



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA DE ALGUNOS ESPACIOS DRAMÁTICOS EN CINCO OBRAS MITOLÓGICAS DE CALDERÓN DE LA BARCA

T E S I S

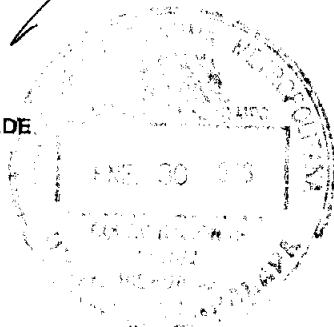
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A:

MIRIAM ALEJANDRA PEÑA PIMENTEL

ASESOR: DR. ALEJANDRO HIGASHI

LECTORES: DR. LILLIAN VON DER WALDE
DR. AURELIO GONZÁLEZ



México, D.F.

JUNIO 2005



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

**CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA DE ALGUNOS ESPACIOS DRAMÁTICOS EN
CINCO OBRAS MITOLÓGICAS DE CALDERÓN DE LA BARCA**

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

L I C E N C I A D A EN

L E T R A S H I S P Á N I C A S

P R E S E N T A:

MIRIAM ALEJANDRA PEÑA PIMENTEL

201325764

ASESOR: DR. ALEJANDRO HIGASHI

LECTORES:

DR. LILLIAN VON DER WALDE

DR. AURELIO GONZÁLEZ

Índice

Introducción.....	2
Capítulo 1.- El espacio dramático en las teorías de semiótica teatral.....	5
1.1.-Panorama general de las teorías semióticas y semiológicas de los estudios teatrales.....	5
1.2.- El espacio dentro de los estudios de semiótica teatral.....	9
1.3.-Espacios y género de las obras de tema mitológico.....	30
Capítulo 2.- Calderón y el mito. Espacios teatrales.....	37
2.1.- La mitología en el teatro del Siglo de Oro. Calderón y e mito.....	37
2.2.- Espacios teatrales.....	46
2.2.1.- Coliseo del Buen Retiro.....	48
2.2.2.- El corral comercial. El Corral de la Cruz.....	51
2.2.3.- Tablados provisionales.....	54
Capítulo 3.- Construcción escénica de los espacios dramáticos. El monte y sus espacios insertos y limítrofes.....	59
3.1.- Construcción escénica de los espacios dramático: monte, bosque, cueva y mar.....	59
3.1.1.- Construcción escénica del espacio dramático Monte.....	60
3.1.2.- Espacio inserto en el monte. Cueva.....	71
3.1.3.- Espacios limítrofes. Bosque.....	80
3.1.4.- Espacios limítrofes. Mar.....	86
Conclusiones.....	92
Bibliografía de obras consultadas.....	97
Bibliografía crítica.....	99

Introducción

La construcción escénica de los espacios dramáticos adquiere una importancia relevante en el teatro de tema mitológico, ya que responde a diferentes recursos teatrales y es aquí donde adquiere mayor complejidad escénica al momento de la performance, ya que, de acuerdo al conocimiento convencional que el público tenía de ellos y dado su valor simbólico inherente, también por convención, al verlos concretados en escena, el público asocia inmediatamente la referencia, valor y función de cada uno de ellos, dentro de una tradición cultural manifiesta con el sólo hecho de estar presentes en escena.

A pesar de esta unidad concedida por los valores simbólicos asociados a cada espacio, la construcción dramática y espectacular de dichos espacios puede variar. La función que cada espacio desempeña en la obra varía, sin salir de la convención, de acuerdo al género dramático en el que se utiliza. Como demuestra el *corpus* de este estudio, ya que el elemento mitológico aparece como eje temático en la Comedia Burlesca *Céfalo y Pócris*, en las Comedias de apariencias, *La estatua de Prometeo y La fiera, el rayo y la piedra*, en la Comedia *Eco y Narciso* y en el Auto Sacramental *Andrómeda y Perseo*. La amplitud del corpus, en lo que toca a los géneros dramáticos observados, permite ofrecer una perspectiva donde resulta más fácil apreciar cómo los mismos espacios cumplen con distintos papeles simbólicos en correspondencia con el género dramático que acoge los temas mitológicos.

Las formas de construcción escénica de los espacios dramáticos varían, también, de acuerdo a los requerimientos de la obra, de tal forma que es posible que el espacio se construya en escena solamente por medio de didascalias implícitas en el texto dramático o que requiera escenografía y tramoyas para su performance. Las diferencias de construcción escénica están relacionadas con las posibilidades escénicas que permite el

espacio teatral en el que se lleva a cabo la puesta en escena. Los espacios teatrales cuentan con una construcción similar unos de otros, aunque varían en tamaño y, sobre todo, en la cantidad de elementos maquinaria tramoyística y los recursos escenográficos con los que cuentan estos espacios, pudiendo poseer tan sólo un juego de bastidores decorados o las últimas novedades escenográficas de la época, que para el siglo XVII ya eran bastantes. La ostentación de los espacios teatrales está directamente relacionada con los teatros palaciegos, dejando la austeridad escenográfica a los tablados comerciales, puesto que la mayoría de las obras que aquí se estudian estaban planeadas para espacios teatrales palatinos, los cuales tenían los recursos económicos necesarios para mantener todo este aparato, de manera similar sucede con los tablados provisionales creados para los Autos Sacramentales, ya que los gastos de la celebración del corpus corrían a cargo del ayuntamiento; contrario a todo esto, están las representaciones en corrales comerciales, con escenografía y tramoya más sencillas. Estas diferencias en los espacios teatrales influyen en la escenificación de las obras, lo cual lleva a una utilización de diferentes recursos teatrales para la escenificación de los mismos espacios, pudiendo ser una de ellas la mención del espacio en forma implícita en el Texto Dramático.

El uso de escenografía y tramoya permiten delimitar el espacio en el que se desarrolla la acción, creando el espacio en escena por medio de juegos de bastidores y demás elementos escenográficos y tramoyísticos. Cuando el espacio es representado en escena, el espectador sólo tiene que estar pendiente de la trama y no de la construcción del espacio, ya que lo tiene presente. El uso de tramoya y escenografía se vio ampliado a todos los espacios teatrales; sin embargo, no todos estos espacios contaban con la misma carga escénica y complejidad en el aparato tramoyístico, siendo nuevamente los

espacios palaciegos los que contaban con las innovaciones tecnológicas y la fastuosidad escenográfica, en sus escenarios.

El primer capítulo de este trabajo presenta una breve síntesis de las distintas teorías de semiótica teatral, centrando el estado de la cuestión en los tratamientos que se han presentado con respecto al espacio dramático y a su construcción escénica, la cual varía de género en género, al mismo tiempo que permite plantear una nueva terminología para tratar la relación de espacios, que surge del análisis de las distintas obras del *corpus*, dentro de las diferencias entre géneros dramáticos aquí estudiados, desde los géneros serios hasta los llamados menores.

En el capítulo segundo, se retoma el problema del tema mitológico, se plantea el tratamiento y el uso que Calderón de la Barca hace de este tema en las distintas obras que comprenden el *corpus* de este trabajo. Calderón utiliza las fuentes mitográficas para crear el argumento central de estas obras y extiende el uso de estas fuentes de un Auto Sacramental a tres Comedias y a una Comedia Burlesca. Pero las obras dramáticas no sólo están condicionadas al tema, sino que su construcción se ve ligada al espacio teatral para el que fue construida, variando su escenificación de acuerdo a las características del espacio teatral, siendo distinta una representación en el Coliseo del Buen Retiro que en un tablado creado *ex profeso* para un auto sacramental o un corral comercial.

Finalmente, el tercer capítulo presenta algunos de los espacios dramáticos más recurrentes en el teatro mitológico: el monte, *el espacio inserto* cueva y los *espacios limítrofes* bosque y mar, al mismo tiempo que analiza las distintas formas de construcción escénica con las que se crean estos espacios en la performance de cada una de las obras y su relación con el espacio teatral en el que se desarrollaron, utilizando, dentro del análisis, la terminología propuesta desde el primer capítulo.

Capítulo 1.- El espacio dramático en las teorías de semiótica teatral.

1.1.-Panorama general de las teorías semióticas y semiológicas de los estudios teatrales.

Si bien es cierto que existen diferentes posturas con respecto a la teoría semiótica relacionada con el estudio del teatro, también es cierto que existen algunos acuerdos en cuanto a los estudios. En este trabajo no pretendo hacer un análisis histórico de las diferentes posturas que se han tomado con relación a la semiosis y a la semiótica teatral, sin embargo me parece pertinente hacer una síntesis para dejar en claro cual va a ser la vertiente analítica en la que voy a basar el presente estudio.

Primero que nada retomo la discusión planteada por Jenaro Talens, en cuanto a la distinción entre semiótica y semiología; para Talens, el núcleo principal del problema es la delimitación de lo artístico, llámese teatro, música, etc. Por otro lado, el espectáculo, como tal “se sirve tanto de la palabra como de los sistemas de signos no lingüísticos. Recurre tanto a signos acústicos como visuales”¹. El teatro es, entonces, un elemento artístico de doble articulación o, de por lo menos, dos dimensiones, por un lado la *performancia* y por el otro el texto dramático.

Si bien es cierto que la palabra *performance* no existe en la lengua castellana por ser un anglicismo, en los análisis de semiótica teatral es un término muy usado ya que dada su naturaleza abarca una definición más exacta que su equivalente castellano: representación. Representación o *performancia* son el término semiótico para especificar el paso del Texto dramático y el Texto espectacular a la puesta en escena; la *performancia* de un texto es el proceso mediante el cual se entienden los elementos

¹ Tadeus Kowsan, “El signo en el teatro”, trad. del francés de Ma. del C. Bobes Naves, en Ma. del C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco libros, Madrid, 1997, p. 127.

teatrales (virtuales: gestos, escenografía, vestuario y no virtuales: diálogos y didascalias) puestos en escena² que es donde dejan de ser solamente virtuales para adquirir presencia y significación. Ahora bien, Ingarden afirma que el Texto dramático “se compone (a) de un texto principal constituido por el dialogar de los personajes y (b) de un texto secundario, didascálico e indicaciones escénicas”³; el cual contiene la totalidad de la obra, ya sea los elementos virtuales que serán representados o los elementos que forman el cuerpo de la obra: diálogos, trama, didascalias, etc.

Esta dualidad dificulta la fijación y el estudio de cualquiera de los dos elementos ya que uno es completamente variable y el otro se presenta como alterable, adaptable. La alteración de cada texto dramático en su representación o *performancia* está sometida a diferentes factores: el director, ya que éste tiene la autoridad para alterar la puesta en escena de acuerdo a la época o a la intención que pretenda con ella. Ésta puede ser una reinterpretación de la obra adecuándola, por ejemplo, a una corriente artística; la temporalidad es otro factor importante para la alteración de la obra teatral y está sometida a las convenciones estilísticas del tiempo en el que se representa; los recursos teatrales de los que disponga la *performancia* de la obra son sumamente importantes para su alteración, ya que en este caso la obra estará sometida a criterios muy distintos de su intención original; un último elemento es la intención con la que se representa ya que esta puede variar aún en el mismo espacio temporal en la que se creó la obra teatral. La misma pieza puede ser representada, por ejemplo, con poca diferencia temporal pero en un marco distinto; así, una comedia que sea representada en una fiesta de palacio no tendrá los mismos recursos espectaculares que la misma obra representada en un corral o en un teatro callejero.

² Fernando de Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires, 1987, p. 20.

³ *Ibidem*, p. 60.

La discusión sobre semiótica teatral, ha arrojado distintos planteamientos y generado diferentes posturas, en el estudio de Talens se contraponen distintas definiciones sobre semiótica y semiología, a mi parecer las más claras son las proporcionadas por Greimas, quien define semiótica como “cada una de las disciplinas que analizan la expresión” y semiología como “las disciplinas que se centran en el contenido”⁴, de todos modos, la discusión continúa y se proponen otras definiciones⁵.

De acuerdo con Bobes Naves, la semiótica del teatro puede partir de un *corpus* para identificar unidades significantes y luego comprobar su capacidad de relación e interrelación y su significado dentro de un sistema comunicativo. Con esta visión viene un nuevo problema, el de si el teatro en sí comunica, es decir, si su propósito es abrir un sistema comunicativo tal cual lo hace la lengua, o si sólo cuenta con una comunicación aparente ya que ésta es interna y sólo se da de manera directa entre los personajes al hablar entre sí, como señala Mounin, “en teatro, la primera cuestión que hay que plantearse es la de saber si el espectáculo teatral es comunicación o no”, “porque si el teatro no es un proceso de comunicación, y sólo un hecho de significación, entonces no puede hablarse de una semiología del teatro”⁶.

⁴ Jenaro Talens, “Primera Parte. Teoría general”, en Jenaro Talens, José Romero Castillo, Antonio Torderaz y Vicente Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 27.

⁵ Semiótica:

- a) Louis Hjelmslev.- “jerarquía cualquiera de cuyos componentes puede sufrir un ulterior análisis en clases definidas por una relación recíproca, de modo que cada una de estas clases pueda sufrir un análisis en derivados definidos por una mutación recíproca”
- b) Christian Metz.- “investigaciones particulares sobre las que se basa esa teoría (semiológica) general.”
- c) Ferruccio Rossi-Landi.- “ciencia general de los signos.
- d) Julia Kristeva.- “discurso técnico, en cuanto surgido de una aspiración a convertirse en ciencia empírica.”

