		
1	2	Alejandro y Marcelo
2	3	Alejandro, Marcelo y Teodora
3	2	Teodora y Alejandro
4	3	Teodora, Alejandro y Diana
5	2	Alejandro y Diana

6	3	Alejandro, Diana y Fabio
7	2	Diana y Julio
8	4	Diana, Julio, Teodora y Camilo
9	5	Diana, Julio, Teodora, Camilo y Laura
10	Ind.	Diana, Julio, Teodora, Camilo, Laura, Fabio y acompañamiento
11	5	Diana, Julio, Teodora, Camilo, Laura y Marcelo
12	2	Diana y Teodora
13	1	Diana
E S P A C I O V A C Í O		
14	2	Alejandro y Fabio
15	3	Alejandro, Fabio y Diana
16	Ind.	Alejandro, Fabio, Diana, Marcelo y criados
E S P A C I O V A C Í O		
17	2	Julio y Camilo
18	5	Julio, Camilo, Teodora, Laura y Fenisa
19	Ind.	Julio, Camilo, Teodora, Laura, Fenisa, Fabio, Alejandro, Diana y soldados

<i>PORFIANDO VENCE AMOR</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
J O R N A D A P R I M E R A		
1	3	Alejandro, Leonarda y Armindo
2	2	Alejandro y Armindo
3	Ind.	Alejandro, Armindo, Carlos, Lucinda, Fabio, Inés y criados
4	Ind.	Carlos, Lucinda, Fabio, Inés y criados
5	2	Carlos y Fabio
6	3	Carlos, Fabio y Rey
7	2	Rey y Alejandro
8	6	Rey, Alejandro, Carlos, conde Octavio y Fabio

9	2	Carlos y Fabio
10	3	Carlos, Fabio y Alejandro
11	2	Carlos y Fabio
12	4	Carlos, Fabio, Leonarda y Celia
E S P A C I O V A C Í O		
13	2	Lucinda e Inés
E S P A C I O V A C Í O		
14	2	Felino y Albano
15	3	Felino, Albano y Carlos
16	4	Felino, Albano, Carlos y Fabio
17	Ind.	Felino, Albano, Carlos, Fabio, Lucinda, Inés y acompañamiento
18	Ind.	Felino, Albano, Carlos, Fabio, Lucinda, Inés, acompañamiento y Armindo
19	2	Lucinda y Carlos
J O R N A D A S E G U N D A		
1	1	Carlos
2	2	Carlos y Fabio
3	4	Carlos, Fabio, Lucinda e Inés
4	1	Fabio
E S P A C I O V A C Í O		
5	4	Leonarda, Alejandro, Armindo y Celia
6	7	Leonarda, Alejandro, Armindo, Celia, un escudero, Carlos y Fabio
7	4	Leonarda, Carlos, Fabio y Celia
8	3	Carlos, Fabio y Celia
9	2	Carlos y Fabio
10	4	Carlos, Fabio, Lucinda e Inés
11	8	Carlos, Fabio, Lucinda, Inés, Armindo y tres criados
12	3	Lucinda, Inés y Leonarda
13	5	Lucinda, Inés, Leonarda, Carlos y Fabio
14	2	Carlos y Fabio
E S P A C I O V A C Í O		

15	2	Lucinda e Inés
16	4	Lucinda, Inés, Carlos y Fabio
17	3	Inés, Carlos y Fabio
18	2	Carlos y Fabio
J O R N A D A T E R C E R A		
1	1	Lucinda
2	2	Lucinda e Inés
3	Ind.	Lucinda, Inés, Felino, Sirena, Alcino, músicos, Carlos y Fabio
4	Ind.	Lucinda, Inés, Felino, Sirena, Alcino, músicos, un secretario y guardas
5	2	Lucinda e Inés
E S P A C I O V A C Í O		
6	Ind.	Conde Octavio, Alejandro, Rey y acompañamiento
7	Ind.	Conde Octavio, Alejandro, Rey, acompañamiento, secretario, Carlos, Fabio, Lucinda e Inés
8	2	Lucinda e Inés
9	3	Lucinda, Inés y Fabio
10	2	Lucinda e Inés
11	5	Lucinda, Inés, Leonarda, Celia y un escudero
12	8	Lucinda, Inés, Leonarda, Celia, escudero, Carlos, Alejandro y Fabio
13	6	Lucinda, Inés, Leonarda, Celia, Carlos y Fabio
14	9	Lucinda, Inés, Leonarda, Celia, Carlos, Fabio, Rey, conde Octavio y Alejandro

