

**HACIA UNA METODOLOGÍA PARA LA RECONSTRUCCIÓN
DE LA PUESTA EN ESCENA DE LA COMEDIA EN LOS TEATROS
COMERCIALES DEL SIGLO XVII**

por José María RUANO de la HAZA
(Universidad de Ottawa)

*¿Quieres ver los epítetos
que a la comedia he hallado?
De la vida es un traslado,
sustento de los discretos,
dama del entendimiento,
de los sentidos banquete...*

(Tirso, El vergonzoso en palacio, Jornada II)

El propósito de este trabajo es sugerir una serie de principios que permitan al investigador moderno reconstruir, basándose en un texto impreso o manuscrito contemporáneo y en la gran cantidad de documentos sobre teatros publicados en los últimos doscientos años (1), la puesta en escena original de una comedia española en un teatro comercial del siglo XVII.

Los escenarios de los teatros comerciales españoles eran básicamente muy parecidos. Su característica esencial desde el punto de vista de la escenificación es que, al contrario de un escenario moderno, no tenían embocadura, ni, claro está, telón de boca o bastidores. Consistían en una plataforma saliente, lo que en inglés denominan un "apron stage", rodeada generalmente de público en tres de sus lados. A los laterales de esta plataforma había, por lo menos en los dos teatros madrileños, unos tabladillos más pequeños,

(1) Véase la Nota Bibliográfica al final de este artículo.

donde se colocaban tres o cuatro filas de gradas para el público, o, si lo necesitara la obra en cuestión, cierto tipo de decorados laterales (2), como el famoso monte por donde baja Rosaura al comienzo de *La vida es sueño*. En otros teatros no existían estos tablados laterales, pero, como ha demostrado Jean Sentaurens en su libro sobre los teatros sevillanos, en el de la Montería al menos había facilidades para colocar decorados a los lados del tablado central (3). Al fondo de este escenario se levantaba una estructura de dos o tres pisos, llamada el "teatro", o la "fachada del teatro", la cual podía tener uno o dos corredores o balcones corridos. Coronando esta estructura se encontraba un tejado, bajo el cual estaban las poleas, tornos, maderajes y cuerdas necesarias para las tramoyas.

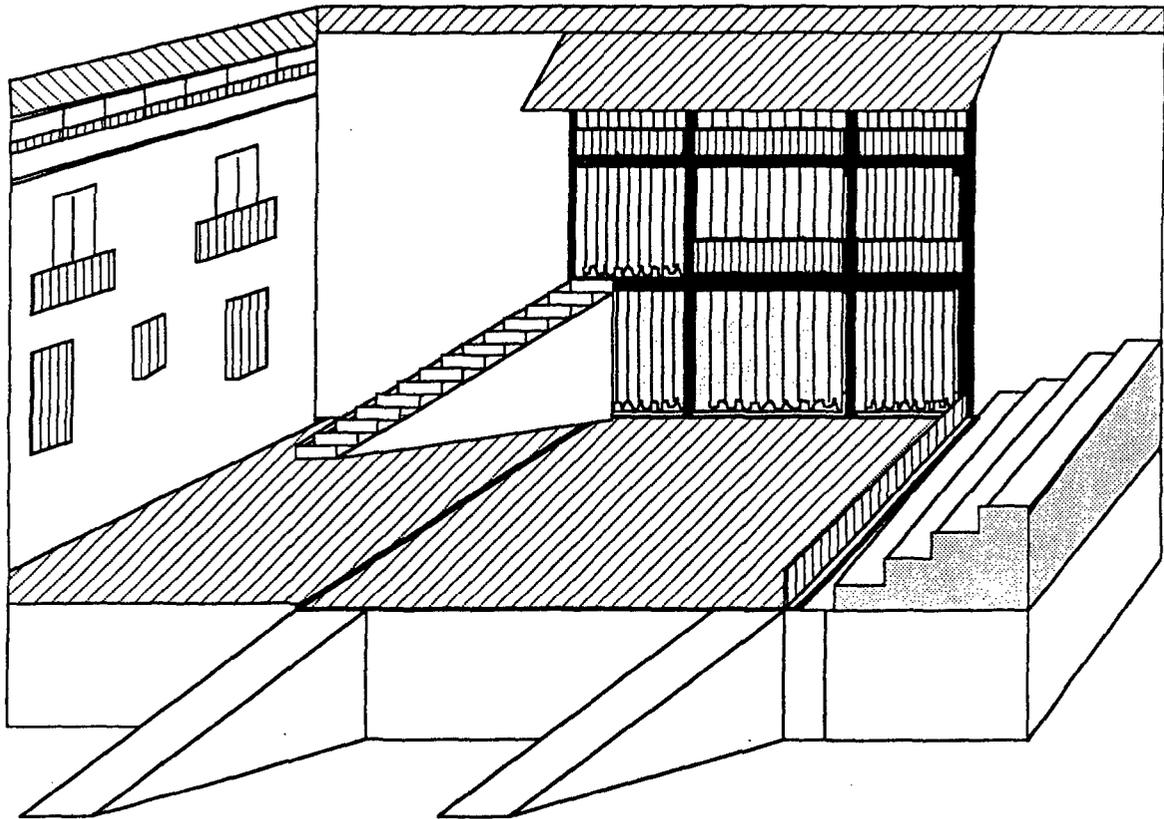
Los postes de madera que sostenían los dos corredores dividían la fachada interna de los teatros madrileños en nueve espacios o nichos, cada uno de los cuales estaba cubierto por una cortina. Las cortinas servían para las entradas y salidas de los actores y para ocultar a los músicos durante la representación. Detrás de ellas se erigían también los decorados, adornos o descubrimientos que exigiera la obra en cuestión y de allí se sacaban los accesorios escénicos que necesitaran los actores.

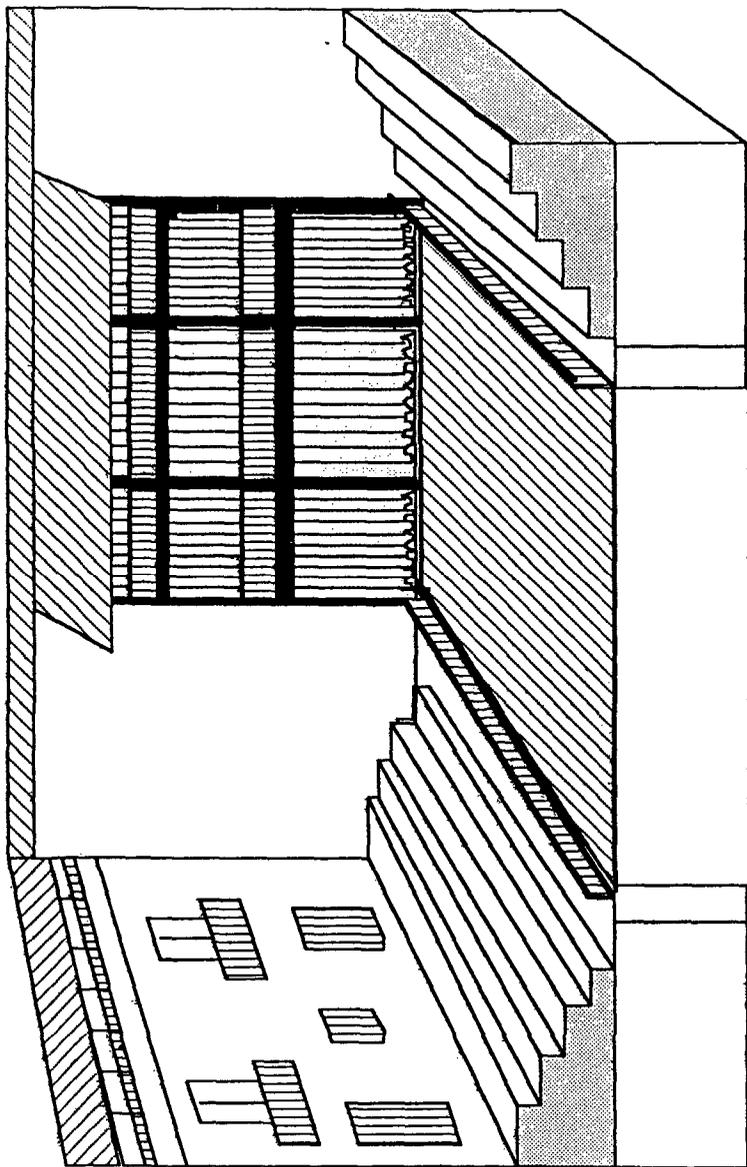
Decorados, apariencias, montes y tramoyas no agotan ni mucho menos todos los recursos escénicos de los teatros comerciales del Siglo de Oro. Además de todo tipo de utilería de personaje y utilería de escena, de un variado atrezzo y vestuario, había también bofetones, escotillones, palenques, efectos sonoros, animales, pájaros (e incluso en ocasiones insectos), música, y toda suerte de efectos especiales. Pero la escasez de tiempo nos impide comentar sobre estos elementos, que darían una idea todavía mejor de la enorme variedad y complejidad de la puesta en escena en los teatros comerciales del siglo XVII. Lejos de ser un teatro auditivo, como cree John Weiger (4), la comedia de corral era un verdadero banquete de los sentidos, como la califica Tirso de Molina.