Semiología:

- a) Hjelmslev.- “metasemiótica que tiene una semiótica no científica como semiótica objeto”.
- b) Metz.- “ciencia que se ocupa de los signos”
- c) Rossi-Landi.- “ciencia de los signos ya codificados”
- d) Kristeva.- “punto de partida para abordar un discurso nuevo que, desde el interior de la científicidad, le enuncia denunciando su teoría.” (*Ibidem*, pp. 26-28)

⁶ G. Mounin, *Introducción a la semiología*, apud. María del Carme Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987, p. 38.

Aparece una división, una semiología de la significación y una de la comunicación; ambas estudian el signo en general, pero habría que tener en cuenta que una semiología de la comunicación no tendría que limitarse al análisis lingüístico del teatro ya que este es un texto de doble articulación y por lo tanto puede incluir signos no verbales cargados de significado. Pero esto no aclara la función comunicativa del teatro hacia fuera, la aclara desde adentro y en relación consigo mismo; entonces, siguiendo a Mounin, el teatro no pretende una comunicación tal cual, pretende, por medio de los signos, crear un estímulo que mueva al espectador, lo que Bogatyrev llama la “semiotización de los objetos por el hecho de estar en el escenario”⁷, lo que permite hacer una diferenciación entre los signos previos a la representación y los signos propios y re-codificados en la representación. Para Barthes, “toda representación es un acto semántico extraordinariamente denso: relación del código y del uso (es decir, de la lengua y el habla), naturaleza (¿analógica, simbólica, convencional?) del signo teatral [...] Se puede decir que el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado puesto que su sistema es aparentemente original (polifónico) por relación al de la lengua (que es lineal)”⁸. El teatro no es únicamente un objeto literario, tampoco es solamente un objeto artístico ni un sistema de comunicación, el teatro es todo ello.

Puede entenderse que semiótica es la ciencia en sí, el estudio científico de la decodificación de signos, que a su vez engloba a la semiología como uno más de los mecanismos de análisis en los que se basa para la comprobación del signo en cuanto a su fijación en los diferentes objetos de estudio. Ahora bien, el propósito de esta síntesis de las teorías semióticas y semiológicas está justificado en cuanto a que los diferentes estudios proponen, también, diferentes terminologías y no es el caso de este trabajo

⁷ Bogatyrev, “Les signes du théâtre”, *Poétique* 8, 1938, pp. 517-530, *apud.*, Bobes Naves, *op. cit.*, p. 52.

⁸ Roland Barthes, “Exposición”, en *Ensayos críticos*, 1964, *apud.*, Tadeus Kowsan, “La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?”, trad. del francés de Ma. del C. Bobes Naves, en Ma. del C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco libros, Madrid, 1997, p. 242.

hacer un glosario de todas ellas; sin embargo, es importante tomar en cuenta esta variedad de teorías para no escoger arbitrariamente la metodología aquí usada, sino proponer una síntesis de todas ellas y, sobre todo, para poder centrar mi estudio en dos teorías base⁹, dejando abierta la posibilidad de recurrir a otras teorías.

1.2.- El espacio dentro de los estudios de semiótica teatral.

Es cierto que lo que aquí me ocupa es el espacio dramático en sí, sin embargo, y después de la discusión planteada antes, me parece necesario retomar las características propias del teatro y de su construcción, ya que el espacio dramático adquiere significado en varios planos de la obra dramática, no sólo en la escenografía, sino que también se fija en los diálogos, los gestos, el vestuario, en fin, en los elementos teatrales mismos. El diálogo forma parte del espectáculo en el escenario ya que no es un lenguaje recitado, sino que es una forma de expresión vívida, en relación con el entorno y se acompaña de elementos paraverbales, movimientos, gestos, actitudes, acciones, etc¹⁰, entonces, el teatro es una práctica semiótica que convierte en signo todo lo que está en escena ya que todo lo que está en el escenario adquiere una significación en relación a las acciones que ahí mismo se realizan y ello permite crear un significado global, que está presente desde el texto dramático y el texto espectacular. Esto me permite afirmar que todo adquiere sentido en la puesta en escena, pero que viene cargado de este sentido desde la escritura del texto dramático y ello abre las puertas para un análisis conjunto de elementos meramente literarios con elementos espectaculares, teatrales, para desentrañar el contenido de las unidades espaciales que conforman el espacio dramático, tomando como referencia, y punto de apoyo, la totalidad de la construcción de la obra dramática,

⁹ Fernando De Todo, *op. cit.*, y María del carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987.

¹⁰ Bobes Naves, *op. cit.*, p. 65.

incluso aquellas marcas que no tengan referencia específica en la obra dramática pero que contengan un significado dentro del marco cultural en el que ésta es desarrollada.

Para hablar del espacio hay que comenzar hablando de la construcción de la obra dramática que se conforma de dos unidades, el Texto dramático y el Texto espectacular. Esta doble vertiente del la obra dramática ha movido a diferentes tipos de estudio, por un lado se ha pretendido estudiar sólo el Texto dramático, dejando fuera la representación que éste lleva implícita, y, por otro, se han hecho estudios específicos sobre la puesta en escena, limitando así la función del Texto dramático. Es en este punto en el que retomo las propuestas base para, primero, sentar la doble conformación de la obra dramática y, segundo, para describirla en su funcionamiento.

Ingarden¹¹ describe el texto dramático según sus dos componentes: a) texto principal que se constituye de los diálogos de los personajes y b) un texto secundario que se basa en didascalias y anotaciones escénicas. Como explica de Toro, el plano textual está compuesto de unidades sucesivas (diálogos, didascalias, el cuerpo de la obra dramática) y tiene una permanencia en ambos planos; el plano escénico está formado de unidades no sucesivas (personaje, decorado, tramoya) y es variable con cada puesta en escena. Estas unidades no sucesivas comprenden lo que es propiamente la performance del texto, el paso que permite que este texto sea llevado al montaje real. Una vez que el texto espectacular es llevado a escena obtiene significación, pero para ello necesita la totalidad de los elementos teatrales que le son propios desde el texto dramático. Los personajes comienzan a dialogar y a interactuar entre sí poniendo en escena los diálogos del texto dramático, sus acciones y diálogos se llevan a cabo en un espacio definido que adquiere espectacularidad gracias a la decoración, a la tramoya, al vestuario y demás elementos teatrales que fijan el espacio dramático en el que se está llevando a cabo la

¹¹ Roman Ingarden, *The literary Work of Art*, translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson, Northwestern University Press, Evanston, 1973, *apud.*, Fernando de Toro, *op. cit.* 60.

acción dentro de la escena, delimitando la interpretación del espectador ya que establece un lugar, un tiempo y una situación precisa de la obra¹².

Cabe señalar que las acotaciones son elementos que permiten conformar tanto el espacio escenográfico, como las situaciones. Teniendo como referencia el aparato didascálico, las acotaciones son las marcas que especifican y aclaran los espacios de indeterminación, ya que están presentes desde el texto dramático. De Toro señala que, “La representación es virtual en un texto cuya forma de discurso es el diálogo directo y cuyas acotaciones están referidas a una escenografía y ambos, diálogo y acotaciones, o diálogo y escenografía, están intensamente relacionados mediante indicadores verbales”¹³.

Las acotaciones son el lenguaje no manifiesto explícitamente en diálogo, pero sí en escena, que conforman la obra dramática, permitiendo la *performancia*. Si bien es cierto que las acotaciones sólo son explícitas para el director y los actores, también es cierto que este aparato permite una lectura completa para aquellos que no están presentes en la representación. Para Bobes Naves, las acotaciones sirven, en su mayoría, para crear la escenografía, sin embargo, me parece que deja de lado el resto de indicaciones presentes en este aparato: vestuario, movimientos, luces, gestos, etc.; elementos no verbales (a comparación de los diálogos).

Se ha discutido acerca de la literalidad del sistema didascálico, partiendo de la distinción que Ingarden hace de este aparato, definiéndolo como “texto secundario”. Es así como el texto secundario, aparato didascálico, no está identificado con la literalidad de la obra, “identificada con la belleza formal, ni es la ficcionalidad porque los dos textos la crean con en una interrelación semántica que se mantendrá a lo largo de todo el discurso. La diferencia está en que un texto es dialogado y el otro no, y en que éste

¹² *Ibid.*, pp. 61-64.

¹³ Bobes Naves, *op. cit.*, p. 62.

utiliza el lenguaje en su función referencial y se realizará en el escenario mediante las formas de un decorado: luces, objetos, situación de los personajes, etc.”¹⁴. Entonces, las didascalias no serían literarias, artísticamente hablando, aunque sí lo son si se ve desde el punto de su escritura; si bien es cierto que son códigos únicamente para la *performancia*, también es cierto que están a lado del texto dramático, ya que conforman el texto espectacular.

El texto dramático se organiza en situaciones, la situación es la unidad mínima de la obra dramática que da coherencia a los elementos textuales y es la parte más sintética de un texto capaz de formar una obra, cada situación está dividida en dos planos; el paradigmático, que analiza los componentes que integran una situación; y el sintagmático, que analiza la relación entre situaciones¹⁵. Dado que el texto dramático abarca al texto espectacular se puede decir que “la relación, entonces, entre texto dramático y espectacular, reside en que ambos comparten una misma forma de la expresión y del contenido. Se trata, pues, de una transcodificación que va del texto dramático al texto espectacular. Lo que ocurre es que el texto espectacular *añade* o más bien, actualiza y concretiza los lugares de indeterminación del texto dramático, lugares que están *en* el texto dramático.”¹⁶.

En el teatro existen diferentes niveles de significación, uno de ellos es el espacio. Por un lado, está el espacio como lugar, el teatro, la plaza o cualquier lugar físico en el que se presenta una obra dramática; este espacio físico delimita al espacio dramático que está planteado desde una representación virtual, no consolidada en el texto, pero presente en su elaboración. Es así como el espacio dramático, que es el centro de este estudio, está condicionado por un virtual espacio escénico y a una delimitación en el texto dramático, cuenta con un solo plano temporal (debido a que su representación

¹⁴ *Ibidem*, p. 63.

¹⁵ Fernando de Toro, *op. cit.*, pp. 61-63.

¹⁶ *Ibidem*, p. 66.

siempre lo sitúa en un presente) inserta desde el texto dramático, sin embargo, y a pesar de las limitantes reales dentro de la representación, el espacio dramático puede ampliarse por medio de signos verbales y no verbales que permiten una ampliación del espacio dramático¹⁷.

Como añade Bobes Naves, “El espacio vacío del escenario, se convierte en espacio dramático en la representación al colocar en él las referencias que corresponden al texto espectacular”¹⁸; esta transformación de espacio se ve complementada con elementos meramente teatrales: escenografía, vestuario, actuaciones, etc., los cuales adquieren una relación mimética o simbólica dentro del espacio dramático y, a su vez, lo complementan.

Cantalapiedra¹⁹, mediante un exhaustivo análisis, propone diferentes tipos de espacios, los cuales se relacionan para dar sentido escénico a la obra dramática. En su estudio abarca, específicamente, los espacios en cuanto a su realización escénica. Primero propone tres tipos generales de espacio espectacular: a) lugar de la representación, b) espacio discursivo, c) espacio escenográfico.

- a) El espacio físico (teatral) construido, arquitectural o no, sirve de soporte a la ficción y su situación geográfica. La cual influye en los procesos semióticos se articula en dos categorías fundamentales, abierto y cerrado
- b) La enunciación verbal indica que toda localización espacial conlleva la previa determinación de un espacio de referencia, o espacio “enunciativo” desde el cual se establece la enunciación espectacular y a partir del cual se delimita el espacio circundante, espacio “enuncivo”. El espacio enunciativo produce su efecto de sentido a partir de varios tipos de significantes perceptivos- visuales o auditivos-, en donde se combina la semiótica espacial, tridimensional, con la semiótica planaria, bidimensional. El espacio enuncivo se define como un espacio no escenificado en el momento de la enunciación teatral pero permite establecer una conexión espacial entre el aquí y el allá del espacio enuncivo.

¹⁷ Fernando Cantalapiedra, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Reichenberger, Kassel, 1995, pp. 259-263.

¹⁸ Bobes Naves, *op. cit.*, p. 243.

¹⁹ Fernando Cantalapiedra, *op. cit.*, pp.

- c) El espacio narrativo. Existe una clara relación entre las distintas funciones narrativas y los espacios en donde se llevan a cabo. Las cuatro fases narrativas, /manipulación, cualificación, prueba y sanción/, e incluso los programas narrativos, pueden ser de tipo enunciativo o enuncivo, y pueden ser realizadas en espacios escénicos, paraescénico o heteroescénico. Las fases narrativas están en relación semántica con los espacios. Soportes narrativos: a) espacio de manipulación, b) espacio de cualificación, c) espacio de la prueba, d) espacio de la sanción.²⁰

En las divisiones espaciales que propone Cantalapiedra se reúnen varios elementos para dar la totalidad de la obra. Primero está el “lugar de la representación”, este lugar es lo que actualmente se conoce como el teatro, el edificio destinado para la puesta en escena de las obras dramáticas. Este espacio ha cambiado a lo largo de la historia y, también, ha adquirido diferentes significaciones que, centrándome ya en el Siglo de Oro español, no es lo mismo una puesta en escena en un corral que en palacio o en carros. Tampoco estos espacios tienen la misma construcción (arquitectónica) y requieren adaptaciones de la obra. En la España del XVII, el teatro tenía diferentes lugares para su representación; por un lado están los corrales, lugares destinados específicamente para acoger puestas en escena, en los que, aunque existen variaciones entre teatros, la mayoría presenta una estructura básica: “un tablado rectangular, un vestuario con cortina, y uno o dos corredores, con o sin cortinas, encima del vestuario [...] El tablado, rodeado de público en sus tres lados, no tenía embocadura ni telón de boca. Sus dimensiones eran aproximadamente 1.5m. de altura sobre el nivel del patio: 6.88m. de ancho; y 3.85m. de fondo, con una superficie media entre de entre 26 y 27 metros cuadrados. Detrás de este tablado se encontraba el vestuario de mujeres y el espacio para las apariencias; debajo, estaba el foso y el vestuario de hombres; y encima del vestuario, haba uno o dos corredores o balcones”²¹.