<i>DEL MONTE SALE QUIEN EL MONTE QUEMA</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
A C T O P R I M E R O		
1	Ind.	Conde, Feliciano y músicos
2	Ind.	Conde, Feliciano, músicos y Narcisa
3	Ind.	Conde, Feliciano y músicos
4	2	Narcisa y Tirso

5	1	Tirso
E S P A C I O V A C Í O		
6	3	Rey de Francia, gobernador Mauricio y Leonelo
E S P A C I O V A C Í O		
7	2	Conde y Narcisa
8	Ind.	Conde, Narcisa, Leonelo y gente de guarda
9	1	Narcisa
10	2	Narcisa y Tirso
E S P A C I O V A C Í O		
11	2	Roselo y Celia
12	3	Roselo, Celia y Roberto
13	2	Celia y Clara
14	Ind.	Celia, Clara, acompañamiento, Rey y Conde
15	3	Celia, Clara y Conde
16	6	Celia, Clara, Conde, Narcisa, Tirso y Juana
17	3	Narcisa, Tirso y Juana
A C T O S E G U N D O		
1	2	Feliciano y Tirso
2	4	Feliciano, Tirso, Narcisa y Juana
3	3	Tirso, Narcisa y Juana
4	2	Tirso y Juana
E S P A C I O V A C Í O		
5	2	Celia y Clara
6	3	Celia, Clara y Mauricio
7	2	Celia y Mauricio
8	2	Celia y Clara
9	5	Celia, Clara, Narcisa, Tirso y Juana
10	2	Celia y Clara
11	4	Celia, Clara, Conde y Feliciano
12	3	Clara, Conde y Feliciano

13	2	Conde y Feliciano
14	3	Conde, Feliciano y Roselo
15	6	Conde, Feliciano, Roselo, Rey, Mauricio y Leonelo
16	2	Rey y Mauricio
17	5	Rey, Mauricio, Narcisa, Tirso y Juana
18	2	Rey y Mauricio
19	5	Rey, Mauricio, Conde, Feliciano y Leonelo
20	2	Conde y Feliciano
A C T O T E R C E R O		
1	2	Roberto y Roselo
2	4	Roberto, Roselo, Mauricio y Julio
3	2	Mauricio y Julio
E S P A C I O V A C Í O		
4	2	Narcisa y Juana
5	3	Narcisa, Juana y Tirso
6	5	Narcisa, Juana, Tirso, Conde y Feliciano
7	Ind.	Narcisa, Juana, Tirso, Conde, Feliciano, Leonelo y soldados
8	3	Narcisa, Juana y Tirso
E S P A C I O V A C Í O		
9	2	Rey y Roselo
10	4	Rey, Roselo, Celia y Clara
11	8	Rey, Roselo, Celia, Clara, Conde, Feliciano, guarda y Leonelo
12	3	Celia, Conde y Leonelo
E S P A C I O V A C Í O		
13	2	Narcisa y Juana
14	3	Narcisa, Juana y Tirso
15	Ind.	Narcisa, Juana, Tirso, Feliciano, criados, Celia, Conde y Clara
16	2	Narcisa y Conde
17	3	Narcisa, Conde y Celia
18	2	Conde y Celia