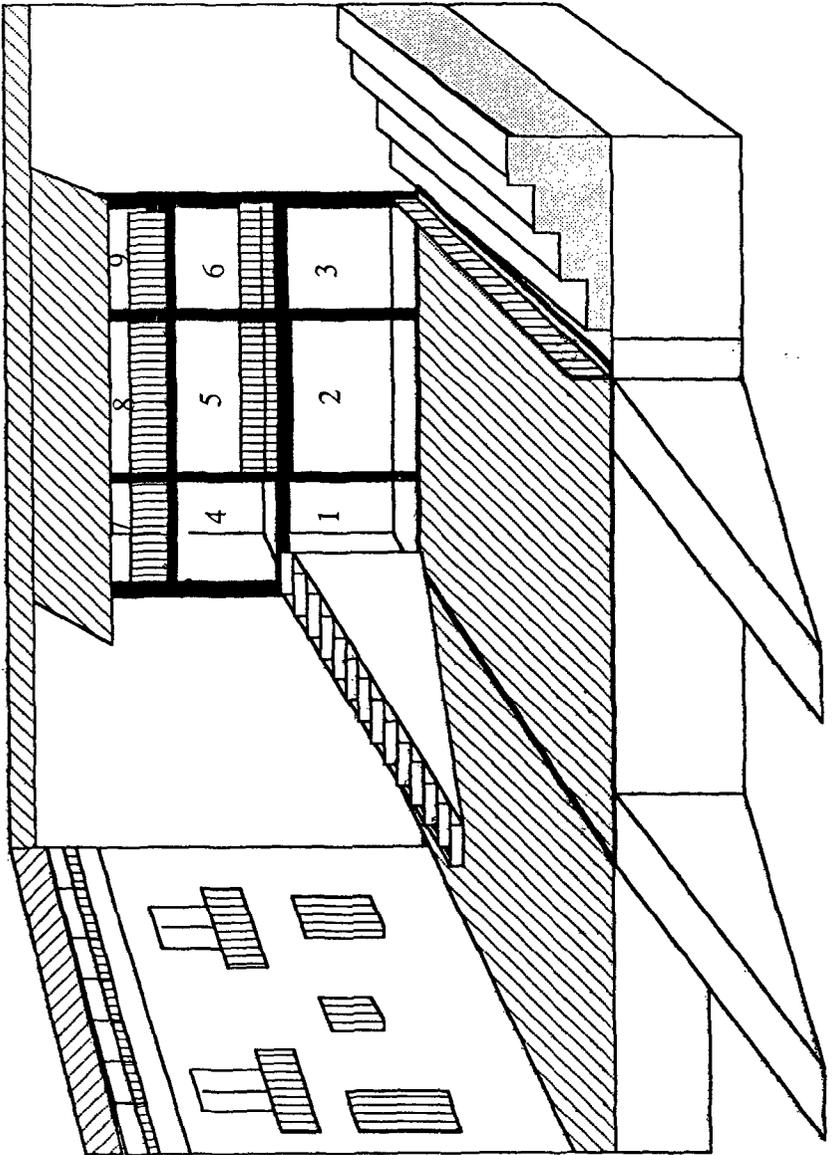
(2) Véase J. J. Allen, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse* (Gainesville, University Presses of Florida, 1983), p. 38.

(3) Cuando Bartolomé de Celada alquiló "un aposento bajo que es el tercero de la mano izquierda del dicho corral [la Montería]" en 1640 tuvo que ser a condición de que "todas las veces que haya tramoyas en las comedias que en el dicho corral se representaren y con ellas se estorbare la vista y ocuparen el dicho aposento, hemos de dar al dicho Bartolomé de Celada otro aposento bajo de donde pueda ver la dicha comedia sin embárazo alguno ...". Citado en Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle* (Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984) pp. 404-405.

(4) Véase John G. Weiger, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope* (Madrid, CUPSA, 1978), p. 43, y el artículo de Alicia Amadei-Pulice, *El "stile rappresentativo" en la "comedia de teatro" de Calderón*, en *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. Michael D. McGaha (Lanham, MD, University Press of







A pesar del parecido básico que existía entre los escenarios, cada teatro español del siglo XVII tenía, sin embargo, características propias y diferente número de balcones y tablados, por lo cual es difícil generalizar sobre la escenificación que recibiera una comedia en un teatro particular. Las observaciones que siguen se referían principalmente a los escenarios de los corrales madrileños, para los cuales fueron seguramente escritas la mayor parte de las comedias compuestas en el siglo XVII, pero podrán ser fácilmente adaptadas, como lo serían las propias comedias, a las condiciones existentes en los otros teatros.

En primer lugar, es fundamental que para la reconstrucción de la puesta en escena de una comedia el investigador utilice únicamente textos impresos o manuscritos del siglo XVII. No es necesario que el texto en particular sea autorizado o fidedigno, en el sentido de que reproduzca fielmente las intenciones originales del autor. Casi me atrevería a sostener que los menos fidedignos en este sentido son los que mejor reflejarían el montaje de una determinada comedia en el siglo XVII. En algunas ocasiones las alteraciones, adiciones, cortes y modificaciones que los autores de comedias introducían en el texto del poeta aparecen en el manuscrito original. Pero en la mayoría de los casos, los cambios se debían de hacer en las copias parciales que se sacaban para los actores. El manuscrito original se conservaría más o menos intacto en la caja fuerte de la compañía. Precisamente por esta razón sobreviven todavía manuscritos ológrafos de nuestros grandes dramaturgos más o menos como ellos los compusieron. Estos textos ológrafos, sin embargo, puede que no representen lo que el público realmente viera en escena. Cuando la representación tenía lugar en Madrid y el poeta estaba a mano, los cambios se hacían a veces en colaboración con él. Por ejemplo, Calderón claramente introdujo alteraciones de última hora en el manuscrito copia 15.273 de *El postrer duelo* de España en la Biblioteca Nacional (5). Al otro extremo encontramos al autor Antonio Escamilla, quien insertó en su copia de *Cada uno para sí* del mismo Calderón un pasaje de 24 versos en los márgenes internos del manuscrito que fueron claramente escritos por él mismo con intención de mejorar su papel del gracioso (6). Cuando una obra teatral caía en manos de una compañía de la legua, los cambios eran todavía de mayor envergadura, sobre todo si se trataba, como la versión de *Peribañez* que

America, 1982), pp. 218-219. Para una vigorosa defensa de los aspectos visuales de la Comedia, véase Victor F. Dixon, *La comedia de corral de Lope como género visual*, en *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 35-58.

(5) Véase mi artículo, *Two Seventeenth-Century Scribes of Calderón*, en *Modern Language Review*, 73, 1978, pp. 71-81.