²⁰ *Ibidem*, pp. 259-63.

²¹ José María Ruano de Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000, p. 38

Otro espacio importante es el palacio, puesto que gran cantidad de obras fueron representadas en sus salones o jardines. Estos espacios no cuentan con una generalidad en cuanto a su construcción, sin embargo Arróniz describe un espacio que puede servir como modelo descriptivo para este análisis: en El Alcázar de Felipe II había un espacio destinado exclusivamente a representaciones teatrales, “la sala, que llamaban de las comedias, larga de sesenta y cuatro pasos y ancha de diez y siete, estaba adornada con trece grandes tapices de oro, muy altos... el techo... tiene forma de canasta invertida, está por tres lados unido a una galería que lo recorre”²². Es hasta el mandato de Felipe IV cuando se comienza a dar un espacio importante a las representaciones teatrales y, en especial, a los espacios arquitectónicos propios de la nobleza; se crean así espacios para los nobles como El Coliseo, erigido en El Palacio del Buen Retiro, lugar que contaba con diferentes espacios teatrales destinados para las representaciones: El Coliseo, un tablado entre los árboles del jardín y un estanque²³.

Un último espacio físico, que será indispensable para el posterior análisis, es el carro. En este espacio se representaban principalmente autos sacramentales durante la fiesta del Corpus Christi y otras festividades religiosas, estas representaciones se llevaban a cabo “sobre tres carros colocados en fila. El del centro, o carrillo, era plano, una simple plataforma sobre ruedas que proveía el espacio principal de actuación. Los dos carros situados a los extremos llevaban unas estructuras que en los documentos se denominan indistintamente *casa* o *caja*. Estas construcciones contenían las tramoyas necesarias para los efectos escénicos, y permitían la entrada y la salida de los personajes”²⁴. El lugar de la representación es, entonces, el espacio físico (edificio:

²² Ficha de Sánchez Rivero, *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal*, hecha por Othón Arroniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977, p. 194.

²³ *Ibidem*, p. 214.

²⁴ John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 340-41.

teatro) y su situación geográfica, la cual, según Cantalapiedra, influye en los procesos de recepción.

El espacio discursivo o enunciativo se subdivide en diferentes categorías: el de la enunciación verbal en la que “toda localización espacial conlleva la previa determinación de un espacio de referencia, o espacio ‘enunciativo’, desde el cual se establece la enunciación espectacular —el yo, aquí y ahora—; y a partir del cual se delimita el espacio circundante, —el no aquí—, al que definimos como espacio ‘enuncivo’ (didascalia).”²⁵. El espacio enunciativo produce efecto mediante significantes perceptivos —visuales o auditivos— definiendo la semiótica espacial. El espacio enuncivo es un espacio escenificado, sólo mencionado:

Labrador- Volved atrás, no paséis
deste arroyo.
Alonso- Pero es canción
que por algún hombre hicieron
de Olmedo, y los de Medina
En este camino han muerto.
A la mitad dél estoy[...]”²⁶.

En este ejemplo, el espacio es construido mediante los diálogos de los personajes, y es así como se sabe que la situación se desarrolla en un camino, en la noche; sin que el espacio esté escenificado o reforzado mediante escenografía, aunque sí se sustenta en el tipo de vestuario que los personajes portan; ya que, por convención, cuando un personaje utiliza capa, se da por entendido que, al ser éste un vestuario típico de noche, la acción se desarrolla precisamente en este momento del día. Otra función que los diálogos tienen en este momento de *El Caballero de Olmedo*, es resolver la complicación escénica de montar un camino en el tablado, que podría hacerse mediante

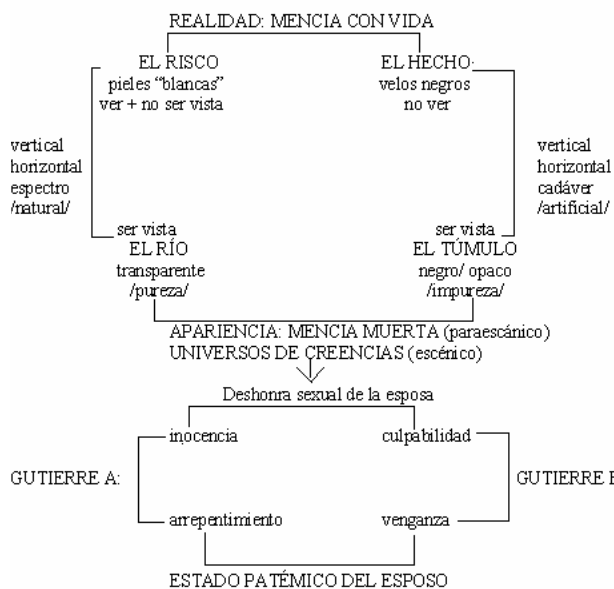
²⁵ Cantalapiedra, *op. cit.*, p. 260.

²⁶ Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. De Francisco Rico, REI, México, 1988, III, vv. 2408-2425.

retablos pintados pero no es indispensable ya que este problema es resuelto con la pura mención del espacio.

Otro espacio propuesto por Cantalapiedra, es el espacio narrativo. Este espacio consta de cuatro fases: manipulación, cualificación, prueba y sanción, todas ellas son realizadas en el espacio escénico, paraescénico (el espacio paraescénico se define como circundante, o simple prolongación perceptiva del escénico, lo cual denota su integración a éste)²⁷ y heteroescénico (el espacio heteroescénico es de tipo enuncivo, se trata de un concepto operativo en el marco de análisis de las relaciones interesaciales)²⁸ y están en relación semántica con los espacios²⁹.

²⁷ Un ejemplo ya aplicado de lo paraescénico, me parece, aclararía más la ambigua definición de Cantalapiedra. (p. 185).



En el ejemplo usado por Cantalapiedra, el espacio paraescénico, que en este caso es "Apariencia: Mencia muerta", crea una significación "falsa" en escena, ya que en el tablado sólo se observa la muerte del personaje pero esta muerte trae consigo una carga significativa: la deshonra vengada, que, a su vez, conlleva al conflicto del esposo, alternando entre arrepentimiento (culpa) y satisfacción (venganza). Así, cuando Mencia cambia su estado de viva a muerta, el referente paraescénico, introduce en el espacio escénico y escenográfico significaciones contradictorias, lo que Cantalapiedra sitúa en la contraposición de los colores (blanco/ negro) y de los espacios (Risco/ Río).

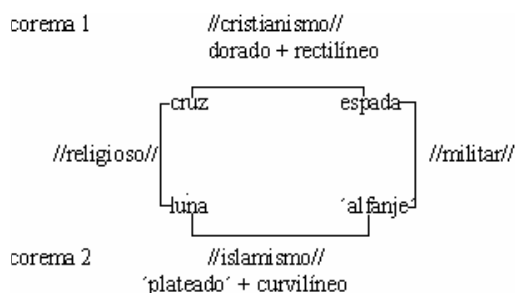
²⁸ Cantalapiedra, *op. cit.*, pp. 273-77.

²⁹ *Ibidem*, p. 272.

ENUNCIATIVO	ENUNCIATIVO	ENUNCIATIVO
ESCÉNICO	PARAESCÉNICO	HETEROESCÉNICO
aquí, ahí, allí, Tablado	ahí, allí, apariciencia, tramoya, pescante, escotillón, fuera de escena, vestuario, sala, etc.	allí, allá, no aquí, no ahí

Es así como el espacio escénico teatral está delimitado por la propia escenografía, sirviendo ésta como marco —bi o tri dimensional—. Este espacio escénico está dividido en áreas o zonas de representación que comprenden distintos planos físicos; definidas por los distintos coremas (que pueden estar compuestos por uno o varios actores y los distintos elementos espectaculares —materiales, topológicos, luminosos, etc.—) sin que el elemento figurativo del área escénica tenga porqué coincidir con el formado por la distribución de las figuras en el corema³⁰, ya que cada escenificación introduce su propia retórica espacial y el espacio figurativo raramente es representado en su totalidad, “la capilla del Comendador don Gonzalo de Ulloa, al hundirse sobre Don Juan Tenorio, asume el rol actancial de adyuvante del Comendador, y se define temáticamente como espacio religiosos”³¹. De esta forma la narración

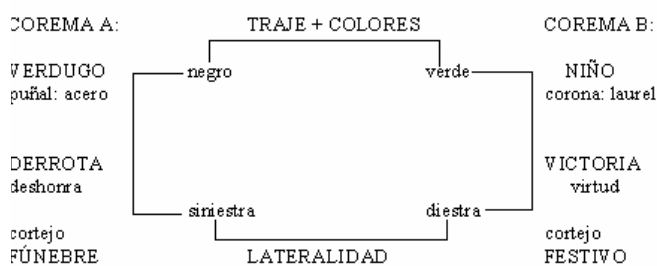
³⁰ “Sobre el espacio escénico se hallan los representantes, o comediantes. Pero lo hacen en función de una situación y de una orientación espacial, aisladamente o en grupos, formando así una figura o un con junto de figuras sobre un cubo escénico, con decorados o sin ellos. Definimos dicha articulación espacial de las figuras como *corema*, y al conjunto escénico, corema más fondo, como escenograma. Una escena, o una simple secuencia narrativa, está formada por una sucesión de escenogramas, dado que las figuras y los coremas sufren modificaciones constantes-, movimientos gestuales, posturas, desplazamientos espaciales y entre coremas, etc. (Cantalapiedra, *op. cit.*, p. 143). Esta definición resulta un tanto vaga por sí sola, sin embargo mediante diagramas de Cantalapiedra la definición de *corema* se muestra más precisa:



Otro ejemplo:

adquiere sentido en cuanto al espacio, ya que éste desarrolla el papel de símbolo, de espacio dramático y de fragmento narrativo. Esta división propuesta por Cantalapiedra es muy cercana a la que propone José Regueiro³², ya que ambas retoman los mismos, o muy similares, elementos para el análisis del espacio dramático y escénico; sin embargo, existe una gran diferencia en cuanto a perspectivas de análisis ya que, aunque ambos hablan de la virtual puesta en escena, Regueiro basa su análisis únicamente en los textos dramático y espectacular, no pretende trascender hacia el *performance*.

El espacio escenográfico es, sin duda, una incógnita que queda abierta en cada puesta en escena. El autor del drama hace una propuesta escenográfica afín a la temática y a la intención de su texto; sin embargo, esta propuesta puede no ser respetada o ser refuncionalizada. Este hecho, la refuncionalización de la escenografía, implica problemas para una fijación de lo meramente escénico y por lo tanto para su estudio ya que, específicamente en el teatro del Siglo de Oro, la escenografía representa parte importante para la asimilación y el entendimiento de las obras dramáticas pues gracias a ella se logra situar al espectador y delimitar las posibilidades espaciales de la representación. Arellano define la puesta en escena del espacio dramático mediante el uso de escenografía como “mostración *ad oculos* o escénica: el espacio material representante o significativo de una u otra de las virtualidades del espacio dramático, de las condiciones escenográficas ofrecidas a la labor del <<autor>> o director de



(Ambos ejemplos están tomados de Cantalapiedra, *op. cit.*, pp. 153 y 210, respectivamente).

³¹ *Ibidem*, p. 263.

³² José Ma. Regueiro, *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel-Reichenberger, Kassel, 1996.

escena”³³. Esta definición, dada específicamente para espacios “de maravilla” se vuelve complementaria de las teorías anteriores y, sobre todo, plantea una realidad escenográfica de difícil manifestación escénica para el Siglo de Oro, ya que es mayormente utilizada la espacialización de modo verbal. Sin embargo no me atrevo a decir que el teatro del Siglo de Oro carecía de espectacularidad, de hecho creo lo contrario, ya que, aunque es cierto que la tramoya y demás elementos teatrales externos no tenían los avances de la tramoya actual, la espectacularidad basada en la escena, escenografía y tramoya, está presente en gran cantidad de piezas teatrales áureas. Una forma de sustentar lo arriba dicho puede encontrarse en diferentes testimonios sobre las puestas en escena y, particularmente, en el sistema de didascalias de la *Loa* a la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca, ya que claramente este aparato no está compuesto por el autor, sino por un espectador que detalló la puesta en escena, permitiendo así que los recursos escénicos de la obra se aprecie desde la visión del espectador:

Havía bajo a las esquinas de la cortina, junto al frontis, a la una parte una águila, y a la otra, un león, teniendo entre las garras los extremos de la cortina; y subiendo ALEMANIA sobre el águila y ESPAÑA sobre el león, tomaron los extremos de un azafate en el cual fueron recogiendo la cortina hasta esconderse cortina, azafate y tramoyas.