19	3	Conde, Celia y Feliciano
20	6	Conde, Celia, Feliciano, Rey, Roselo y Leonelo
21	7	Conde, Celia, Feliciano, Rey, Roselo, Leonelo y Tirso
22	9	Conde, Celia, Feliciano, Rey, Roselo, Leonelo, Tirso, guarda y Narcisa

<i>EL CASTIGO SIN VENGANZA</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
A C T O P R I M E R O		
1	3	Duque, Febo y Ricardo
2	4	Duque, Febo, Ricardo y Cintia
3	3	Duque, Febo y Ricardo
E S P A C I O V A C Í O		
4	2	Federico y Batín
5	4	Batín, Lucindo, Albano y Floro
6	3	Lucindo, Albano y Floro
7	5	Lucindo, Albano, Floro, Federico y Casandra
8	7	Lucindo, Albano, Floro, Federico, Casandra, Batín y Lucrecia
9	9	Lucindo, Albano, Floro, Federico, Casandra, Batín, Lucrecia, marqués Gozaga y Rutilio
10	2	Federico y Batín
E S P A C I O V A C Í O		
11	2	Duque y Aurora
12	3	Duque, Aurora y Batín
13	11	Duque, Aurora, Batín, Rutilio, Floro, Albano, Lucindo, Gozaga, Federico, Casandra y Lucrecia
14	2	Federico y Batín
A C T O S E G U N D O		
1	2	Casandra y Lucrecia
2	5	Casandra, Lucrecia, Duque, Federico y Batín

3	3	Duque, Federico y Batín
4	2	Federico y Batín
5	4	Federico, Batín, Casandra y Aurora
6	3	Federico, Batín y Casandra
7	2	Federico y Casandra
8	1	Casandra
9	2	Casandra y Aurora
10	1	Aurora
11	3	Aurora, Rutilio y Gozaga
12	6	Aurora, Rutilio, Gozaga, Duque, Federico y Batín
13	5	Aurora, Rutilio, Gozaga, Federico y Batín
14	2	Federico y Batín
15	1	Federico
16	2	Federico y Casandra
A C T O T E R C E R O		
1	2	Aurora y Gozaga
2	4	Aurora, Gozaga, Federico y Batín
3	3	Aurora, Federico y Batín
4	2	Federico y Batín
5	4	Federico, Batín, Casandra y Lucrecia
6	10	Federico, Batín, Casandra, Lucrecia, Floro, Febo, Ricardo, Albano, Lucindo y Duque
7	12	Federico, Batín, Casandra, Lucrecia, Floro, Febo, Ricardo, Albano, Lucindo y Duque, Gozaga y Aurora
8	2	Batín y Ricardo
9	2	Batín y Duque
10	1	Duque
11	2	Duque y Federico
12	1	Duque
13	3	Duque, Casandra y Aurora
14	2	Duque y Casandra

15	2	Casandra y Federico
16	3	Casandra, Federico y Duque
17	2	Casandra y Federico
E S P A C I O V A C Í O		
18	2	Aurora y Batín
19	2	Aurora y Duque
20	1	Duque
21	2	Duque y Federico
22	10	Duque, Gozaga, Aurora, Batín, Ricardo y todos los demás
23	11	Duque, Gozaga, Aurora, Batín, Ricardo, todos los demás y Federico
24	2	Duque y Batín
25	3	Duque, Batín y Gozaga

<i>LA MAYOR VIRTUD DE UN REY</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
J O R N A D A P R I M E R A		
1	4	Nuño, Tristán, don Juan y Príncipe
2	2	Don Juan y Príncipe
E S P A C I O V A C Í O		
3	2	Sancho y Mendo
4	4	Sancho, Mendo, Sol y Leonor
5	2	Sol y Leonor
6	3	Sol, Leonor y Juana
7	1	Juana
8	2	Juana y Mendo
9	4	Juana, Mendo, Sol y don Juan
10	5	Juana, Mendo, Sol, Leonor, don Juan y Leonor
11	7	Juana, Mendo, Sol, Leonor, don Juan, Leonor, Príncipe y Sancho
12	4	Juana, Mendo, Príncipe y Sancho