(6) Véase mi edición crítica de esta comedia calderoniana, publicada en Kassel por Edition Reichenberger en 1982, p. 60.

estudié hace algunos años (7), de un texto compuesto por un memorión. Pero, ¿hemos de considerar estas versiones corrompidas o pirateadas inútiles para nuestro propósito? Al contrario; son valiosísimas, ya que nos permiten vislumbrar cómo los autores de segunda o tercera fila adaptaban las obras que se representaban originalmente en Madrid a los teatros, plazas y patios de pueblos y ciudades de provincias. El manuscrito ológrafo nos puede indicar cómo el poeta concibió la representación de su obra, una suelta defectuosa del siglo XVII nos dice cómo se representó en la realidad. No existen estadísticas, pero me aventuro a afirmar que estos textos tienen por lo general más acotaciones que los manuscritos originales. La razón es bien fácil de comprender: el poeta solamente incorporaba las indicaciones escénicas que consideraba esenciales, muchas veces acompañadas de frases como "si fuere posible", "si lo hubiere", o, como dice Luis Vélez de Guevara en el manuscrito ológrafo de su comedia *El águila del agua* al indicar que quiere que se descubra una galera, "en la parte que más a propósito fuere" (8). Claramente, los poetas dejaban los detalles de la escenificación en manos del autor, el cual los solía incorporar a los manuscritos copia que sacaba para la representación. Al venderse estos manuscritos a los impresores, muchos de estos detalles aparecen solamente en las partes o sueltas impresas del siglo XVII (9).

¿Hay algún texto del siglo XVII que no tenga utilidad para la escenificación? Yo creo que no, a no ser que se trate de una obra compuesta para ser leída y no representada, como *La Dorotea* de Lope, o para ser representada en un teatro palaciego, como las fiestas mitológicas de Calderón (10). Pero exceptuando éstas, podemos suponer que toda comedia impresa o manuscrita del

(7) Véase mi artículo, *An Early Rehash of "Peribáñez"*, en *Bulletin of the Comediantes*, 35, 1983, pp. 5-29.

(8) Véase Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell, *Lepanto: Fact, Fiction and Fantasy, with a critical edition of Luis Vélez de Guevara's "El águila del agua"* (Lanham, MD, University Press of America, 1986), v. 3182.

(9) Véase Alberto Porqueras Mayo, *En torno al manuscrito del siglo XVII de "El príncipe constante"*, en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo (Madrid, CSIC, 1983), pp. 235-248.

(10) Véase, por ejemplo, la edición de Javier Portús, con introducción de Manuel Sánchez Mariana, del MS 14614 de la Biblioteca Nacional de Madrid que describe la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690 de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón (Madrid, Ministerio de Cultura, 1987). Pero incluso esta representación, como nos dice al final el copista-cronista que compuso el manuscrito, fue llevada al corral de la Olivera con "todo el artificial aparato de la fiesta, para que la continuasen en el corral de la plaza de la Olivera, como se executó por muchos días" (p. 194).

siglo XVII refleja la manera en que alguien, poeta, autor, copista, memorión, o impresor, concibió, vio o representó una obra, teniendo en cuenta las condiciones existentes en algún corral, plaza, coliseo, patio de comedias, hospital o casa particular del siglo XVII. Incluso las versiones de Vera Tassis de obras de Calderón, muchas de las cuales contienen acotaciones añadidas por el mismo Vera, representan la manera en que don Juan, un dramaturgo él mismo de cierta categoría, suponía que estas obras podían representarse en los teatros de finales del siglo XVII.

Una vez elegido el texto dramático, el crítico deberá dividir cada una de sus jornadas en cuadros. Un cuadro puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el escenario queda momentáneamente vacío. A menudo existe también una indicación de que se abre una de las cortinas del foro para revelar un decorado o algunos accesorios escénicos, aunque esto no es siempre fundamental ya que en la práctica, el decorado no se descubría necesariamente al principio de un determinado cuadro. El segundo cuadro de la primera jornada y el segundo de la segunda jornada de *La mujer que manda en casa* de Tirso se desarrollan en el jardín de Jezabel. Sin embargo, la cortina, tras la cual se oculta el decorado de jardín, no se abre, según las acotaciones, hasta 52 y 32 versos respectivamente después de comenzada la acción de esos cuadros (11).

En la práctica la división en cuadros es bastante fácil de determinar, pero a veces surgen complicaciones. En la primera jornada de *El alcalde de Zalamea* la acción es ininterrumpida, excepto por un momento en que el escenario queda vacío. Durante esta jornada, sin embargo, vemos avanzar a los personajes, sin que salgan de escena, desde la carretera de Zalamea hasta la calle donde se encuentra la casa de Pedro Crespo. ¿ Se trata de un único cuadro o de varios cuadros ? Y si se trata de varios ¿ dónde acaba uno y empieza otro ?

La división en cuadro es, sin embargo, esencial para determinar la escenificación que recibiera una comedia en cuestión y válida, ya que los mismos poetas trazaban su obra en función de cuadros. Los manuscritos ológrafos de Lope de Vega tienen a menudo una raya horizontal en el lugar donde termina un cuadro, y cuando colaboran más de tres dramaturgos en la composición de una comedia, como pasaba a veces aunque raramente (12), se dividían entre sí no las jornadas sino los cuadros de que se componía. Al dividir las comedias en cuadros el crítico notará en muchísimos casos que éstos se agrupan en dos categorías que

(11) Véase mi artículo, *La puesta en escena de "La mujer que manda en casa"*, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 1986, pp. 235-246 y la edición crítica de Dawn L. Smith, Londres, Tamesis Texts, 1984.

(12) Véase, por ejemplo, *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete* (Madrid, Diego Flamenco, 1622).

alternan entre sí. Cuadros con un local rústico suceden a cuadros con un local palaciego, como ocurre en *La vida es sueño*, o a cuadros que tienen lugar en una casa particular, como en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua (13). Es muy obvio en estas comedias, y en muchas otras como ellas, que, mientras las acotaciones e incluso los mismos personajes se refieren en los cuadros rústicos a todo tipo de decoraciones (monte, torre, cueva, rocas, arbustos, etc.), no hay una sola referencia importante a decorados de ningún tipo en los cuadros que tienen lugar en el palacio de Basilio o en la casa de Marcelo. La ausencia o presencia de referencias de este tipo en determinados cuadros es el primer indicio que debe alertar al crítico moderno sobre la posible utilización de decorados.

Sin embargo, la mera mención de decorados en el diálogo nunca es garantía de su presencia en escena. Podemos estar seguros de que se utilizaron decorados para la representación de una comedia, solamente si 1) son mencionados y descritos explícitamente en las acotaciones; o 2) se alude a ellos en el diálogo y o poseen una importancia temática en la obra o son utilizados de manera práctica por los actores, lo que Alfredo Hermenegildo llama didascalias implícitas (14). Si el decorado es descrito, en ocasiones con toda minuciosidad, en una acotación, me parece ilógico dudar que se utilizara en la práctica, especialmente si la acotación va acompañada de palabras como "ha de haber" o "ha de estar". Algunos de los decorados mencionados en los textos del siglo XVII son elaboradísimos y es difícil para nosotros suponer cómo fueron construidos en la realidad. A mi parecer, al tratar de visualizarlos, hemos de olvidar toda idea moderna de realismo y tratar de reducirlos a sus mínimos componentes. En un reciente artículo mencioné la primera acotación de *Las quinas de Portugal* de Tirso, la cual requiere, y cito directamente de un manuscrito fechado y firmado por el mismo Tirso en 1638, que "*toda la fachada del teatro, ha de estar, de arriba bajo, llena de riscos, peñas, y espesuras, de matas, lo más verisímil, y áspero que se pueda ymitando vna sierra muy difícil*". ¿Habrá verdaderos riscos y peñas en la fachada del teatro? La respuesta es no. Los riscos y peñas estaban seguramente pintados en un bastidor o estaban hechos de cartón o con una armazón de madera

(13) Véase mi artículo, *The Staging of Calderón's "La vida es sueño" and "La dama duende"*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1987, pp. 51-63, y mi Introducción a la traducción de *El esclavo del demonio*, que será publicada en Ottawa por Dovehouse Editions.