Acabóse de subir la cortina y de esconderse las dos tramoyas, dejando los dos primeros bastidores de tierra, y los segundos y el domo de mar en bonanza con algunos navíos que denotavan los de la embarcación y armada que asistió a Su Mg^d, en cuyo mar salió un coro de NINFAS cantando³⁴.

³³ Ignacio Arellano, “Espacios de la maravilla en los dramas de Calderón”, en Arellano (ed.), *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Actas del coloquio Internacional, Universidad de Navarra, Pamplona, 2002, p. 43.

³⁴ Pedro Calderón de la Barca, *Loa para La fiera, el rayo y la piedra*, en Calderón de la Barca, *La fiera el rayo y la piedra*, introd. De M. Sánchez Mariana, transcripción de Javier Portís, Castalia, Madrid, 2001, vv. 37 y 59 Ac. (En este ejemplo no se puede citar jornada dado que es la Loa de apertura).

La construcción de espacio, en este ejemplo, es real. La escenografía, la tramoya y el vestuario sustituyen la mención verbal y otorgan mayor espectacularidad a la obra, ya que al estar representado, el espacio se autodelimita y sitúa al espectador ante el “lugar” preciso, lo introduce en todos los sentidos al sitio escenificado en el que se desarrollará la acción. Esta espectacularidad, si bien puede parecer restrictiva, produce en el espectador una visión simplificada, permitiéndole, así, una mayor comprensión de la trama, ya que conduce su imaginación y la enfoca en el espacio para que la atención se centre en el objetivo de la obra dramática.

Con este breve ejemplo adquiere relevancia la presencia clara de la escenografía, no sólo para el teatro áureo, sino para la *performancia* del teatro en general. Ahora bien, hasta aquí he hablado de los componentes que Cantalapiedra identifica, pero es necesario hacer una ampliación de los mismos recurriendo a otros autores y a sus distintas posturas con respecto al espacio dramático.

El espacio dramático, de acuerdo con José Regueiro, a diferencia del espacio percibido en escena, es un espacio construido y modelado por el lector —espectador— a partir de didascalias y el diálogo y sólo es visualizable en el metalenguaje; existen determinaciones léxicas que deben tenerse en cuenta para establecer la configuración del espacio dramático: 1) nombres comunes, referentes geográficos y de secciones de espacios incluidos fuera o dentro de escena, sin distinción del campo semántico. En *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, está presente en la enunciación un lugar que tiene un referente histórico, es un lugar verdadero que no se lleva a escena pero que se sugiere mediante diálogos y convenciones teatrales y esto permite que se de por hecho que la obra se desarrolla en el poblado de Fuente Ovejuna³⁵; 2) elementos semántico-sintácticos o de localización afectiva. Resulta imposible presentar en escena

³⁵ Francisco López Estrada, “Introducción”, en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, Castalia, Madrid, 1996, pp. 12-13.

sentimientos, a menos que estén alegorizados, sin embargo este tipo de temas puede ser representado mediante recursos espaciales, por ejemplo, un jardín, en el Siglo de Oro, va a ser el lugar por excelencia para que se desarrolle una historia amorosa, una calle lo será para la riña que conlleva un sentimiento de odio, un carro repleto de nubes indicará el cielo: “Aparecen, en el segundo carro, la VERDAD con un espejo, la MISERICORDIA con un ramo de oliva, la PAZ con una bandera blanca, la JUSTICIA con un peso [o sea, unas balanzas] y una espada; cada una, en una nube”³⁶; lo cual tiene, para el Siglo de Oro, un carácter religioso o alegórico; 3) todo lo que pueda ser figurativo en escena o extraescena: “Acabóse de descubrir la perspectiva de mar y oscureciéndose el tablado, y formándose repetidas vezes horrorosos truenos y rayos con otras imitaciones de tempestad [...]”³⁷; la tramoya y la escenografía presentan el espacio, sin embargo este espacio no se limita al tablado ya que los recursos sonoros están fuera de él y crean la atmósfera de la escena, lo que realza la espectacularidad de lo representado. Así, el espacio que se concreta y se representa en las imágenes plásticas y dinámicas de la puesta en escena y está controlado por la palabra, la descripción del espacio extraescénico, es enteramente verbal (en cuanto a que su mención está escrita en el aparato didascálico)³⁸. Visto desde la perspectiva de Cantalapiedra, la construcción del espacio en el texto dramático es enunciativa pero adquiere presencia una vez realizada la *performancia* de la misma.

Ya mencioné que la teoría de Regueiro deja fuera los elementos teatrales que ayudan a la fijación del espacio dramático y que permiten la concretización del éste en la puesta en escena, sin embargo aporta nuevas consideraciones en cuanto a la construcción del espacio y permite un análisis más profundo basándose únicamente en

³⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, *San Hermenegildo*, en *Obras Completas*, t. 3, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, FCE, México, 2001, I, v. 27 Ac.

³⁷ Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. de Manuel Sánchez Mariana, transcripción de Javier Portís, Castalia, Madrid, 2001, I, v. 1 Ac.

³⁸ José M. Regueiro, *op. cit.*, pp. 3- 5.

elementos del texto dramático. De esta forma, el espacio dramático se puede clasificar según cuatro tipos distintos:

a) no- visible, sólo existe en el diálogo. Este recurso es usado para contar lo que pasa en la obra fuera del escenario, permitiendo que la continuidad de la trama no se pierda pesar de no verse todo en escena. En *El burlador de Sevilla*, no se representan en escena todas las acciones, sin embargo, mediante los diálogos, el espectador se entera de lo que ha ocurrido, recurriendo nuevamente a convenciones teatrales de veracidad; sin que exista la necesidad de su manifestación en escena:

Tisbea: Quiero entregar la caña
 al viento, y a la boca
 del pececillo [el] cebo;
 pero al agua se arroja
 dos hombres de una nave
 antes que el mar la sorba,
 que [sobreguada] viene
 y un escollo aborda.
 Como hermoso pavón
 [hacen] las velas cola,
 adonde los pilotos
 todos los ojos pongan.
 Las olas va escarbando,
 y ya su orgullo y pompa
 casi [se] desvanecen.
 Agua un costado toma;
 hundióse, y dejó al viento
 la gavia, que la escoja
 para morada suya,
 que un loco en gravias mora³⁹

³⁹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López- Vázquez, Cátedra, Madrid, 2002, I, vv. 507- 526.

b) parcialmente visible, en forma de sinécdoque o metonimia. El *La dama duende*, la construcción espacial está puesta es escena mediante escenografía y tramoya, sin embargo no es mencionada sino que se construye en escena, quedando manifiesta para el público únicamente cuando se hace uso de ella, de otra forma no se conoce:

Vase. Por una alacena que estará hecha con anaqueles y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja⁴⁰.

c) visible, aparece en las didascalias y está presente en escena. Este hecho, aunque parezca repetitivo, permite al director la ubicación completa, no deja lugar a dudas de lo que sucede o en dónde sucede, ya que el texto espectacular, la escena y los diálogos lo sustentan:

Sale DOÑA JUANA, de hombre, con calzas y vestido todo verde, y QUINTANA, criado.

Quintana: [...] ya que nos traen tus pesares

a que desta insigne puente

del enano Manzanares,

que por arenales rojos

corre, y se debe correr,

que en tal puente venga a ser

lágrimas de tantos ojos:

¿no sabremos qué ocasión

te ha traído desa traza?

¿Qué peligro te disfrazo

de damisela en varón?⁴¹

d) visible y mencionado en el diálogo. En el ejemplo anterior la especificación

⁴⁰ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. de Ángel Valbuena Briones, REI, México, 1988, I, v. 780 Ac.

⁴¹ Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Castalia, Madrid, 2001, I, vv. 13-24 y I, v.1 Ac.

está más encaminada al director teatral, en este caso, la “repetición” está puesta para el público y cumple la misma función que la anterior; minimizar los espacios indefinidos, además que, en este caso en específico, el espectador no tiene acceso al “Papel” así que tiene que enterarse por medio de los actores, tanto de su presencia en escena, como de su contenido:

Papel: La fuerza de una ocasión me hace exceder el orden de mi estado. Sabrála Vuestra Merced esta noche por un balcón, que le enseñará el portador con lo demás, que no es para escrito, y guarde Nuestro Señor.

Don García: ¿Quién este papel me escribe?⁴²

Esta clasificación amplía la clasificación tan general que Cantalapiedra hace para delimitar y definir el espacio teatral ya que él sólo lo hace en tres aspectos de los cuales uno está muy alejado del control de texto dramático, me refiero al espacio como edificio, al espacio real de la representación. En cuanto al espacio discursivo y al escenográfico, la aportación de Regueiro me parece más exhaustiva ya que plantea diferentes formas de construcción de espacio mediante el texto dramático pero básicamente mediante los diálogos de los personajes, lo que deja un poco de lado el aparato de acotaciones (sólo concede un punto para este aparato).

Resulta interesante notar que en la performance de la obra, los espacios escénicos no sólo varían al alternándose unos con otros, por medio de diferentes recursos teatrales; sin embargo, hasta el momento no he encontrado una clasificación general de estos espacios que permita distinguir entre ellos, al momento en que varios espacios conforman o delimitan un espacio mayor. Todos los espacios escénicos de una obra están interrelacionados, se escenifican en el mismo espacio de representación y,

⁴² Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, ed. de José Montero Reguera, Castalia, Madrid, 1999, I, v. 117 y I, v. 117 Ac,

además, interactúan entre sí en el desarrollo de la trama, pero no todos los espacios adquieren el mismo valor escénico en la performance. Cantalapiedra propone la totalidad de los espacios en escena y su relación, mediante planos del tablado⁴³, lo cual indica que cada espacio tiene un lugar asignado en escena y se cambia de espacio con el desplazamiento de los personajes o el uso de deícticos espaciales que se refieran a ellos, acompañados del respectivo gesto para su ubicación; sin embargo, esto resulta difícil de aceptar ya que no ha tomado en cuenta los espacios extraescénicos del texto dramático, los cuales no son escenificados, pero tiene importancia en la performance de la misma. Del mismo modo que no se hace una clasificación de los espacios dentro de otros espacios ni de espacios limítrofes, los cuales, en conjunto, forman la totalidad espacial de la obra, ya sea de manera implícita o explícita, escenificados o no. Dado que no encontré clasificación alguna que defina estos espacios, a lo largo del análisis de las obras utilizo los términos: espacio inserto, como un espacio dentro de otro, y espacios limítrofes, para diferenciarlos unos de otros, ya que todos ellos forman parte del mismo espacio escénico y alternan su presencia en las obras.

Sin embargo todas estas clasificaciones están insertas en el texto dramático que, a mi modo de ver aunque limitan la doble articulación de la obra dramática confiriéndole importancia únicamente al texto dramático y aunque Regueiro incluya a las didascalias como elemento textual de la obra dramática, el texto espectacular aparece subordinado a una presencia virtual en el escrito, no llega a concretizarlo como un hecho, sino que simplemente lo menciona como una posibilidad.

Regueiro hace una aportación importante para el marco de este estudio ya que plantea que “todo hecho teatral siempre aparece inscrito en un contexto cultural. La concepción del espacio está inscrita en el texto dramático, donde el autor ha transpuesto

⁴³ Cantalapiedra, *op. cit.*, p. 276.

los rasgos que definen la orientación cultural de uno u otro sector de la sociedad. El universo representado en escena siempre existe en un espacio enmarcado de la realidad circundante⁴⁴, y esto hace que la recepción de los textos funcione diferente de acuerdo a la época y al lugar de representación en el que haya sido desarrollada.

Queda claro que en la obra dramática se distinguen dos tipos de texto (dramático y espectacular), es decir que se conforma de diálogos, didascalias, acotaciones escénicas, lenguajes y signos de representación, es por ello que el teatro crea un espacio propio mediante los deícticos y puede dar sentido a un ámbito que puede estar incluso vacío, de modo que los objetos escénicos que adquieren sentido pueden incluso no estar presentes físicamente y hacerse presentes con un gesto. Esta presencia no real está totalmente aceptada de acuerdo a las convenciones teatrales, por ejemplo, en el teatro de corral del Siglo de Oro, donde no había luz artificial, que era al aire libre y en el que las representaciones eran en la tarde, con luz solar, si un personaje sale a escena con una capa negra y hace un gesto con el que representa que no alcanza a ver, se asume y se acepta que es de noche, que está oscuro y el personaje no distingue por la oscuridad. Otro ejemplo que podría funcionar es el de la calle, es obvio que en un teatro no se puede hacer una calle, sin embargo, este elemento paraescénico, al ser enunciado por los personajes entra nuevamente en función la convención teatral, en forma de metonimia, y el público acepta que le escena se está desarrollando en una calle aunque ésta no esté presente (Don Manuel- ¡Oh qué derecha, / es la calle! Aún no se pierden de vista⁴⁵). Esta anotación aclara el carácter espectacular del teatro, característica que se hace presente en la totalidad de la construcción dramática y escénica, es decir, el teatro está proyectado para su representación, lo cual le confiere un carácter efímero, sin embargo al estar presente en el texto dramático adquiere una fijación, que a su vez es variable.

⁴⁴ Regueiro, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, I, vv. 141- 43.

Estas características no permiten, entonces, establecer una contraposición entre diálogos y didascalias, por otro lado innecesaria, dada su complementación, pero sí permiten ampliar la estructura formal de la obra dramática.