13	2	Juana y Mendo
J O R N A D A S E G U N D A		
1	2	Rey y Teodora
2	3	Rey, don Juan y Laín
3	1	Don Juan
4	2	Don Juan y Teodora
5	1	Don Juan
E S P A C I O V A C Í O		
6	2	Sancho y Juana
7	3	Sancho, Juana y Mendo
8	2	Juana y Mendo
9	4	Juana, Mendo, Leonor y Sol
10	Ind.	Juana, Mendo, Leonor, Sol y músicos
11	5	Leonor, Sol, Príncipe, don Juan y Nuño
12	4	Leonor, Sol, Príncipe, don Juan
13	5	Leonor, Sol, Príncipe, don Juan y Juana
14	3	Leonor, Sol y Juana
15	5	Leonor, Sol, Juana, Mendo y Sancho
16	3	Juana, Sancho y Mendo
E S P A C I O V A C Í O		
17	2	Teodora y Nuño
18	1	Teodora
19	2	Teodora y don Juan
20	1	Don Juan
21	2	Don Juan y Mendo
22	1	Mendo
E S P A C I O V A C Í O		
23	5	Fernando, Riselo, Sol, Leonor y Juana
24	6	Fernando, Riselo, Sol, Leonor, Juana y Mendo
25	8	Sol, Leonor, Juana, Mendo, don Juan y tres criados

26	2	Juana y Mendo
27	3	Juana, Mendo y Sancho
J O R N A D A T E R C E R A		
1	2	Rey y Condestable
2	1	Rey
3	2	Rey y Mendo
4	4	Rey, Mendo, Nuño y Tristán
5	3	Mendo, Nuño y Tristán
E S P A C I O V A C Í O		
6	2	Sancho y Juana
7	2	Sancho y barquero
8	1	Sancho
9	4	Sancho, Rey, Nuño y Tristán
E S P A C I O V A C Í O		
10	2	Don Juan y Sol
11	1	Don Juan
E S P A C I O V A C Í O		
12	2	Rey y Condestable
13	4	Rey, Condestable, Mendo y Juana
14	2	Rey y Condestable
15	4	Rey, Condestable, don Juan y Nuño
16	2	Don Juan y Nuño
17	1	Don Juan
18	2	Don Juan y Teodora
19	Ind.	Don Juan, Teodora, Rey, Condestable, Príncipe, Sancho, Leonor, Sol y todos

LOS TELLOS DE MENESES

ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
A C T O P R I M E R O		
1	2	Elvira y Nuño

E S P A C I O V A C Í O		
2	2	Tello (joven) y Laura
3	4	Tello (joven), Laura, Tello (viejo) e Inés
4	3	Tello (viejo), Laura e Inés
5	2	Laura e Inés
6	3	Laura, Inés y Mendo
7	1	Mendo
E S P A C I O V A C Í O		
8	Ind.	Rey Ramiro y criados
E S P A C I O V A C Í O		
9	2	Elvira y Nuño
10	1	Elvira
11	2	Elvira y villano
E S P A C I O V A C Í O		
12	1	Nuño
13	4	Nuño, Mendo, Tello (joven) y Sancho
A C T O S E G U N D O		
1	1	Elvira
2	3	Elvira, Sancho y Mendo
3	5	Elvira, Sancho, Mendo, Laura e Inés
E S P A C I O V A C Í O		
4	2	Aibar y Bato
5	4	Aibar, Bato, Tello (viejo) y Silvio
6	1	Tello (viejo)
7	4	Tello (viejo), Laura, Inés y Elvira
8	1	Tello (viejo)
9	3	Tello (viejo), Tello (joven) y Mendo
10	2	Tello (joven) y Mendo
11	3	Tello (joven), Mendo y Elvira
12	5	Tello (joven), Mendo, Elvira, Laura e Inés