(14) *Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo*: Lucas Fernández, en *Actas de VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. David Kossoff, et al. (Madrid, Istmo, 1986), I, pp. 709, 727 y *Los signos de la representación: la comedia Medora de Lope de Rueda*, en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza (Ottawa, Dovehouse Editions) (en prensa).

envuelta en papel, y las espesuras y matas o estaban pintadas o eran ramas colocadas con arte en los techos, postes y vigas de la fachada interna (15). *Las quinias de Portugal* no constituye un caso aislado o excepcional. Véanse *Los lagos de San Vicente* y *La Peña de Francia* del mismo Tirso, o *Barlán* y *Josafá* y *Los guanches de Tenerife* de Lope, donde también se utilizan elaborados decorados de peñas.

Todas estas comedias contienen, sin embargo, acotaciones explícitas, que estipulan claramente el uso de adornos o apariencias. Mucho más difícil de determinar es si se empleaban decorados en comedias que carecen de acotaciones explícitas. A mi entender, los teatros del siglo XVII contaban con algunos decorados sencillos que las compañías utilizaban muy a menudo, aunque sólo fuese como adorno. Es casi seguro que para el primer cuadro de la segunda jornada de *El médico de su honra* de Calderón se utilizara un jardín, aunque no haya ninguna indicación en el texto que poseemos que lo explicita. Pero es que no era necesario hacerlo. La acción, y no solamente el diálogo, ya lo ponen de manifiesto. Al salir Jacinta y Don Enrique a oscuras al comienzo de esta jornada, la esclava le dice "Éste es el jardín" (v. 1023) (16). Poco después, Don Enrique se oculta tras unas ramas : "Estas verde hojas / me escondan y disimulen" (vv. 1045-46). Más tarde Doña Mencía le pide que se esconda "detrás de este pabellón, / que en mí misma cuadra está" (vv. 1161-62). La misma Doña Mencía vuelve a mencionar las ramas del jardín, cuando dice a Don Gutierre que va a abrazarle "con envidia destas redes, / que en tan amorosos lazos / están inventando abrazos" (vv. 1173-75). Se podría argüir que la mención en el diálogo de estos detalles es precisamente la prueba de que no había tal jardín en escena, y que Don Enrique se esconde en ambas ocasiones detrás de la cortina o paño, a la cual llama hojas en una ocasión y pabellón en otra. Pero, aparte de lo ridículo que resultaría que un personaje tan augusto como el príncipe Enrique se escondiera detrás de una cortina pretendiendo que era un arbusto, no tiene sentido suponer que no se utilizara en este cuadro un decorado tan popular, mencionado tantas veces en acotaciones explícitas, y tan fácil de construir, ya que consistiría simplemente de unas ramas o macetas con las redes que menciona Mencía sosteniendo algunas plantas. Ocurren tantas cosas en este largo cuadro que si la idea de que la acción tenía lugar en un jardín se dejase a la imaginación del público, éste correría el peligro de olvidarse de un detalle tan fundamental antes de su final. La crítica mención de Mencía que citamos arriba es la última alusión que se hace al jardín y ocurre 230 versos antes del final del cuadro. El impacto visual del jardín, con

(15) Véase mi artículo *La puesta en escena de "La mujer que manda en casa"*, pp. 238-239.

(16) Cito de la edición preparada por Don W. Cruickshank (Madrid, Castalia, 1981).

todas sus connotaciones simbólicas es, sin embargo, esencial no sólo para este cuadro sino para la significación global de la comedia.

El jardín de *El médico de su honra* no estaba situado en el espacio de las apariencias sino en los dos espacios laterales del nivel inferior. En medio de estos laterales, se encontraba el aposento privado de Doña Mencía, con una cama y una mesa. Cualquiera que conozca la obra verá inmediatamente la importancia simbólica que tiene que Doña Mencía viva prácticamente en un jardín. Como señala Cirlot en su *Diccionario de Símbolos Tradicionales*, el jardín es un lugar donde la Naturaleza ha sido subyugada y dominada ; es, por tanto, un símbolo del consciente, al contrario del bosque que representa el subconsciente (17). ¿ Qué mejor símbolo para representar a la Mencía calderoniana, que trata de reprimir su naturaleza apasionada y vivir de acuerdo con el rígido, uniforme y cerrado código del honor ? El decorado de jardín debe aparecer no solamente en la segunda jornada sino también en la primera y en la tercera. De hecho, el jardín debe servir en una representación de esta comedia como decorado de fondo de todos los cuadros en que aparece Doña Mencía, quedando así íntimamente asociado con ella como motivo visual.

Esto no quiere dar a entender, sin embargo, que la mera mención de un paisaje en el diálogo signifique siempre que hubiese un decorado en escena. En el segundo cuadro de la segunda jornada de *El esclavo del demonio*, se mencionan un campo, unos amenos valles, y un prado, pero estas referencias son aquí un mero detalle decorativo, carente de la importancia temática y simbólica que posee el jardín de *El Médico*. Reiteremos, por tanto, que para estar completamente seguros de que se utilizó un decorado en escena, ha de aludirse a él explícitamente en una acotación, o implícitamente en el diálogo y poseer un valor simbólico o funcional dentro de la comedia.

Los decorados que se usaban en los teatros del Siglo de Oro podían ser simples o múltiples. Cuando todos los adornos que se mostraban en uno o varios nichos de la fachada interna servían para representar un único lugar, el decorado era simple ; pero cuando los adornos se dividían en varias secciones para indicar diversos lugares, tendremos un decorado múltiple. Decorados simples son el monte y torre con puerta de la prisión de Segismundo en *La vida es sueño* ; el decorado rústico de *El esclavo del demonio* ; y el jardín de *El médico de su honra*. En todas estas comedias el decorado simple alterna con las cortinas cerradas al fondo del escenario, las cuales sirven como telón de fondo para los cuadros que tienen lugar en un local indeterminado, tal como una calle, un salón de palacio, o una habitación de paso en una casa particular. En estas tres comedias, y sospecho que en muchas otras, prácticamente la mitad de la representación tiene lugar ante

(17) *A Dictionary of Symbols*, trans. Jack Sage, (London, Routledge & Kegan Paul), 1962.

el decorado y la otra mitad ante las cortinas cerradas. Según mis cálculos, 1.545 versos de *El médico de su honra* se recitan con el decorado de jardín como fondo, y los restantes 1.408 ante las cortinas cerradas ; en el caso de *La vida es sueño*, la proporción es 1.548 versos con el decorado de la torre, y 1.771 en palacio ; y en *El esclavo del demonio*, 1.249 con el decorado rústico y 2.046 con las cortinas.

Un buen ejemplo de decorado múltiple es el utilizado para la escenificación de *La mujer que manda en casa* de Tirso. Aparte de tramoyas y palenques, esta comedia requiere los siguientes adornos y decorados : una reja ; una torre con ventanas ; unas peñas muy altas ; un balcón ; una mesa con un aparador debajo de un jardín ; un huerto ; un bufete con tres fuentes ; y un montón de piedras ensangrentadas. La reja, la torre, la peñas y el balcón aparecían en los dos corredores o balcones, pero los otros objetos (mesa con aparador debajo de un jardín, huerto, bufete con fuentes, y piedras ensangrentadas) han de descubrirse claramente en el nivel inferior. La labor del crítico que desee reconstruir la escenificación de esta comedia consistirá en reproducir su "traza", o plan de escenificación, lo cual implica establecer dónde, cómo y cuando se descubrían estos decorados y adornos. El tracista, o director de escena de los teatros comerciales del siglo XVII, era el encargado de solucionar estos problemas y de componer una especie de memoria que era celosamente guardada por la compañía, como pone de manifiesto la siguiente cláusula de un contrato, fechado en febrero de 1606, entre un autor de comedias y un miembro de su compañía.