El teatro utiliza un lenguaje abundante en deícticos que señalan personajes, objetos, movimientos, etc., todos ellos en tiempo presente y en un espacio inmediato, siendo ésta una característica específica del teatro, sin embargo esta no es la única característica importante del teatro, otra característica específicamente teatral está en el discurso porque muestra en sus propios términos la relación con la situación inmediata, siendo este un lenguaje performativo que implica acciones realizadas por el hablante y pretende una determinada conducta del oyente. Los deícticos, entonces, toman su significado ocasional de la situación y relacionan el discurso con el contexto por medio de la actividad lingüística de los hablantes y lo que ellos construyen con su discurso. El texto dramático es performativo e incluye sus propias determinaciones escénicas, dando un significado a los objetos culturales a los que remite mediante la *performancia*, permitiendo una semiotización de la escena compuesta de espacios dramáticos; vestuario, gestos; etc.⁴⁶.

El vestuario teatral desempeña un papel esencial en la puesta en escena, facilita la recepción y comprensión de signos para el espectador. Además de informar sobre la condición del personaje y su papel en la representación, “la indumentaria teatral podía servir para situar el lugar de la acción, el tiempo en que se desarrollaba y otros detalles similares, para transmitir al público la información que, aunque pudiera hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria”⁴⁷. El vestuario ayuda a fijar el espacio y el papel de los personajes, en cuanto a las características de éste son muy variadas y van desde sencillos vestuarios

⁴⁶ Bobes Naves, *op. cit.*, pp. 186-187.

⁴⁷ Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 91.

que representen a un campesino hasta vestuarios que retomen las convenciones pictóricas de la época, es así como en el teatro del Siglo de Oro, el vestuario adquiere una gran relevancia gracias a la multiplicidad de personajes son caracterizados con su “propio” traje, lo cual permite al espectador que reconozca qué papel desempeñan y en qué lugar es desarrollado. Par este teatro, Ruano de la Haza realiza una separación de acuerdo a las características de los personajes, a su función y a su relación con cada género⁴⁸:

Personajes pertenecientes a diferentes oficios y profesiones, cada uno de los cuales está diferenciado por su vestimenta particular

carretero: con montera y polainas, y un capote de dos aldas, y debajo dél un colete y caída por detrás la capa.

médico: cuello abierto pequeño, sotanilla larga, capa de gorgorán con capilla y guantes⁴⁹.

Personajes sobrenaturales. Estos personajes se representaban bajo convenciones y rara vez éstas son alteradas.

El ángel aparece de blanco con capa.

El diablo faldón de terciopelo liso negro, bordado con mascarones y llamas.

Personajes de romancero tal cual se “dibujan” en él⁵⁰.

El gracioso. Caracteriza al personaje y lo sitúa en un nivel diferente del resto de los personajes, más cercano al público, su vestimenta es “simple” y rara vez transgredió esta norma, suele vestir de acuerdo a la indumentaria usada por los escuderos de bajo rango⁵¹.

Trajes religiosos. Vestuario especializado ya que se convierte en un símbolo de la conversión y evolución espiritual del santo⁵².

Con todo lo anterior queda en claro que para este análisis no utilizaré una sola teoría semiótica, sino que recurriré a las arriba planteadas para proporcionar así una mejor descripción de los espacios dramáticos en las cinco obras mitológicas de

⁴⁸ Para obtener un ejemplo de la caracterización de los personajes véase: Aurelio González, “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, en Aurelio González (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 11- 21.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 79-80.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 84-5.

⁵¹ *Ibidem*, p. 86.

⁵² *Ibidem*, p. 82.

Calderón de la Barca⁵³ que son el *corpus* de este trabajo, abarcando diferentes perspectivas y elementos teatrales que permitan delimitar los espacios dramáticos y que aclaren su construcción con todos los elementos que las conforman, es así como en ocasiones haré referencia a las didascalias explícitas propuestas por el texto pero en otras ocasiones recurriré a la descripción de los personajes, sus vestuarios, sus gestos, sus movimientos, a las didascalias implícitas, los signos y códigos de la época para la ubicación de espacios y su función en la cada obra.

1.3.-Espacios y géneros de las obras de tema mitológico.

El uso del tema mitológico, ya como *exempla*, ya como fuente principal, permite encontrar diferentes aspectos que le confieran unidad a este tipo de obras. Tanto el tema como la forma son elementos de afinidad para el teatro mitológico; sin embargo, existen otros elementos que permiten, también, hablar de unidad, me refiero al uso de espacios, los cuales resultan significativos puesto que son parte estructural en este teatro y, al ser una cuestión formal, le dan unidad desde su estructura y adquieren significación apelando a la creación de un significado por el uso de convenciones socio-culturales de cada época.

La introducción de la mitología en el teatro del Siglo de Oro debe su origen a los intentos que se producen en la Edad Media de apartar los dioses paganos a los propósitos doctrinales del cristianismo. La creatividad de la mentira estética puede convivir con una lectura moral y alegórica de las sugerentes ficciones de los mitos de la antigüedad pues, como señala Evangelina Rodríguez Cuadros, “prima en el tratamiento de la mitología el sentido espiritual y el utilitarismo de sentido heroico o moralizante”⁵⁴.

⁵³ Auto sacramental; *Andrómeda y Perseo*, comedias mitológicas; *La fiera, el rayo y la piedra*, *La estatua de prometeo*, *Eco y Narciso* y la comedia burlesca, *Céfalo y Pócris*.

⁵⁴ Evangelina Rodríguez Cuadros, *Calderón*, Síntesis, Madrid, 2002, p. 112.

La iglesia no está dispuesta a aceptar el uso de la alegoría y condena su uso, incluso en la reelaboración de temas clásicos, tal es el caso de los temas mitológicos, aunque, en realidad, este rechazo de las fábulas paganas lo único que hace es favorecer su difusión. En el Siglo de Oro, se presta atención a las fuentes medievales y renacentistas mitológicas porque su papel se refuncionalizó y pasaron a ser modelos y temas de inspiración, ya que, como explica María de Jesús Franco Duran, “La crisis de la contrarreforma sacó a la luz la incompatibilidad entre el espíritu pagano y la moral cristiana, volvió más urgentemente esta necesidad de conciliación y de justificación que nunca había dejado de atormentar secretamente a los eruditos y a los artistas del Renacimiento. Incluso el programa de educación elaborado por los jesuitas muestra todo el partido que se puede sacar de un instrumento tan cómodo y flexible”⁵⁵.

Las fábulas mitológicas, adaptadas al teatro tienen diferentes funciones que dependen en cierta medida del público y el espacio en el que se representan (corral o palacio) y la fecha de representación; más adelante se verá que el tema mitológico no sólo es utilizado en comedias, sino que se amplía a otros géneros teatrales, lo cual varía la intencionalidad y utilización de la fábula y aprovecha el argumento clásico para trenzar la comedia de enredo o de capa y espada, bajo este tratamiento presenta una compleja estructura con variedad de personajes que son el producto de intercalar personajes humanos y mitológicos. La fábula en este género se adapta a las características propias del mismo⁵⁶ y adquiere otro sentido (el cual no siempre deja de lado la intención de *exempla* que le es conferida originalmente).

⁵⁵ María de Jesús Franco Durán, “La función de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro español”, en Francisco Domínguez Matio y Juan Bravo Vega (ed.), *Calderón. Entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja (2000)*, Universidad de la Rioja, Rioja, 2002, pp. 124-5.

⁵⁶ La Comedia de capa y espada o Comedia de enredos son aquellas en las que sus personajes (nobles) se ven inmersos en situaciones de complicada relación con el resto de los personajes. El móvil de estas comedias es un tema amoroso: amor/deshonra, amor/celos, amor/casamiento, etc. La unidad temporal de estas comedias está al servicio de la verosimilitud del argumento, así pues este género no cuenta con una unidad precisa sino que ésta se adapta a la trama de cada obra. Sus personajes son inverosímiles, al igual

El espacio en el teatro mitológico es un elemento estructurante recurrente, los espacios que el teatro mitológico presenta son pocos: selvas, cuevas, montañas, etc.; sin embargo, las formas como cada uno de ellos es puesto es escena le confiere a este teatro su amplia expresividad escénica ya que, al igual que la fábula, el espacio se refuncionaliza obra tras obra para permitir, así mismo, la refuncionalización de la trama mitológica. Al igual que el espacio, las fábulas tienen diferentes tratamientos en el teatro del Siglo de Oro; sin embargo, estos tratamientos tienen características compartidas. En la mayoría de las obras mitológicas hay una convivencia de elementos mitológicos con cristianos, aunque se utilicen las fábulas como motivo ejemplarizante de una lección moral. Así como existen diferentes tratamientos y motivos para el uso de la fábula en este teatro, existen también diferentes modos de presentación y representación, tal cual indica Franco Durán, “a través de los diálogos de los personajes aprendemos que los dioses y los hados se aplacan con sacrificios, los castigos del cielo se deben soportar con paciencia y sin quejas para que los dioses no se enojen porque siempre persiste la idea última de que el cielo, a pesar de las desgracias que envía, es piadoso”⁵⁷, sin duda esta cita parece remitir directamente a una lección cristiana, sin embargo hay que tomar en cuenta la estrecha relación existente entre iglesia y “vida diaria” en el barroco, con ello se justifica el uso de la fábula no como dogma sino como moraleja, que también es doctrinal pero en un sentido más práctico, más funcional a la vida cotidiana.

El teatro mitológico tiene una estructura formal igual al género en el que se esté usando la fábula, como ya señalé arriba es “adaptable”, aunque conserve casi del todo la

que las situaciones en las que son colocados por el autor ya que pone a sus personajes a merced del azar. Una característica de éste género es el tratamiento del honor y el decoro, no siempre relacionados y, mayoritariamente, transgredidos para poder dar así justificación a algunas acciones, aunque esta ruptura temporal (auxiliada por la comicidad de los personajes, principales y el típico gracioso) del orden sea reestablecida hacia el final de la comedia con soluciones típicas: matrimonios. (Ignacio Arellano, “Convenciones y rasgos genéricos en la Comedia de capa y espada”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 28- 47.

⁵⁷ Franco Durán, art. cit., p. 125.

linealidad y el contenido temático básico de la fábula mitológica, aunque no respete completamente el tratamiento original, por ejemplo, la mayoría de las comedias mitológicas no respetan el final original de la fábula (existe *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca en la que el final original es respetado tal cual lo relata Ovidio), o subordinan al estilo características de personajes o lugares tópicos, como es el caso de las comedias burlescas de tema mitológico en las que la parodia juega un papel protagónico con intenciones bien definidas, ya sea la presentación/ representación de lo grotesco y lo absurdo, con la intención de devaluar a los personajes mitológicos o de retratar de forma burlesca características humanas, por la trasgresión a los cánones dramáticos establecidos del siglo XVII, parodiando formas cultas y serias, personajes típicos con caracterizaciones establecidas, *locus amoenus*, etc⁵⁸.

La extensión del tema mitológico, como eje temático para la construcción de obras dramáticas, supera las limitantes de género ya que como señala Franco Durán: “Hay otro tipo de composiciones barrocas —autos sacramentales— que no toman de la mitología lo anecdótico y superficial, sino que penetra en la profundidad de la visión mítica para construir desde ella un universo dramático personal, que comparte con el mitológico su trascendencia y el común uso del lenguaje, los símbolos y las imágenes. La temática mitológico-pagana al sentido cristiano de transmitir el camino de salvación de los dogmas de la iglesia”⁵⁹. Esto muestra otra utilización de la fábula mítica, ahora dentro de otro género teatral de gran peso en el barroco español, que, como los ejemplos anteriores tiene sus propias características escénicas, de gran espectacularidad, y temáticas ya que aunque la intención sea claramente religiosa, Franco Durán acara que “a diferencia de las comedias de santos, la fiesta mitológica puede exhibir escénicamente admirables tramoyas y el lugar más maravilloso de todos es el propio

⁵⁸ *Ibidem*, p. 128.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 129.

escenario poblado de los asombrosos efectos que ingenieros y escenógrafos preparaban para los espectáculos”⁶⁰.

La espectacularidad propia del auto sacramental se encuentra extendida en la mayoría de las obras mitológicas, una explicación a ello recae en los lugares de representación (teatros de Palacio), permitiendo una mayor complicación escénica y una mayor espectacularidad en la creación del espacio escénico. La *performancia* del texto dramático mitológico cuenta con requerimientos específicos que, a diferencia del teatro de corral o callejero, basan su espectacularidad en la escenificación del espacio, ya sea mediante sencillos bastidores, ya con el uso de elaboradísimas tramoyas.

Finalmente, en la producción mitológica, en el género que sea, hay una estrecha conexión ente lo sobrenatural y lo sublime del argumento. La extrema estilización formal le confiere un carácter doble, por un lado en la reutilización de los mitos clásicos y su intención, y, por otro, la fuerte carga escenográfica en la puesta en escena mediante la utilización de tramoyas, vestuarios y decoraciones fastuosas que sitúan al espectador en los espacios dramáticos en los que se desarrolla la trama. Espectacularidad que es propiciada gracias a los espacios físicos en los que estas obras eran representadas, ya que, en su mayoría, “la Comedia mitológica y representación en el palacio del rey van unidas, pues sólo allí tienen su máxima posibilidad por los medios económicos de que disponen, que permiten los costosos gastos de la música, escenografía, organización del festival, y privilegian la existencia del espectáculo por el espectáculo”⁶¹, sin dejar fuera la representación de los autos en la fiesta del Corpus Christi que era “costeada” por la iglesia, lo cual le permitía al dramaturgo la misma fastuosidad escénica que el dinero “pudiera costear”.