13	1	Elvira
14	3	Elvira, Tello (viejo) y Fortún
15	2	Tello (viejo) y Fortún
16	4	Tello (viejo), Fortún, Sancho y Benito
17	6	Tello (viejo), Fortún, Sancho, Benito, Elvira y Tello (joven)
18	2	Tello (joven) y Laura
19	2	Elvira y Mendo
A C T O T E R C E R O		
1	3	Tello (viejo), Tello (joven) y Mendo
2	1	Tello (joven)
3	2	Tello (joven) y Elvira
4	3	Tello (joven), Elvira y Mendo
5	2	Elvira y Mendo
6	2	Mendo y Laura
7	1	Mendo
8	4	Mendo, Elvira, Laura e Inés
9	3	Mendo, Laura e Inés
10	4	Mendo, Laura, Inés y Tello (joven)
11	5	Mendo, Laura, Inés, Tello (joven) y Tello (viejo)
12	4	Mendo, Laura, Inés y Tello (joven)
13	1	Mendo
E S P A C I O V A C Í O		
14	1	Elvira
15	3	Elvira, Tello (joven) y Mendo
E S P A C I O V A C Í O		
16	3	Tello (viejo), Laura e Inés
17	4	Tello (viejo), Laura, Inés y Mendo
18	6	Tello (viejo), Laura, Inés, Mendo, Tello (joven) y Elvira
19	2	Mendo e Inés
E S P A C I O V A C Í O		

20	2	Tello (viejo) y Sancho
21	3	Tello (viejo), Sancho y Mendo
22	2	Sancho y Mendo
E S P A C I O V A C Í O		
23	Ind.	Rey, Tello (viejo), Tello (joven) y criados
24	Ind.	Rey, Tello (viejo), Tello (joven), criados y Laura
25	Ind.	Rey, Tello (viejo), Tello (joven), criados, Laura, Sancho y Mendo
26	Ind.	Rey, Tello (viejo), Tello (joven), criados, Laura y Sancho
27	Ind.	Rey, Tello (viejo), Tello (joven), criados, Laura, Sancho, Mendo y Elvira

<i>LOS TRABAJOS DE JACOB</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
J O R N A D A P R I M E R A		
1	2	Nicela y Joseph
2	1	Nicela
3	Ind.	Nicela, Putifar y soldados
4	1	Putifar
5	3	Putifar, Joseph y Tebano
6	1	Joseph
7	2	Joseph y Nicela
8	Ind.	Joseph, Nicela y soldados
9	2	Nicela y Putifar
10	Ind.	Nicela, Putifar, Joseph y soldados
11	2	Nicela y Joseph
E S P A C I O V A C Í O		
12	2	Bato y Lida
13	5	Bato, Lida, Jacob, Rubén e Issacar
14	4	Lida, Jacob, Rubén e Issacar
15	6	Lida, Jacob, Rubén, Issacar, Bato y Benjamín

E S P A C I O V A C Í O		
16	4	Faraón, Asiris, Elio e Isario
17	3	Faraón, Elio e Isario
18	4	Faraón, Elio, Isario, Asiris y Joseph
J O R N A D A S E G U N D A		
1	2	Bato y Lida
2	3	Bato, Lida y Benjamín
E S P A C I O V A C Í O		
3	4	Jacob, Rubén, Issacar y Simeón
4	3	Rubén, Issacar y Simeón
E S P A C I O V A C Í O		
5	2	Nicela y Delfa
6	5	Nicela, Delfa, Joseph, Asiris y Putifar
7	2	Nicela y Delfa
8	3	Nicela, Delfa y Putifar
9	2	Putifar y Joseph
10	7	Putifar, Joseph, Rubén, Neptalín, Issacar, Simeón y Bato
11	3	Joseph, Fenicio y Liseno
12	2	Joseph y Putifar
E S P A C I O V A C Í O		
13	2	Lida y Benjamín
14	3	Lida, Benjamín y Jacob
15	4	Lida, Benjamín, Jacob y Bato
16	7	Lida, Benjamín, Jacob, Bato, Rubén, Issacar y Neptalín
17	6	Lida, Benjamín, Bato, Rubén, Issacar y Neptalín
18	2	Bato y Lida
J O R N A D A T E R C E R A		
1	2	Joseph y Putifar
2	8	Joseph, Putifar, Benjamín, Issacar, Rubén, Neptalín, Simeón y Bato
3	2	Joseph y Putifar