Otrosí por quanto él se va de la compañía del dicho Alonso Requelme, y sabe las comedias e traças que tiene así algunas que él ha dado, como otras que tiene de otras personas [...] por lo tanto se obligó [prometiód] al dicho Alonso Requelme a que no dará las dichas comedias ni ninguna dellas ni conpondrá las historias ni traças dellas ni de otras ningunas que ha visto e viere hacer en la compañía del dicho Alonso Requelme de aquí adelante, ni las dará a ninguna persona por interés ni fuera dél, así como a otras personas de qualquier condición que sean... (18)

Como vemos el documento habla de comedias, historias y trazas como de tres cosas diferentes. Con la palabra comedias se refiere seguramente a los manuscritos ; una historia debía ser la sinopsis, escena por escena, de una comedia, la cual podía ser vendida a otro autor, quien con la ayuda de un poeta o

(18) Véase Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre* (Madrid, Góngora, 1935), p. 124.

memoriación, podría reconstruirla (19); y las trazas explicitaban la disposición, forma y aderezo de los decorados, tramoyas y adornos del teatro (20).

Para reconstruir la traza de una comedia con decorado múltiple y tramoyas, el crítico moderno deberá tener en cuenta, entre otros, los siguientes principios:

1- Todos los decorados se colocaban generalmente en posición antes del comienzo de la representación y permanecían allí hasta el final. La importancia de este principio no debe ser subestimada. El impulso inicial del crítico que trata de reconstruir la puesta en escena de una comedia con decorado múltiple es colocar todos los adornos en el espacio central de las apariencias, lo cual es claramente impracticable en la mayoría de las comedias.

2- Los decorados, tramoyas y descubrimientos no se mostraban todos al público al mismo tiempo sino que permanecían ocultos detrás de las cortinas al fondo del escenario hasta el momento en que tuvieran que ser utilizados. Montes y palenques son excepciones notables a esta regla. La rampa escalonada del monte era transportable y se erigía antes del comienzo de la representación, permaneciendo adornada en su lugar hasta el final, o durante los tres o cuatro días que una obra se mantuviese en cartel. El monte, adornado seguramente con una cortina en el lado que daba al público (21), no podía, sin embargo, ocultarse durante la representación. En una obra como *La vida es sueño* tendría que permanecer visible desde el principio hasta el final, incluso durante los cuadros de palacio. Para evitar confusión, estos cuadros se representarían al otro extremo del tablado central. Para el espectador, el monte, situado lateralmente de su línea de visión se convertiría entonces en "invisible". Lo mismo ocurriría con los dos palenques de *La mujer que manda en casa*, alrededor de los cuales se arremolinarían los mosqueteros mientras la acción se desarrollaba en el tablado central.

3- Existía la posibilidad de introducir cambios o alteraciones en los decorados o adornos durante la representación, pero estos cambios serían siempre mínimos y se realizarían durante un entreacto.

(19) Véase mi artículo *An Early Rehash of "Peribáñez"*.

(20) La palabra traza se utilizaba generalmente en el siglo XVII en su sentido de diseño de una obra o invención en el siglo diecisiete. Pero en los documentos teatrales parece tener uno de los sentidos que Covarrubias le da en su Tesoro, aunque él se refiriera exclusivamente a la arquitectura: "es el ejemplar por donde los oficiales se rigen después, y ésta llaman traza".

(21) En el año 1560 para el auto de *El triunfo de la Iglesia* de Juan de Figueroa, se utilizaron "16 varas de ango para el monte del carro" (Sentarens, p. 166). Aunque el auto no se representara en el corral, este detalle da una indicación de cómo podrían haber sido decorados los montes de los teatros comerciales.

4- Decorados, adornos y figuras podían mostrarse en cualquiera de los tres niveles de la fachada interior del teatro. Como es bien sabido, los descubrimientos en el espacio central del nivel inferior son legión, como lo son las apariencias en los dos balcones, entre las cuales encontramos ventanas, rejas, muros, torres con ventanas, "*unas peñas lo más altas y ásperas que se pudiese*" (Tirso, *La peña de Francia*); la popa de una galera (Tirso, *La república al revés*); "*una nave en lo alto*" (Tirso, *Escarmientos para el cuerdo*); "*las velas y mástiles de un navío, con su farol en lo alto*" (Guillén de Castro, *El renegado arrepentido*); "*un templo por lo alto*" (Lope, *La Arcadia*); "*Santiago, a caballo, armado, en lo alto*" (Lope, *Las almenas de Toro*), etc, etc.

5- Los decorados que se utilizaban en los corrales del Siglo de oro no eran decorados realistas. Su función era más bien iconológica, en el sentido de que establecían una relación analógica y convencional con el lugar representado. El famoso monte, uno de los decorados más populares en los corrales, es un buen ejemplo. En *Lo que puede el oír Missa*, de Antonio Mira de Amescua, según varias versiones impresas y manuscritas del siglo XVII, lo encontramos descrito en las siguientes anotaciones: "*Fínjase el castillo en lo alto, y que se sube por escalera de monte. [G5r]* y "*Va [Sancho] subiendo por la escalera del monte, hasta el primer alto, donde estará vna puerta*" [H4r] (22). Al parecer se trataba de una rampa con escalones como la que se utiliza para subir a una plataforma. Cualquier semejanza entre esta rampa escalonada, cuya cúspide tocaba la cortina del balcón intermedio, y un monte real es puramente convencional. Con el tiempo el teatro español del Siglo de Oro estableció una serie de signos o decorados convencionales que servían para informar al público de una manera práctica pero totalmente arbitraria del lugar donde se desarrollaba la acción. Solamente podemos hacer conjeturas sobre cómo eran las cuevas, torres, ventanas, jardines y peñas que se mostraban en los tres niveles de la fachada del teatro. Las descripciones que hayamos en el diálogo ayudan a veces, pero hay que utilizarlas con precaución, ya que a menudo servían solamente para suplementar lo que se mostraba en escena. Por ejemplo, en la segunda jornada de la segunda parte de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro se descubre: "*vn arrayán que ha de hauer*" en el espacio de las apariencias. El arrayán es un arbusto de flores pequeñas y blancas y aquí designaría un jardín decorado con plantas de arrayán. La descripción que sigue incluye objetos que no podían mostrarse en el espacio de las apariencias, a no ser que estuviesen pintados:

Qué trascendentes olores,

(22) En la *Primera parte de Comedias Escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Domingo García y Morras, 1652), fols. E7r-H5v, y MS 17.394, de la Biblioteca Nacional de Madrid.

*qué cristalinas corrientes ;
no regalan estas fuentes ?
no consuelan estas flores ?
no diuierte esta verdura. (23)*

Pero en otras comedias las descripciones en el diálogo pueden ayudarnos a reconstruir el decorado. Cuando en la jornada segunda de *El esclavo del demonio* Lisarda describe "una cueva... de pizarras / y de diferentes piedras, / que está aforrada de yedras, / y guarnecida de parras" (vv. 1151-54) (24), puede que nos esté dando una idea de cómo estaba adornado el espacio de las apariencias. Lo mismo sucede en *La dama duende* de Calderón, donde Don Manuel describe su propio aposento con estas palabras :

*¡ Vive Dios, que he de mirar
todo este cuarto, hasta ver
si debajo de los cuadros
rota está alguna pared,
si encubren estas alfombras
alguna cueva, y también
las bovedillas del techo ! (vv. 2205-11)*

No es posible saber si el espacio de las apariencias estaba decorado con alfombras y cuadros, pero las bovedillas del techo son una clara referencia a las bovedillas que existían encima del vestuario y que en 1651 tuvieron que ser reparadas en el corral de la Cruz, como explica el siguiente documento : "Mas encima de los vestuarios se an aderezado muchos pedaços de bouedillas y otras se han echo enteras y en una se a metido un madero entero por ser ancha y se a forjado todo de yeso" (25).