⁶⁰ Ignacio Arellano, “Espacios de la maravilla...”, pp. 53-4.

⁶¹ José María Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1988, p. 174.

Entonces, el tema mitológico sirve como base temática para una amplia variedad de géneros teatrales. Las características propias de cada uno de ellos son “respetadas” por el tema mitológico; sin embargo, y a pesar de este rasgo de unidad, el teatro mitológico no sólo refuncionaliza la fábula, también reutiliza los espacios. Si bien anteriormente presenté una descripción de los géneros que retoman el tema mitológico en su trama, éste no es el tema principal de este trabajo, aunque no por ello es obsoleto, de hecho, todo lo contrario ya que esta síntesis me permite ampliar la unidad del tema mitológico y sustentarla, ahora, con un elemento de estructura interna: el espacio, que finalmente es el tema que aquí interesa.

Los espacios dramáticos que se desarrollan en el teatro mitológico, independientemente del género a tratar, utilizan diferentes formas de representación, ya sea mediante el uso de deícticos espaciales insertos en los diálogos, mediante elementos teatrales que permitan su identificación gracias a convenciones (vestuario, accesorios, gesticulación, etc.) o gracias a una elaborada tramoya que no sólo deja completamente claro cuál es el espacio representado, sino que, además, realza la espectacularidad de este teatro, convirtiéndose esta característica, en inherente al teatro mitológico.

Ya que trabajo con tres comedias mitológicas, un auto sacramental y una comedia burlesca, la variedad estilística en el *corpus* me permitirá no sólo hacer una descripción de los espacios dramáticos que en ellas existen, sino, realizar un análisis de los diferentes tratamientos que ellos tienen al interior del teatro mitológico y su posible refuncionalización, o adecuación, al estilo en el que son representados. Al mismo tiempo que doy cuenta de sus requerimientos performativos y de su carácter espectacular.

El teatro mitológico no se limita a un género en específico, sino que se extiende a varios de ellos, sin perder unidad temática ni estilística, por ello no puede ser definido

como Comedias mitológicas dada la limitación que este título tiene y la amplitud que verdaderamente posee, sin embargo, debo señalar que, a pesar de la variedad de géneros que abarca, el teatro mitológico, no pierde sus características más esenciales, de las cuales, una de ellas es la que será guía en este trabajo: el espacio, su presentación, su construcción y su refuncionalización dentro de las cinco obras mitológicas que aquí se analizarán.

Capítulo 2.- Calderón y el mito. Espacios teatrales.

2.1.- *La mitología en el teatro del Siglo de Oro. Calderón y e mito.*

La introducción de tópicos de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro no fue una innovación calderoniana; sin embargo, fue Calderón quien explotó esta fuente hasta llevarla a su máxima expresión. Diferentes son los factores que permiten retomar estos temas y reelaborarlos para el seiscientos; por un lado, está toda la ideología político-religiosa de la Contra-reforma y, por otro, las innovaciones mecánicas que permiten construir una espectacularidad escénica más explícita, que, a su vez, hace posible la presencia real de los espacios dramáticos en la performance, ayudando a la recepción que tendrá el espectador de la obra. El uso de la mitología en España proviene de Italia, de una moda de época, y es gracias a la Contra-reforma que regresa la alegorización en el teatro, utilizando estas alegorías como enseñanza moral y religiosa, retornando así a los manuales medievales sobre mitos clásicos, ya que, como señala Franco Durán, “no resulta extraño que también el Siglo de Oro prestara tanta atención a este tipo de fuentes mitográficas [medievales] porque su papel no se limitó al de ser simplemente transmisoras de los mitos clásicos, sino que se convirtieron en modelos y temas de inspiración”⁶².

Las fuentes mitográficas clave para el Siglo de Oro son varias; aquí retomo tres que fueron fundamentales para la transmisión de los mitos clásicos en España y el resto de Europa: *Genealogie deorum gentilium libri* de Bocaccio; la traducción de las *Metamorfosis* de Jorge Bustamente, Antonio Pérez Sigler y Pedro Sánchez de Viana;

⁶² Ma. de Jesús Franco Durán, “La función de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro”, en Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja*, Universidad de la Rioja, Rioja, 20002, p. 124.

Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem de Conti⁶³ (este libro en especial retoma la mayoría de los mitos usados en Italia para el teatro mitológico). De esta forma y con el uso de estas fuentes, España se introduce a la “moda” de época y retoma los mitos bajo la forma de la alegoría, como medio de enseñanza, usado por la iglesia para superar el mito y, por lo tanto, erradicar el paganismo, pero utilizando las fábulas y los modelos para ejemplarizar.

Religión y teatro se ven ligados en diferentes autores del seiscientos, Calderón es uno de los autores que refuncionaliza estos mitos para utilizarlos en su teatro, tanto religioso, como cortesano. Para el teatro religioso de tema mitológico, como afirma Neumeister en su estudio sobre el mito en Calderón, “es sobre todo Calderón quien, en sus autos sacramentales mitológicos, aplica este método con supremo artificio para confrontar y reunir por última vez el mito pagano con el dogma cristiano”⁶⁴. No sólo en autos sacramentales se retoma el tema mitológico, ya que gracias a la introducción de una tramoya más elaborada, los temas pueden ser utilizados en diferentes géneros teatrales, apoyando su espectacularidad en “la utilización de figuras y asuntos mitológicos en las artes plásticas y en la literatura para comunicar mensajes precisos o como signo de una alta cultura estética”⁶⁵; el uso, como referencia, de la iconografía de la época es utilizado por Calderón en los aparatos didascálicos de sus obras, para hacer una descripción más precisa sobre la escenografía, de tal modo que no sólo el escenógrafo reconozca e imite lo que se requiere en escena, sino, que el espectador, al ver una imagen conocida, produzca la relación con la iconografía y comprenda mejor la alegorización que está presenciando. Esta espectacularidad se lleva a su máxima expresión en el teatro mitológico de corte.

⁶³ *Ibidem*, pp. 119-121.

⁶⁴ Sebastian Neumesister, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Reichenberger, Kassel, 2000, p. 37.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 31.

El argumento mitológico como base del drama crea una cierta elitización del teatro. Primeramente, estas obras están pensadas para un espacio teatral específico, el cual es mayoritariamente cortesano, dadas las exigencias espectaculares de las obras mitológicas su desarrollo en tablados minimiza su espectacularidad original. Como segundo aspecto, los teatros cortesanos contaban con las innovaciones técnicas provenientes de Italia, gracias a la llegada a España de Baccio del Bianco en 1651; este nuevo aparato tramoyístico hace posible la escenificación de espacios y acciones más elaborados y, por lo tanto, más espectaculares. Finalmente, para comprender el teatro mitológico, es necesario un nivel más que medio para conocer las fuentes mitológicas. Para Calderón estos aspectos son determinantes en la elaboración de sus obras mitológicas, ya que, para su comprensión total, Calderón exige de su público un conocimiento amplio de la mitología, de sus personajes y no sólo de las fábulas, para así poder comprender la alegorización completa en su performance. Es por ello que Calderón, como señala Aparicio Maydeu, “abandona pronto el lirismo y la naturalidad de Lope y su escuela, y elige una complejidad arquitectónica plenamente barroca, apoyada en juegos espectaculares y en sincretismos”⁶⁶. Esta elitización del teatro mitológico no es gratuita y basa su naturaleza, principalmente, en las posibilidades espaciales y mecánicas que los teatros cortesanos le permitían⁶⁷.

De esta forma, el teatro mitológico se crea básicamente como un espectáculo de corte, con todo lo que esto conlleva. La utilización de las innovaciones italianas concede a Calderón un manejo de la totalidad del espacio y las formas adoptadas, creando, por un lado un fastuoso espectáculo y, por otro, formando un estilo propio que encuentra sus antecedentes en el teatro francés con Corneille y, a diferencia de éste, captando la atención y la aceptación del público, mayoritariamente cortesano, para formar así una

⁶⁶ Javier Aparicio Maydeu, “Calderón de la Barca”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español, t. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Gredos, Madrid, 2003, p. 1113.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 1098.

escuela en España que continuó con la espectacularidad calderoniana⁶⁸. No es de asombrar que Calderón no sólo adopte el mito como fuente de sus dramas, tampoco lo es que lo desarrolle espectacularmente, pero es importante señalar las “modificaciones” que sufre el teatro en manos de este autor, ya que es relevante la forma con que Calderón utiliza estas fuentes para renovar los estilos establecidos en el barroco español.

Aurelio González puntualiza esta renovación calderoniana al teatro español, cuando señala que “en Calderón podemos tener un Barroco literario que rescata la superficie del texto con el sonido de la palabra, la fuerza de la imagen y el brillo del artificio”⁶⁹. Este artificio del que habla Aurelio González se lleva hasta su máxima expresión en escena mediante la construcción de espacios dramáticos, con todas las facilidades tramoyísticas de la época; que tienen, por lo menos, dos dimensiones; primero, son lugares comúnmente utilizados por Calderón, pero refuncionalizados en el sentido de cada obra y, segundo, funcionan como alegorías didácticas, especialmente en los autos sacramentales, sin abandonar las fuentes originales ni comprometer su construcción sólo al discurso.

No es casualidad que sea teatro mitológico el que se represente en palacio; como apunta Aurelio González, “el espacio escénico cortesano, pensado para grandes espectáculos ricos en lujo, escenografías y efectos, debe permitir el uso de telones pintados, diversas perspectivas de marina, bosque o templo, además de elementos corpóreos imitando fuentes, peñascos, montes y grutas. Por otra parte debe incluir una mecánica teatral que posibilite el paso de un ambiente escenográfico a otro de manera rápida y lo más discreta posible”⁷⁰. Las facilidades de las que están provistos los teatros de corte son, justamente, las que permiten la performance en escena de espacios

⁶⁸ Neumeister, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁹ Aurelio González, “Los espacios del barroco en Calderón”, en Aurelio González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de Investigación Calderoniana*, El Colegio de México, México, 2002, p. 62.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 74.

dramáticos ricos en adorno y ostentación, lo cual agrega una nueva visión del teatro, delimitando espacios físicos pero envolviendo al espectador en el ambiente creado en escena, tanto por la novedad tramoyística y el lujo escénico, como por la presencia de temas conocidos por él.

Calderón utiliza y crea nuevos espacios dentro de escena, ya que como dice Aparicio Maydeu, “supo explotar la idea de que el espectáculo dramático se constituye a través de una asociación conceptual entre la disposición de los actores y la escenografía sobre el escenario, con los signos icónicos del vestido y el *atrezzo*, por un lado, y el texto que los actores declaman por otro, esto es, a través de un emblema”⁷¹. El teatro mitológico calderoniano crea una nueva escala de performance al romper con el aspecto tradicional del espacio en escena, ya que en la mayoría de sus obras, los espacios escénicos son más de uno y funcionan indistintamente dentro del mismo escenario. El uso de múltiples espacios en escena permite, por otro lado, una posibilidad más amplia de significación y una nueva concepción del espectáculo como tal.

En este momento es donde cobra una fuerza significativa el uso de recursos escénicos para la performance de la obra. Siguiendo a Ignacio Arellano, los espacios escénicos se crean por diferentes medios:

- a) Descripción dentro de un relato, en la cual el espacio se crea por medio del discurso de los personajes, apelando a la convención teatral de la época.
- b) Mostración *en phantasma*, la cual también se desarrolla mediante el diálogo pero que se respalda por la escenificación de los espacios mediante el decorado teatral.
- c) Mostración *ad oculos*, en la cual el espacio dramático está presente en escena y se construye específicamente con la escenografía y el apoyo de la tramoya⁷².

⁷¹ Aparicio Maydeu, *op. cit.*, p. 1115.

⁷² Ignacio Arellano, “Espacios de maravilla en los dramas de Calderón”, en Ignacio Arellano (ed.), *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y los Siglos de Oro, Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, abril, 2002*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2003, pp. 42-43.

Aparicio Maydeu hace una separación de los distintos espacios escénicos utilizados por Calderón, así como de una de las, múltiples, funciones que adquirirían en la performance de las obras mitológicas⁷³. Esta clasificación comprende los distintos géneros utilizados por Calderón, que van desde teatro paródico hasta autos sacramentales, no es completamente exhaustiva, ya que deja fuera otros elementos que permiten, del mismo modo, una construcción más clara del espacio. No es sólo la tramoya o el uso del espacio real (tablado) lo que construye la performance de la obra, elementos meramente teatrales se conjuntan para facilitar esta construcción espacial. El uso de convenciones, el vestuario, el aparato didascálico, son elementos que, al igual que la tramoya, crean, y amplían, la construcción de los espacios dramáticos.

Una particularidad de la obra calderoniana, para el teatro del seiscientos, es la amplitud que hace de las descripciones del espacio dramático en su aparato didascálico, la cual facilita la performance de la obra. Este aspecto ha sido desarrollado con mayor amplitud por Aparicio Maydeu, quien señala que “forma parte de la técnica dramática característica de Calderón una escritura didascálica profusa para lo acostumbrado en el teatro del seiscientos –sobre todo en su teatro cortesano y en sus autos, cartografiados

⁷³ La clasificación propuesta por Aparicio Maydeu no sólo es utilizada para el teatro mitológico, su función abarca otros géneros teatrales que, de igual modo, comprendían, dentro de su construcción dramática, espectacularidad escénica.