4	1	Putifar
E S P A C I O V A C Í O		
5	6	Benjamín, Issacar, Rubén, Neptalín, Simeón y Bato
6	Ind.	Benjamín, Issacar, Rubén, Neptalín, Simeón, Bato, Putifar y soldados
E S P A C I O V A C Í O		
7	2	Faraón y Joseph
8	1	Joseph
9	Ind.	Joseph, Putifar, soldados y hermanos
10	Ind.	Joseph y hermanos
E S P A C I O V A C Í O		
11	2	Benjamín y Bato
E S P A C I O V A C Í O		
12	1	Jacob
13	Ind.	Jacob, Dina, músicos y Lida
14	Ind.	Jacob, Dina, músicos, Lida, Bato y Rubén
15	Ind.	Jacob, Dina, músicos, Lida, Bato, Rubén, Benjamín y “demás hermanos”
E S P A C I O V A C Í O		
16	1	Jacob
17	2	Jacob y ángel
18	1	Jacob
E S P A C I O V A C Í O		
19	2	Nicela y Joseph
20	3	Nicela, Joseph y Faraón
21	Ind.	Nicela, Joseph, Faraón, Jacob, “cuatro hijos y todos”

EL GUANTE DE DOÑA BLANCA

ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
A C T O P R I M E R O		

1	2	Juan y Brito
2	4	Juan, Brito, Blanca y Julia
3	3	Juan, Brito y Julia
4	2	Juan y Brito
5	4	Juan, Brito, Nuño y Mendo
6	Ind.	Juan, Brito, Nuño, Mendo, Rey y acompañamiento
7	4	Juan, Brito, Rey y don Pedro
8	5	Juan, Brito, Rey, Nuño y Mendo
9	4	Juan, Brito, Rey y don Pedro
10	2	Juan y Brito
E S P A C I O V A C Í O		
11	2	Leonor y Blanca
12	1	Leonor
13	3	Leonor, Rey y Juan
14	2	Leonor y Rey
15	2	Rey y don Juan
E S P A C I O V A C Í O		
16	2	Brito y Blanca
17	3	Brito, Blanca y Leonor
18	1	Brito
19	2	Brito y Tosiño
20	3	Brito, Tosiño y Juan
21	4	Brito, Tosiño, Juan y Nuño
22	6	Brito, Tosiño, Juan, Nuño, Rey y don Pedro
23	2	Juan y Brito
24	3	Juan, Brito y Blanca
25	2	Juan y Brito
A C T O S E G U N D O		
1	2	Blanca y Leonor
2	4	Blanca, Leonor, Rey y Juan

3	3	Blanca, Leonor y Rey
4	2	Blanca y Rey
5	2	Rey y Juan
6	1	Rey
7	2	Rey y Brito
8	2	Rey y Blanca
9	1	Blanca
10	2	Blanca y Juan
11	3	Blanca, Juan y Rey
12	2	Blanca y Juan
13	1	Juan
14	2	Juan y Brito
15	Ind.	Juan, Brito, Rey, Nuño, Blanca, Leonor, Julio y acompañamiento
16	3	Juan, Brito y Rey
17	2	Juan y Brito
E S P A C I O V A C Í O		
18	2	Nuño y Mendo
19	5	Nuño, Mendo, Rey, Juan y Brito
20	3	Rey, Juan y Brito
21	4	Rey, Juan, Brito y Julia
22	2	Juan y Brito
A C T O T E R C E R O		
1	2	Julia y Blanca
2	1	Blanca
3	3	Blanca, Rey y Julia
4	2	Blanca y Julia
5	3	Blanca, Julia y Leonor
6	1	Leonor
E S P A C I O V A C Í O		
7	2	Juan y Brito