6- El decorado que se mostraba en el espacio de las apariencias, o en cualquiera de los otros espacios, poseía una función sinecdótica, en el sentido de que lo que los espectadores veían allí era sólo parte del todo que representaba el tablado vacío. Cuando en la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, salen Isabel e Inés a una ventana, situada en el balcón intermedio, la ventana actúa sinecdóticamente para transformar la fachada del teatro, cubierta de cortinas, en la fachada de la casa de Pedro Crespo, y el tablado, en la calle donde se encuentra esa

(23) En la "Primera parte" de Guillén de Castro, volumen de desglosables publicado en Valencia por Felipe Mey en 1621, B8r-v.

(24) Citado de la edición preparada por J. A. Castañeda (Madrid, Cátedra, 1980).

(25) N. D. Shergold, *Nuevos documentos sobre los corrales de comedias en Madrid en el siglo XVII*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 20, 1951, p. 444.

casa. De la misma manera el descubrimiento de una mesa con su silla y recado de escribir al comienzo de *La cisma de Inglaterra* transforma el tablado vacío en una especie de antesala de los aposentos del rey. *El águila del agua* de Luis Vélez de Guevara utiliza una interesante variación de este efecto. En un momento de la tercera jornada y con el tablado vacío una acotación indica que "*se descubra una galera en la parte que más a propósito fuere*", o sea, en uno de los espacios del corredor. La galera en cuestión es una de las galeras turcas en la batalla de Lepanto. Sobre su proa sale Luchalo que dice unos 60 versos animando a sus soldados. Una nueva acotación indica entonces que "*Cúbrase la galera tocando el clarín y vuelvan a salir al tablado, que representa la Real, el señor don Juan [de Austria], don Lope [de Figueroa]*". El tablado vacío se ha convertido de esta manera indirecta en la cubierta de la nave capitana de la armada española (26).

Al informar al público sinecdóticamente del lugar donde transcurre la acción que tiene lugar en el tablado vacío, los adornos que se mostraban en la fachada interna del teatro podían servir también para indicar el comienzo o el final de un cuadro. *La mujer que manda en casa*, por ejemplo, utiliza, como ya indicamos arriba, un decorado múltiple. Cada uno de sus adornos designaba sinecdóticamente un lugar diferente, y por tanto no podían mostrarse simultáneamente. Cuando se descubrían las peñas en lo alto, el público sabía que la acción de ese cuadro transcurría en un espacio rústico ; cuando aparecía la ventana en el balcón intermedio, el cuadro tenía lugar frente a la casa de Raquel, y cuando se mostraba la torre con ventana, los personajes se encontraban frente al palacio de Jezabel (27). La técnica es parecida a la que emplea Arthur Miller en su *After the Fall*, donde el escenario, compuesto de tres niveles escalonados, está también dividido en zonas o territorios, cada uno de los cuales contiene un objeto o trozo de decorado que, sinecdóticamente, lo relaciona con un determinado lugar. Por ejemplo, una torre derruida representa un campo de concentración alemán, una escalera en el centro de la escena está asociada con la casa de los padres de Quentin, una cama al fondo con la vivienda de Maggie, etc. Cuando los actores se mueven a la escalera del centro, iluminada por focos, el público sabe que la acción de esa escena se desarrolla en casa de los padres de Quentin ; pero cuando los focos iluminan la cama del fondo la acción se ha trasladado a la casa de Maggie. La diferencia entre el montaje de *After the Fall* y el de *La mujer que manda en casa* estriba en el hecho de que mientras Arthur Miller contaba con la ayuda de las luces y focos eléctricos de un teatro moderno para desplazar la atención del espectador de un lugar a otro, Tirso sólo tenía a su disposición las

(26) Edición citada anteriormente, vv. 3182-3240.

(27) Para más información sobre la escenificación de esta comedia de Tirso, véase mi artículo *La puesta en escena de "La mujer que manda en casa"*.

cortinas que cubrían la fachada interna del teatro y las velas y hachas de luz que se encendían para destacar los adornos y decorados que se mostraban allí.

7- El espacio escénico se utilizaba con gran flexibilidad, lo que permitía, a veces, la inversión de relaciones espaciales de orden natural, como sucede siempre que una comedia emplea tramoyas de barcos. Las tramoyas de barcos, casi tan populares como las de nubes en los corrales del Siglo de Oro, sólo podían mostrarse flotando en el aire, con el resultado de que, como ocurre en *La manzana de la discordia* de Guillén de Castro, el mar donde tiene lugar la batalla naval entre griegos y troyanos se encuentra sobre el nivel de la playa donde luchan sus dos ejércitos. Este uso flexible del espacio escénico es aplicable también a los decorados, tales como la torre de Segismundo y la alacena de vidrios de *La dama duende*, los cuales, como ya demostré en un reciente artículo, pueden figurar cualquiera de sus dos lados en diferentes momentos de la representación (28).

8- La "fachada interna del teatro" tenía un máximo de nueve espacios o nichos, pero se ha de tener en cuenta que generalmente sólo podía colocarse un decorado, figura o adorno por nicho. Es curioso observar que cuando los huecos están todos ocupados, como sucede al final de la segunda jornada de *La creación del mundo* de Lope, el texto ya no exige más decorados nuevos. Para el final de esta segunda jornada, los espectadores habían visto en la fachada interna del teatro los siguientes descubrimientos : un trono muy bien aderezado en el espacio central del corredor intermedio ; "un jardín, o paraíso, con muchas flores o fuentes, pájaros y animales" en el espacio central del nivel inferior ; dos altares en los espacios laterales del balcón intermedio ; dos puertas, una en cada espacio lateral del nivel inferior ; y el arca de Noé, la torre de Babel y la Virgen María con el Niño Jesús en los tres espacios del nivel superior (29). Al final de esta segunda jornada, Lope había por tanto llegado al límite de descubrimientos y decorados que podía emplear. Por esta razón, en su tercera y última jornada, se contenta con utilizar solamente uno de los dos montes que requiere la obra y un escotillón. Significativamente hay una escena en esta última jornada en la que hubiera sido de utilidad, por efecto dramático, haber tenido otro decorado. Acosado por remordimientos al descubrir que ha matado a su propio padre, Lamech dice refiriéndose al arco que tiene en la mano : "*Romperéle en estas peñas*" (v. 1736), pero poco después una acotación reza : "*Vase*". El tener que salir de escena para

(28) Para otros ejemplos, véase mi artículo, *The Staging of Calderón's "La vida es sueño" and "La dama duende"*.

(29) La segunda jornada concluye con la siguiente acotación : "*Toquen chirimías y vuelve a pasar el Ángel del un lado del teatro al otro, llevándose la otra cortina tras de sí, que cubra los nichos*".

romper el arco indica que las peñas no estaban en el escenario. Claramente, ya no quedaba espacio libre donde colocarlas.

9- Como los decorados, las tramoyas también tenían que estar situadas en posición, junto al balcón superior donde se armaban, antes del comienzo de la representación, con la implicación de que una tramoya ocuparía un nicho del corredor alto, el cual ya no podría utilizarse para decorados o figuras. Cuando se utilizan decorados y tramoyas en una misma comedia hay que tener en cuenta que cada uno de ellos necesitaba un espacio. Así en *La mujer que manda en casa*, cuya escenificación requiere 7 decorados, y dos tramoyas, la fachada del teatro estaría adornada de la siguiente manera : el corredor superior estaría ocupado por la tramoya de cuervos, las peñas en que aparece Zabulón y la tramoya de Elías respectivamente ; el nivel intermedio por la ventana de Raquel, el balcón de Jezabel, y la torre con ventana ; y el espacio inferior por la quinta de Nabot, el jardín de Jezabel, y el bufete con tres fuentes de plata.