- a) Monte o rampa escalonada que unía al tablado y el primer corredor.
- b) Descubrimiento de apariencias, pinturas u objetos o *tableaux vivants*, en alguno de los nichos del teatro y al servicio de una poética de *admiratio* inspirada en retablos y ornamentación religiosa.
- c) El sonido previo o simultáneo de percusión (cajas) o de viento (chirimías, clarines) anunciando un descubrimiento, una intervención divina (hierofanía) o el empleo de una tramoya.
- d) La configuración de una estructura tripartita de espacios mesodiegéticos confrontados y dotados de una significación simbólica, vinculada a los niveles de acción y al tópico de *axis mundi*:
 - Jardín.- espacio básico, en el nivel del tablado, representa lo urbano, lo público. Es un *locus amoenus*, de escenificación sencilla, ya que se construye escénicamente con un sencillo uso de bastidores, perspectivas y lienzos o, de otra forma, con la creación oral del espacio.
 - Montaña o peña.- nivel elevado del primer corredor. Piezas simbólicas de cielo o paraíso, *locus eremus*, que puede simbolizar naturaleza agreste e irracional, con este simbolismo adoptado por el (los) personaje que a él le sea propio.
 - Gruta.- Nivel de tablado o bajo el tablado, escotillón.
- d) La tramoya básica para los desplazamientos horizontales y verticales de los actores, el uso del canal o pescante. (Aparicio Maydeu, *op. cit.*, p. 115)

en las memorias de apariencias- que se esmera en establecer vínculos entre las imágenes que el montaje le proporcionará al espectador, esbozadas y sugeridas en el aparato de acotaciones (*como lo pintan*), y el imaginario visual colectivo, de modo que resultan frecuentes las indicaciones que remiten a lienzos célebres o pinturas de iconografía canónica”⁷⁴, el aparato didascálico, en este caso explícito, rompe con las acotaciones clásicas de la época y resulta indispensable para crear el espacio requerido por las ellas, para, a su vez, facilitar el acercamiento y la comprensión de la obra, tanto para el espectador como para el director. Finalmente hay que señalar que, en algunas de las obras calderonianas, no es el propio autor quien hace la descripción del espacio, ya que en algunas de ellas, el aparato didascálico es la “crónica” de un espectador que hace las anotaciones una vez realizada la performance.

El vestuario es otro de los elementos que complementan la performance ya que ayudan a la presentación del espacio dramático. El vestuario es un elemento teatral que funciona por convención, de tal modo que el código implícito en el vestido del personaje ayuda a ubicar el lugar en el que la escena se desarrolla; si bien es cierto que el vestuario es una didascalia implícita de lugar, también ayuda a determinar diferentes aspectos de la performance, por ejemplo, el nivel social del personaje. Como señala Varey, “el empleo más obvio de la indumentaria de la comedia del siglo XVII es para indicar la categoría o rango del personaje representado por el actor”⁷⁵, también, por lo general, Calderón utiliza el vestuario para indicar cambios de rango para los temas de honra o para los graciosos; pero esta no es su única función ya que la presencia en escena de un personaje “vestido de salvaje” ubicará la escena en un bosque o monte. En resumen, el vestido es un soporte de la construcción escénica que facilita la creación del

⁷⁴ Aparicio Maydeu, *op. cit.*, p. 1111.

⁷⁵ John E. Varey, “La indumentaria en Calderón”, en John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, p. 263.

espacio escénico, sin tener que recurrir excesivamente a la construcción del espacio por medio del diálogo o la tramoya⁷⁶.

Finalmente, el teatro mitológico, aunque grande en espectacularidad no se limita a la parafernalia de la corte, ya que, citando a Franco Durán, “las fábulas mitológicas, dependiendo de si se dirigen a un público de corral o a un público palaciego, pueden seguir en el teatro barroco dos vías fundamentales de desarrollo poético: se utiliza la mitología como fábula, aprovechando el argumento clásico para trenzar la comedia de enredo o capa y espada: compleja estructura con una variedad increíble de personajes, producto de mezclar en una misma pieza personajes humanos y mitológicos”⁷⁷. En una performance dentro de un corral de comedias, la espectacularidad escénica se ve limitada, no cuenta con la ingeniería que un teatro de corte, creando el espacio con el uso de otros elementos teatrales, más ligados a convención que a espectacularidad, contrariamente a la fiesta palatina, en la que la espectacularidad se lleva hasta una expresión descomunal, con el uso de diferentes elementos, algunos de los cuales pueden estar presentes, también, en el teatro de corral o en la calle:

- a) Aprovechamiento de una variedad de espacios escénicos en los que montar la representación: jardines, parterres, estanque del Buen Retiro, salones, etc.
- b) Empleo de escenografía con decorados en perspectiva que funciona por medio de bastidores con lienzos pintados y sobre raíles dobles en disminución proporcional, que permitían la colocación simultánea de dos decorados diferentes que se sucedían mediante rápidas mutaciones.
- c) Incorporación de maneras italianas en materia de declamación emotiva y pluritonal, *stile recitativo*, del acompañamiento musical y el desarrollo cantado de los textos en escena.
- d) Enriquecimiento de la puesta en escena con pirotecnia, animación mecánica, autómatas y un aparato de tramoyas accionadas, con cuerdas, poleas, tornos y raíles, por

⁷⁶ Es justamente Varey quien hace un exhaustivo análisis de la función del vestuario en Calderón, así como de las variantes que en su teatro tiene y de las funciones que puede llegar a cumplir.

⁷⁷ Franco Durán, *op. cit.*, p. 124.

una maquinaria con la tecnología suficiente como para permitir movimientos en diagonal y vuelos horizontales⁷⁸.

La construcción de los espacios dramáticos, en el teatro mitológico, permite diferentes niveles de análisis, por un lado la ostentación de la fiesta palatina y los autos sacramentales y la austeridad (aparente) del corral de comedias. Es así, como Calderón extiende su producción mitológica a tres espacios y, por lo tanto, a tres niveles de recepción: el teatro cortesano, los tablados provisionales y el corral comercial. A cada uno de estos espacios corresponde una construcción dramática distinta, tanto en el argumento y la utilización de la fábula, como en la performance y sus exigencias. De esta manera, la construcción de una Comedia burlesca será sencilla y recurrirá a elementos teatrales convencionales: vestuario, gestos, mención del espacio en el diálogo, etc., ya que su intención no es del todo ejemplarizante, sino de divertimento. Para la construcción de una comedia que será representada en la corte, Calderón utiliza otros elementos; por un lado, la refuncionalización de la fábula hacia temas reales o religiosos, con una intención ejemplarizante, pero teniendo en cuenta que el espectador conoce a la perfección la fábula que se está representando y, por otro lado, la capacidad de recurrir a un aparato mecánico que permita realizar la performance con una mayor posibilidad espectacular mediante el uso de un complicado aparato tramoyístico. Finalmente, los autos sacramentales están estrechamente ligados a motivos religiosos y es en este tipo de teatro en donde se da con mayor abundancia el uso de la alegorización, además de que este teatro permite, también, una espectacularidad similar al cortesano pero siempre con una intención didáctica que refuerce en el espectador los dogmas de la fe cristiana.

⁷⁸ Aparicio Maydeu, *op. cit.*, pp. 1120- 1121.

Los espacios dramáticos que Calderón utiliza en su teatro son, fundamentalmente, los siguientes: *Bosque o Selva, Jardines, Cuevas, Montes*. Cada uno de ellos está de una u otra forma ligado con otro, de esta manera, Calderón puede utilizar todos los espacios en una sola obra o concentrar la acción en uno sólo de ellos. Para el teatro mitológico calderoniano los espacios más utilizados están ligados en el siguiente orden: Selva/ Monte/ Cueva o Selva/ Jardín. Los elementos que se necesitan para la construcción de estos espacios varían de una obra a otra, de un género a otro, y cada una de ellas se apoya en elementos teatrales distintos; algunas usarán la palabra o el vestuario, otras un elaborado aparato tramoyístico.

2.2.- *Espacios teatrales.*

No sólo los espacios dramáticos son los mismos en el teatro mitológico, también los espacios teatrales para los que se conciben varían poco unos de otros, pero para cada uno de ellos se crea de forma diferente el espacio dramático, tomando en cuenta las dimensiones del tablado, los elementos mecánicos con los que cuentan, así como la posibilidad espacial que la arquitectura permita. Ya que la mayoría de las piezas que aquí estudio fueron creadas con motivo de festividades nobles, el espacio de su representación será el Coliseo del Buen Retiro; sin embargo este no es el único espacio en el que las obras fueron representadas, también está el teatro comercial, para el cual tomaré como referencia al Corral de la Cruz y, por último, está el teatro en la calle, el uso de un tablado provisional para la performance del auto sacramental.

Un elemento fundamental para la performance de una obra es el espacio teatral, el edificio arquitectónico en el que se llevará a cabo la representación. Los espacios teatrales delimitan la performance de una obra dramática ya que ésta debe adecuarse o ser escrita tomando en cuenta el tamaño del tablado, los recursos tramoyísticos, etc. Cada obra toma en cuenta el espacio para el que se planea, en ocasiones la misma obra es representada en diferentes espacios teatrales y para ello es necesario modificar los componentes de la obra, desde el trazo del movimiento de los personajes en escena, hasta la construcción de los espacios escénicos, tanto en su construcción escenográfica, como en la construcción del espacio por los diferentes recursos teatrales (vestuarios, tramoyas, movimiento escénico, etc.).

El teatro mitológico fue representado en tres espacios teatrales: el Coliseo del Buen Retiro, el corral comercial y los tablados provisionales para la fiesta del Corpus. Calderón compone la mayor parte de su teatro mitológico para ser representado en palacio, en un espacio cortesano, pero no deja fuera el corral de comedias. Siguiendo este presupuesto es necesario hacer una breve descripción de estos tres espacios teatrales para comprender mejor su función en la performance del teatro mitológico y el estudio de las comedias que aquí se presentarán.

2.2.1.- Coliseo del Buen Retiro.

El primer espacio teatral para el que Calderón compuso su teatro mitológico fue el Coliseo del Buen Retiro. Este teatro fue construido hacia 1641. Originalmente fue encargado a Cosme Lotti por la casa de Austria. Fue inaugurado dos años más tarde y reconstruido por Baccio del Bianco, “quien, tras la restauración de 1650, aún lo

mejorará al reformar la tecnología de la instalación escénica; convertido así en el marco especializado para puestas en escena de gran maquinaria”, como señala Maestre⁷⁹.

La arquitectura del Coliseo no distaba en mucho de la estructura básica del corral tradicional; sin embargo, proporciona adelantos arquitectónicos que permiten la inclusión de un gran aparato mecánico, al estilo italiano. De acuerdo con Arróniz, “era el teatro más avanzado, en cuanto a técnica. ‘Es de forma aovada que es más a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes’”⁸⁰; la forma del tablado contrasta con el rectángulo típico de los corrales, sin embargo “muestra un escenario con una perspectiva de once pares de bastidores distribuidos entre el arco del proscenio y el telón de fondo.”⁸¹. Maestre hace una descripción detallada sobre el Coliseo, en la que señala que el escenario del Coliseo “estaba encuadrado con una moldura en forma de arco, compuesto de un arquivado y dos soportes laterales, tenía una disposición escenográfica distribuida en un tablado con tres niveles. Tales soportes separaban mediante un tabique el lugar de la acción del de donde estaba el público, provisto de gradas para los espectadores y estatuas que sostenían lámparas, con apariencia de galería arquitectónica”⁸².

La superficie de tablado del Coliseo era de 189.56 m². El tablado se subdividía en *términos* determinados por los bastidores y la implantación de sus guías, dando lugar a las cajas y calles del tablado, las cuales delimitaban el espacio en el que se desarrollaría la obra, del mismo modo que conformaban el espacio dramático, a partir del decorado que cada uno poseía; como señala Maestre, “en este escenario aparecen en número de doce [bastidores], con su correspondiente paridad de seis y su delimitación

⁷⁹ Rafael Maestre, “El actor calderoniano en el escenario palaciego”, en Manfred Tietz (ed.), *Undécimo Coloquio Anglogermánico sobre Calderón. St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, Franz Steiner Verlag Stuttgart, Escocia, 1998, p. 178.

⁸⁰ Othón Arróniz, *op. cit.*, p. 214.

⁸¹ Javier Huerta Calvo, “Los espacios teatrales”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español, t. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Gredos, Madrid, 2003, p. 645.

⁸² Maestre, art. cit., p. 179.

en igual número de términos”⁸³. Este escenario estaba dividido en dos partes iguales, cada una de ellas contaba con seis bastidores, los cuales se acomodaban tomando el centro como eje de simetría. Este eje se determina por el “punto de concorso” y es llamada la “zona fuerte” de la escena, el centro del escenario, que es donde se desarrolla la mayor parte de la obra⁸⁴. El tablado, además, tenía dos huecos laterales que se utilizaban como entradas y salidas para los actores. La *frons-scene* del Coliseo estaba adornada por columnas de imitación de jaspe verde, estatuas de Palas y Minerva en los nichos entre columna y columna, y en los dos extremos, limitando el escenario a los lados, dos estatuas de Las Famas⁸⁵.