8	3	Juan, Brito y Leonor
9	4	Juan, Brito, Leonor y Blanca
10	3	Juan, Brito y Blanca
11	2	Juan y Brito
12	3	Juan, Brito y Rey
13	2	Rey y Blanca
14	2	Rey y Nuño
15	2	Rey y Leonor
16	1	Rey
17	2	Rey y Brito
18	3	Rey, Brito y Juan
19	Ind.	Rey, Brito, Juan, don Pedro, Nuño, Blanca, Leonor y criados

<i>EL AMOR ENAMORADO</i>		
ESCENAS	NÚMERO DE PERSONAJES	NOMBRE
J O R N A D A P R I M E R A		
1	1	Sirena
2	2	Sirena y Alcino
3	5	Sirena, Alcino, Dafne, Silvia y Bato
4	1	Bato
5	2	Bato y Febo
E S P A C I O V A C Í O		
6	2	Aristeo y Corebo
7	3	Aristeo, Corebo y Peneo
8	3	Peneo, Dafne y Silvia
9	2	Dafne y Silvia
10	3	Dafne, Silvia y Venus
11	2	Silvia y Venus
12	1	Venus

13	2	Venus y Cupido
E S P A C I O V A C Í O		
14	2	Febo y Bato
15	4	Bato, Sirena, Silvia y Alcino
16	5	Bato, Sirena, Silvia, Alcino y Febo
17	Ind.	Bato, Sirena, Silvia, Alcino, Febo y pastores
18	Ind.	Bato, Sirena, Silvia, Alcino, Febo, pastores y Diana
19	2	Febo y Cupido
J O R N A D A S E G U N D A		
1	2	Venus y Cupido
2	1	Cupido
3	2	Cupido y Bato
4	Ind.	Cupido, Bato, pastores, Febo, Dafne y Sirena
5	3	Cupido, Febo y Dafne
6	3	Cupido, Febo y Bato
7	1	Cupido
E S P A C I O V A C Í O		
8	2	Dafne y Sirena
9	1	Dafne
10	2	Dafne y Febo
E S P A C I O V A C Í O		
11	2	Silvia y Bato
E S P A C I O V A C Í O		
12	1	Dafne
13	2	Dafne y Febo
14	2	Febo y Bato
15	1	Febo
16	2	Febo y Diana
J O R N A D A T E R C E R A		
1	1	Cupido

2	2	Cupido y Febo
3	1	Cupido
4	2	Cupido y Venus
5	3	Venus, Silvia y Sirena
6	2	Venus y Sirena
7	1	Sirena
8	2	Sirena y Bato
9	2	Sirena y Cupido
10	4	Sirena, Cupido, Silvia y Alcino
11	3	Sirena, Silvia y Alcino
12	2	Silvia y Alcino
13	1	Silvia
14	2	Silvia y Bato
15	Ind.	Silvia, Bato, Cupido, Sirena, Alcino y criados
16	Ind.	Silvia, Bato, Cupido, Sirena, Alcino, criados y Diana
17	3	Silvia, Bato y Cupido
18	1	Cupido
E S P A C I O V A C Í O		
19	2	Febo y Diana
20	4	Febo, Diana, Liseno y Alcino
21	5	Febo, Diana, Liseno, Alcino y Sirena
22	Ind.	Febo, Diana, Liseno, Alcino, Sirena, Silvia, Bato y pastores
23	Ind.	Febo, Diana, Liseno, Alcino, Sirena, Silvia, Bato, pastores, Venus y Cupido
24	Ind.	Febo, Diana, Liseno, Alcino, Sirena, Silvia, Bato, pastores, Venus, Cupido y Júpiter