10- Finalmente, hemos de considerar el valor temático y simbólico de estos decorados. Parece claro que muchas de las obras dramáticas representadas en los teatros comerciales utilizaban un decorado único que alternaba con las cortinas cerradas al fondo del escenario. Esta regla no es aplicable a las comedias de santos, históricas o de tramoyas, donde por lo general se utilizaba un decorado múltiple. Pero si aceptamos que hay muchas comedias que empleaban un decorado único para la representación de algunos de sus cuadros, hemos de preguntarnos qué efecto ejercería este decorado en el público. ¿Tendría *La vida es sueño* el mismo impacto si en vez de adornar los cuadros que tienen lugar en la torre de Segismundo Calderón hubiese adornado los que se desarrollan en el palacio de Basilio ? ¿ No se convertiría *El esclavo del demonio* en una comedia burguesa si en vez de subrayar la violencia de las pasiones desbordadas mediante un decorado rústico y agreste, hubiese decidido Mira que fuese el interior de las ordenadas casas de Marcelo el que se mostrara al fondo del escenario, como, por ejemplo, hace Calderón con una comedia tan casera como *La dama duende* ? No hay duda de que en estas comedias ciertos cuadros han sido privilegiados mediante la utilización de un decorado porque los dramaturgos perseguían un determinado efecto.

Echemos una rápida ojeada a las comedias que hemos mencionado. No es necesario insistir en la importancia simbólica de la torre-prisión de Segismundo. Su presencia hasta el final del drama, cuando Segismundo ordena que el Soldado Rebelde sea encerrado en ella, es fundamental. La relación física entre el palacio de Jezabel, que utiliza dos tercios de la fachada interna del teatro, y la viña de Nabot, que ocupa el otro tercio en *La mujer que manda en casa*, simboliza asimismo uno de los temas más importantes de la comedia : la opresión del débil por el poderoso. El jardín cerrado de *El médico de su honra* es el marco más adecuado para mostrar a la reprimida Mencía. Todas las atrocidades que cometen Don Gil y Lisarda en *El esclavo del demonio* tienen lugar ante el fondo salvaje y

agreste del decorado rústico, mientras que su sumisión a la autoridad paterna y divina ocurre ante las severas líneas verticales y horizontales que formarían los postes, vigas y cortinas cerradas del foro. En *La creación del mundo* de Lope, el trono junto al cual aparecen San Miguel y Luzbel representa la divinidad, la cual no podía mostrarse en escena. El trono se encuentra apropiadamente, lo mismo que los dos altares, en el nivel superior, inmediatamente encima del paraíso terrenal que se descubre en el espacio de las apariencias. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero todos nos llevarían a la misma conclusión: el decorado o adorno, simple o múltiple, primitivo o sofisticado, que se mostraba al fondo del escenario era parte integral e importantísima del espectáculo teatral. El crítico moderno que no preste la debida atención a estos detalles escenográficos se expone a malentender seriamente la Comedia española del Siglo de Oro.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

El libro de Norman D. Shergold, *A History of the Spanish Stage* (Oxford, Clarendon Press, 1967), agotado en su versión inglesa y todavía sin traducir al español, es el primer intento serio, basado en evidencia documental, que se ha publicado sobre los teatros del Siglo de Oro español. A pesar de que gran parte del material utilizado por Shergold —por ejemplo, la información que facilita Casiano Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804), ed. José M^a Díez Borque (Barcelona, Labor, 1975); los planos del Príncipe y la Cruz del arquitecto Pedro de Ribera, Maestro Mayor de Alarifes de Madrid, publicados por John Varey y Norman Shergold, "Tres dibujos inéditos de los antiguos corrales de comedias de Madrid", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 20, 1951, pp. 319-320; el esquema de distribución de palcos del Príncipe, de 1730, que se halla en las *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España. Año de 1785* del Corregidor José Antonio de Armona, publicado por primera vez por Norman Shergold, *Le dessin de Comba et l'ancien théâtre espagnol*, en *Le lieu théâtral à la Renaissance*, ed. J. Jacquot (Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1964), pp. 259-72; los documentos publicados por C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII [primera serie]* (Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901) y *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie* (Bordeaux, Féret et fils, 1914); Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904); y Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre* (Madrid, Góngora, 1935); etc.— ya llevaban muchos años publicados, y de que muchos eruditos españoles habían dado ya a luz documentos muy interesantes sobre teatros de provincia —como N. Alonso Cortes, *El teatro en Valladolid* (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923); J. Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII* (Madrid, A. Alonso, 1887) y *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII* (Sevilla, E. Rasco, 1898), especialmente interesante sobre el Coliseo de Sevilla; E. Juliá Martínez, *Nuevos datos sobre la Casa de la Olivera de Valencia*, en *Boletín de la Real Academia Española*, 30, 1950, pp. 47-85, donde se encuentra un plano bastante detallado y un contrato de construcción en el que se especifican todos los detalles necesarios para la reconstrucción de esta casa de comedias, desde los cimientos, pasando por las columnas de los palcos, hasta unos remates en formas de banderas de hierro que debían colocarse en el tejado —solamente merece mencionarse una obra anterior a la de Shergold: la de Hugo Rennert: *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega* (New York, Hispanic

Society of America, 1909). La de Ricardo Sepúlveda, *El corral de la Pacheca* (Madrid, Librería de Fernando Fé, 1888), es tan poco fidedigna que ni siquiera lleva un título apropiado, ya que el corral de la Pacheca a que se refiere no es otro que el Príncipe. Las de J. Deleito y Piñuela, sobre todo, ... *También se divierte el pueblo* (Madrid, Espasa-Calpe, 1954) que trata de las diversiones populares, contienen datos muy interesantes pero es difícil separar lo anecdótico de lo factual. Nadie, si exceptuamos el desastroso intento de Comba en el libro de Sepúlveda, se había atrevido, sin embargo, a reconstruir gráficamente un teatro español antes de 1976. Faltaban simplemente demasiadas piezas del rompecabezas. En 1976, Thomas Middleton trató de reconstruir gráficamente el corral de la Cruz en su tesis doctoral, *The Urban and Architectural Environment of the Corrales of Madrid : The Corral de la Cruz in 1600* (Ph. D. University of California, Los Angeles, 1976). Desgraciadamente, como demuestra J. J. Allen en su artículo *El corral de la Cruz : hacia una reconstrucción del primer corral de comedias de Madrid*, en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, ed. J. M. Ruano de la Haza (Ottawa, Dovehouse Editions) (en prensa), esta reconstrucción no tiene validez alguna. Hemos tenido, por tanto, que esperar hasta el cuarto centenario de la construcción del Príncipe para tener un modelo aproximado de un corral del Siglo de Oro : John J. Allen *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse : El Corral del Príncipe, 1583-1744* (Gainesville, University Presses of Florida, 1983). La reconstrucción de Allen no es perfecta pero por lo menos nos da un modelo sobre el que podemos trabajar. Allen tuvo a su disposición la cantidad ingente de documentos teatrales publicados por John E. Varey y Norman D. Shergold en una serie de libros con el título de *Fuentes para la Historia del Teatro en España*, 8 vols. (London, Tamesis Books, 1971-1987). El último de estos volúmenes acaba de ser publicado con el título *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid, 1587-1719* (London, Tamesis, 1988). Nuevos descubrimientos sobre corrales de provincias en años recientes nos están dando una idea todavía más exacta de la variedad de los teatros españoles en el siglo XVII : José Miguel Muñoz Giménez, *El patio de las comedias del Hospital de la Misericordia de Guadalajara (1615-1639)*, en *Wad-Al-Hayara*, 11, 1984, pp. 239-255, publica un plano que muestra el patio interior de un hospital con palcos en dos de sus lados en ángulo recto y el escenario en una esquina (el plano se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid) ; J. R. Nieto González, *Trazas para una casa de comedias : 1605*, en *Studia Philologica Salmanticensia*, 4, 1979, pp. 221-233, describe la casa de comedias de Toro, la cual consistía en otro patio interior con dos filas paralelas de palcos y en escenario cuadrado con una estructura de tres niveles al fondo ; Concha María Ventura Crespo, *Creación del patio de comedias de Zamora en 1606 : Estudio y documentos*, en *Studia Zamorensia*, 1984, pp. 15-37, publica el contrato de construcción de este corral y traza un plano más o menos fidedigno de él ; Mercedes Higuera Sánchez-Pardo, Juan Sanz Ballesteros, Miguel Ángel Coso Martín, *Alcalá de Henares : un nuevo*

corral de comedias, en *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 73-106, explican que este corral, según declaran los documentos, fue construido según la traza del corral de la Cruz. Desgraciadamente los autores se dejaron guiar por el modelo equivocado propuesto por Middleton con el resultado de que su corral de Alcalá se parece sospechosamente al del investigador americano ; Nicolás Miñambres Sánchez, *Notas sobre el teatro en León en el siglo XVII. El patio de comedias*, en *Tierras de León*, 68, 1987. También poseemos ahora el monumental libro de Jean Sentaurens sobre los teatros sevillanos, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle* (Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984), con documentos y planos muy interesantes, particularmente de la Montería ; y el libro editado por David Castillejo titulado *El corral de comedias : escenarios, sociedad, actores* (Madrid, Teatro Español, 1984), lleno de información interesante, aunque algo derivativo y falto de una adecuada base científica. A estos tendríamos que agregar un libro sobre el teatro de Córdoba que Ángel García de la Universidad de Londres está a punto de publicar y que contiene una minuciosa y exacta reconstrucción de esta casa de comedias. Finalmente España posee en Almagro el único corral de comedias existente en Europa, un corral que todavía se utiliza para la representación de obras de nuestro teatro clásico. Hay un libro sobre él, aunque no muy bueno, de Antonina Rodrigo, *Almagro y su corral de comedias* (Madrid, CSIC, 1971).

*

* *

Debate sobre la ponencia de J.M. RUANO

1) *Sobre elementos materiales del teatro y del decorado*

Para C. OLIVA, los nueve espacios definidos por el ponente, directamente aplicables a los corrales de Madrid, exigirían una adaptación al pasar a representarse una obra en otros teatros de estructura diferente. En Almagro, por ejemplo, sólo caben 6 espacios, y en otros sitios peor acondicionados se tendría que recurrir al socorrido decorado verbal.

Añade J.M. RUANO otros ejemplos : el del Alcalá, con 8 espacios ; el de Córdoba, que sólo tenía un balcón hasta la construcción de otro al lado del primero... Las condiciones eran muy variables y efectivamente la escenografía se adaptaba a ellas. En un caso como el de *Las Quinas de Portugal*, de Tirso, el manuscrito indica que todo está cubierto de peñas, desde arriba hasta abajo, y no se trata sólo de un decorado, ya que dos personajes bajan con dificultad hasta el

tablado, comentando todas las fases de la bajada. Naturalmente, esta escenografía original no se podría reproducir en todas las ocasiones.

A. de la GRANJA agradece al ponente que le haya permitido entender unos versos del entremés *La melancólica*, en el cual se lee el cartel siguiente : "Aquí Rosa representa / hoy *La puerta con dos casas* / de un ingenio de Vallecas, / con gradas para mujeres", ante lo cual dice un personaje femenino : "... entremos a verla / pues dan grada, que me agrada / no cocerme en la cazuela". Se trataba pues de las gradas postizas evocadas por J.M. RUANO, quien añade que llegaban hasta la pared del vestuario y se podían remover en los tablados colaterales para colocar una decoración como el *monte*. En cuanto a la alusión chistosa a las "paredes de lienzo" que se caen, recordada por A. de la GRANJA, no la conoce el ponente. Lo que sí se caía con frecuencia, añade, eran las puertas, que no serían materiales sino imaginadas, como lo demuestra *El alcalde de Zalamea* de Lope : la acotación "Sale Galindo al paño" la comenta después una criada diciendo : "A la puerta está Galindo". Asimilación puerta-paño facilitada por la cortina de la *antepuerta*.

2) *La luz : realidades y convenciones*

Opina J.M. RUANO que incluso en los corrales la luz artificial no sería tan infrecuente como lo creemos hoy. En el corral de la Cruz, por su orientación hacia el Sur, el sol estaba detrás del escenario, por lo cual es de suponer que en el espacio de las apariencias no se vería nada sin alguna luz artificial. Se alude a ésta, además, en el primer acto de *La Baltasara*, hablando de las "hachas" presentes al principio de una representación. Y, por fin, no sería nada extraño que hasta ahí hubiera llegado la conocida influencia del teatro italiano.

Prosigue el ponente ilustrando una convención teatral sobre la luz con el ejemplo de la obra moderna *Black comedy*, de Peter Sheaffer : cuando los personajes fingen que se mueven a oscuras, están encendidas las luces del escenario, y vice-versa. El público acepta perfectamente esta convención.

Como se aceptaba en el Siglo de Oro, añade L. GARCÍA LORENZO, que el "matar la luz" significara la aparición, en pleno día, de una oscuridad convencional. Precisamente para estudiar convenciones de este tipo le parece interesantísimo el material aportado por la comedia burlesca y los entremeses, donde con frecuencia se encuentran parodiadas.

3) *Decorado real y espacio dramático*

Las aportaciones del ponente plantean para M. VITSE un problema metodológico. Destruyen, en cierto modo, la noción de decorado verbal ; destruyen la esencial recreación imaginativa del espacio dramático por los oyentes. El método de J.M. RUANO es muy útil aplicado a datos concretos (el

monte, etc.) ; pero, si se impone a textos en que no es necesario, traduce ese espacio imaginario reduciéndolo a un espacio concreto, a un espacio escénico. El límite entre ambos lo borra el ponente de un modo discutible. Por ejemplo, en el caso de las *bovedillas* de *La dama duende*, ¿ cómo puede aludir un personaje de ficción a la configuración imaginaria de su cuarto, y reflejarse esto en la configuración escénica de un corral ? En muchas obras del Siglo de Oro, la representación material del espacio, si se reproduce físicamente, destruye el espacio dramático. Para él, el teatro del Siglo de Oro se representa en un lugar neutro donde sólo a veces y si es preciso se plasman materialmente algunos elementos escénicos. Si se va demasiado lejos por el camino de la materialización, se puede romper el equilibrio y se destruye la misma esencia de la *dramaturgia aurisecular*.

Contesta J.M. RUANO no viendo ninguna incompatibilidad en el hecho de que un actor aproveche en su discurso verbal algo que ya está en el escenario. Si en el local donde se representaba *La dama duende* había *bovedillas*, ¿ por qué no mencionarlas ? Naturalmente, cualquier mención del decorado en el diálogo no significa que hubiese un decorado real. Lo cual apoya J.M. DÍEZ BORQUE recordando las larguísimas tiradas que, bajo la forma de un puro paisaje garcilasiano, recrean por la palabra el ámbito del amor, sin que sea posible ni preciso visualizarlo, ocurriendo lo mismo con las *relaciones*. Al respecto opina también F. SERRALTA que en el teatro aurisecular se compaginan lo visto y lo imaginado tan armoniosamente como, en el Retablo de Maese Pedro, lo visto y lo narrado.

Pero M. VITSE no se refería a la oposición entre lo real y lo imaginado. Lo que le extraña es el paso brusco, en boca de un personaje, a algo que es una realidad escénica ; la ruptura entre el lenguaje del personaje y el del actor de carne y hueso. Son dos planos diferentes, que pueden coincidir o no pero que no es posible asimilar.

Mientras que F. RUIZ RAMÓN sugiere que ambos puntos de vista se pueden conciliar teniendo en cuenta la condición emblemática de la cultura visual común a público y actores del siglo XVII, y la enorme importancia de la cultura auditiva, el problema fundamental, para M. EZQUERRO, es el de la relación entre el texto didascálico y el texto dialogado. Si las didascalias están en el diálogo (o sea, si hay decorado verbal), el espectador imagina sin ninguna dificultad. Pero si las acotaciones externas (p.ej. : "Leonor se asoma a la ventana") no tienen soporte textual, ¿ cómo se van a imaginar ? Lo que no se dice en el diálogo forzosamente tiene que representarse.

Después de recordar que en la representación de *Los balcones de Madrid*, de Tirso, los tres balcones del escenario se utilizaban precisamente como balcones, pero que al otro día el espectador los consideraba sin ningún inconveniente como parte de un espacio dramático totalmente distinto, concluye

J.M. RUANO afirmando que la imaginación del público del Siglo de Oro tenía sin lugar a dudas una flexibilidad mucho mayor que la nuestra.