Maestre describe el aparato tramoyístico como el más elaborado de la época ya que el escenario del Coliseo contaba con “un equipo bien elaborado de aparatos e ingenios: el telar, en el cielo raso, y el foro, parte trasera del escenario (con ventana en el “respaldo” para realizar efectos de perspectiva real o a dos visos de los jardines del Retiro), con galerías de máquinas; elementos que permiten la maniobra de los instrumentos que ponen en movimiento las apariciones, mientras que el escotillón y la trampa, abiertos sobre el piso del escenario, empujan a escena, por medio de cabestrantes en el foso, los elementos de esta cavidad inferior y hacen surgir de abajo una serie de articuladas construcciones escénicas. A éstas les acompañan un conjunto de bastidores laterales a lo largo de cada uno de los lados del tablado, los cuales, retrocediendo la parte posterior de cada grupo... daban paso a la mutación, ya que al retirarse cada par lo hacía su decorado correspondiente de fondo, consiguiendo de este modo el cambio rápido en la decoración”⁸⁶. Esta extensa descripción destaca el complicado aparato mecánico con el que contaba este teatro, además de describir en

⁸³ *Ibidem*, p.180

⁸⁴ *Ibidem*, p. 181.

⁸⁵ Arróniz, *op. cit.*, p. 214.

⁸⁶ Maestre, art. cit., p. 179.

cierta medida su funcionamiento, ayudando así a la reconstrucción de la performance de la obra dramática. Toda esta innovadora ingeniería permitía la construcción real, en escena, de los espacios dramáticos requeridos por la obra, además de que hacía posible el cambio de un espacio a otro de una manera eficaz, todo esto, conjugado, permite la escenificación de apariencias y, sobre todo, de mutaciones que se desarrollan en escena y que son indispensables para la espectacularidad y entendimiento del teatro mitológico.

Además de las innovaciones mecánicas, el escenario del Coliseo ocupaba, al igual que en los corrales, la mayor parte de un patio plano, en el que se ubicaban butacas para los espectadores. El tablado estaba rodeado por los tres costados por lugares para los espectadores, aunque situados en una forma más parecida a los teatros actuales que a los corrales típicos, pero siempre respetando las jerarquías⁸⁷ sociales y ubicando en un palco, en forma de media luna, al rey.

Javier Huerta Calvo señala que, en el Coliseo había “un muro frontal corre detrás del proscenio y deja una gran abertura en medio, cerrada al iniciarse el espectáculo por una cortina. Es un teatro completamente cubierto especialmente concebido para sesiones nocturnas y para el uso de un equipo de maquinaria escénica”⁸⁸, esta última referencia permite dar por hecho las representaciones nocturnas para las cuales se utilizaba luz artificial, a diferencia de los corrales comerciales en los que la luz artificial sólo se usaba en las tramoyas o para resaltar decorados.

⁸⁷ “Frente al escenario hay aposentos a nivel del patio “alojeros”, debajo de la cazuela del primer piso. Encima de los alojeros está la cazuela de las mujeres. Encima de la cazuela está el palco principal, y arriba la cazuela alta”, Huerta Calvo, “Los espacios teatrales”, p. 646.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 219.

2.2.2.- *El corral comercial. El Corral de la Cruz.*

Otro espacio teatral para la representación de las obras mitológica es el corral comercial. Para la descripción de este espacio voy a utilizar El Corral de la Cruz⁸⁹, el cual fue “establecido en 1579 y perduró más de 156 años, cerrando sus puertas por última vez en 1736, para dar paso al Coliseo de la Cruz inaugurado en 1737, que cerró sus puertas en 1859”, como señala Charles Davis⁹⁰. El tablado del Corral de la Cruz, medía 26 x 16 pies, a cada lado había un tabladillo, prolongación de las gradas, que podía servir para sentar espectadores o para la escenificación de una comedia; los tabladillos laterales tenían la misma profundidad que el central y su anchura era de 12.5 pies y estaban separados del central por barandillas o antepechos⁹¹; las dimensiones de este tablado son similares a las del tablado del Coliseo.

El Corral contaba con dos vestuarios, el alto y el bajo, uno y otro se comunicaban por una escalerilla. El de mujeres se encontraba detrás del tablado de la representación y servía como salida a escena y al igual que los corredores ayudaban a delimitar el espacio (rectangular) del tablado. El desván de los tornos estaba en la parte más alta del teatro y estaba cubierto por un tejado colgadizo que cubría, además, una parte del patio⁹². Allen señala que “a cada lado del patio había gradas, por lo que el primer nivel de aposentos laterales, inmediatamente detrás y encima de estas gradas, era el de las “rejas”, al nivel de la cazuela de mujeres (primer piso). Estaban estos aposentos en las casas laterales vecinas o en otras construcciones fuera del corral propiamente dicho, con rejas para que la gente no pasara de allí a las gradas sin parar. A cada lado,

⁸⁹ No existen documentos que aseguren que alguna de las obras que aquí estudio haya sido representada en el Corral de la Cruz, pero sí que no todas ellas se desarrollaron en el Coliseo; sin embargo dada la importancia de este espacio (tanto histórica, como por influencia arquitectónica en el resto de los corrales de la época) lo propongo para ubicar espacialmente las obras que, en su momento, lo requieran.

⁹⁰ Charles Davis, *Los aposentos del Corral de la Cruz 1581- 1823. Estudio y documentos*, Támesis, Londres, 2004, p. 2.

⁹¹ José Ma. Ruano de la Haza, “Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII”, en *Cuadernos de Teatro Clásico #6, Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos de la península Ibérica*, 1991, p. 45.

⁹² *Ibidem*, pp. 49-54.

en la intersección de la línea de las rejas y la cazuela, había un balcón”⁹³. La disposición de los asientos está jerarquizada, de tal forma que las localidades de “mejor vista” serían las más caras y estarían a disposición de la nobleza y, en ocasiones al rey mismo, este orden no es casual y, de hecho, sirve como modelo para la construcción del teatro del Coliseo. Los taburetes del Corral de la Cruz tenían respaldar, antepechos y un pasillo delante, delante de ellos, había una “puertecilla” que daba paso al vestuario de hombres, debajo del tablado de la representación. Huerta señala que “debajo de las gradas de la entrada de la derecha, y quizá también de la izquierda había una especie de túnel o pasillo, claramente señalado en el plano de Ribera, el cual conducía directamente al vestuario”⁹⁴, la cazuela baja estaba situada frente al escenario, encima de la entrada del patio principal⁹⁵. Además, en la vivienda frente al escenario, había dos aposentos en la planta baja y encima de éstos la cazuela de las mujeres.

El escenario del Corral de la Cruz estaba orientado norte-sur y dado que las representaciones se realizaban en el día, como señala Allen, “durante la representación, los rayos del sol caerían, por tato, detrás de la fachada del teatro, sumiendo a esta en la más completa oscuridad, ya que los espectadores se encontrarían, mirando hacia el sol, en la parte iluminada del corral. Esta es la razón, claro, por la que se necesitaba un toldo”⁹⁶. Este toldo haría que algunas zonas del tablado quedaran a oscuras, de esta forma, en algunas obras sería necesaria la presencia de luz artificial, aunque, como señala Maestre, “la iluminación artificial se usaría en ellos solamente para las tramoyas y en el interior de la fachada del teatro, no en el tablado mismo, y únicamente cuando

⁹³ John J. Allen, “El corral de la Cruz: hacia la reconstrucción del primer corral de comedias de Madrid”, en José María Diez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*, Tamesis, Londres, 1989, p. 27.

⁹⁴ Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁵ Davis esquematiza las perspectivas que los espectadores tendrían del tablado, de acuerdo al costo de las localidades, p. 125.

⁹⁶ Maestre, p. 89-90.

había necesidad de resaltar un decorado, adorno o descubrimiento⁹⁷, el uso de luz artificial serviría únicamente para resaltar adornos del tablado y conceder mayor carácter espectacular a las apariciones en escena.

El corral de la Cruz, a diferencia del corral del Príncipe, contaba con ‘corredorcillos’ al nivel de las rejas (primer piso), para la representación de espacios urbanos, como serían balcones, o de espacios abiertos, como sería la rampa-monte de algunas obras; sin embargo, este corral no contaba con un desván para ocultar las tramoyas, utilizando también los corredores con este fin. Ruano de la Haza hace una breve descripción de los corredores, pero, sobre todo, de la utilización básica que estos tenían en el teatro del seiscientos, ya que ocultaban las apariencias y eran utilizados como balcones, según las necesidades de la obra, es así como, “los corredores también estaban cubiertos por cortinas que se corrían para mostrar un *tableau vivant*, una figura o un adorno y, en el segundo y tercer nivel, para mostrar una ventana o muralla⁹⁸, de esta forma, las apariencias estaban cubiertas a la vista del público pero no se guardaban en lugar alguno.

Los decorados y tramoyas llegaron a los corrales, con menor tecnología que al teatro cortesano, pero cuando una comedia necesitaba “adornos múltiples para su representación, esto es, cuando se empleaban diferentes adornos para denotar diversos lugares escénicos, la función sinecdótica adquiría importancia cardinal⁹⁹, de esta forma, el actor tenía que colocarse frente a la zona del decorado correspondiente a la escena para indicar un cambio de espacio escénico. Es así, como el teatro comercial usa menos elementos espectaculares para sus representaciones, aunque tampoco está exento de ellas; bien es cierto que la maquinaria de este tipo de corrales era más sencilla y

⁹⁷ *Ibidem*, p. 92.

⁹⁸ Ruano de la Haza, “Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII”, en *Cuadernos de Teatro Clásico #6, Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos de la península Ibérica*, 1991, p. 81.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 87.

únicamente se desplazaba en dos sentidos y se usaba una tramoya a la vez, pero no por ello carecía de recursos para representar la “fastuosidad” necesaria para las obras mitológicas, ya que recurría a diferentes elementos teatrales, tales como serían. El vestuario, la mención de espacio en el diálogo o el movimiento escénico de los actores.

2.2.3.- *Tablados provisionales.*

Finalmente, el último espacio teatral, que se requiere para este estudio, es el teatro en la calle. Este teatro sufrió grandes transformaciones a lo largo del XVII. Para la época calderoniana, el teatro en la calle ya no era un sencillo tablado con unas mantas de fondo, hacia mediados del siglo, el gobierno se encargaba de costear la representación de los autos sacramentales en las plazas públicas y, por ello, era posible levantar tablados provisionales de mejor calidad escénica.

De esta forma, el teatro en la calle está ligado a la representación de los autos sacramentales en la fiesta del Corpus. “A comienzos del XVII la organización de las festividades del Corpus en Madrid había pasado de los gremios y cofradías a una comisión de fiestas del municipio, y los elementos fundamentales de los contratos con los autores para la celebración”¹⁰⁰. El gobierno comienza a organizar las fiestas y para ellas se construyen espacios abiertos en las plazas, tablados y carros que se levantarán una vez terminadas las fiestas.

A comienzos del XVII “se contrataba cada año dos compañías y cada compañía 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 “apariencias” necesarias para los efectos espectaculares de los autos”¹⁰¹. Con el paso del tiempo, para 1635, el aspecto del

¹⁰⁰ Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 649.

¹⁰¹ *Id.*

tablado se transformó y se redujeron las representaciones a solamente dos. El tablado ahora contaba con dos carros que se colocaban detrás del tablado. Finalmente, y como última modificación, el tablado se transformó, para 1646, y contaba ya con cuatro carros, los cuales se acomodaban de acuerdo a las necesidades de la representación, pudiendo quedar de las siguientes formas:

- a) Dos carros detrás del tablado y un carro a cada lado del escenario.
- b) Cuatro carros detrás del tablado.
- c) Un carro a cada lado del tablado y dos carros en diagonal con la parte trasera del tablado.

Además, cada carro era de dos pisos y servía, por la parte de atrás, como vestuario; estos escenarios móviles estaban provistos de una complicada construcción que permitía el uso de tramoyas espectaculares, permaneciendo de esta forma hasta comienzos del siglo XVII¹⁰².

¹⁰² *Ibidem*, p. 650.

Capítulo 3.- Construcción escénica de los espacios dramáticos. El monte y sus espacios insertos y limítrofes.

Los espacios dramáticos se construyen con la ayuda de distintas herramientas y recursos teatrales: la construcción escenográfica, donde se muestra al espectador el espacio dramático construido físicamente en escena; la construcción escénica que apela a la convención teatral, ya que construye el espacio con su pura mención en diálogo o por señas en vestuario; y la construcción textual, que engloba las dos anteriores de manera virtual, previendo su performance. Cada una de estas formas de construir el espacio dramático trae consigo subdivisiones que, a su vez, complementan la construcción espacial, llegando a ampliar el espacio hasta fuera del escenario este sería el caso de las construcciones extraescénicas o el uso de deícticos espaciales que indiquen lejanía. El uso de una u otra forma de construcción espacial depende, en gran medida, del género que se ponga en escena. En una comedia burlesca, por ejemplo, la construcción del espacio apelará mucho más al discurso que en un auto sacramental, donde se acostumbre construir escénicamente la mayor cantidad de espacios por medio de escenografía y tramoyas; el uso de una u otra técnica de construcción estará ligada, también, a la intención de la obra; si la puesta en escena se hace con motivo de una celebración real, la construcción escenográfica será más elaborada que si la puesta en escena es una temporada corriente en un teatro de corral.

Con lo anterior se puede establecer que, a pesar de que los espacios se repitan de obra a obra, la construcción dramática de cada uno de ellos varía por género, espacio de representación, posible intención didáctica y función dentro de cada obra. Todas estas variantes permiten establecer parámetros diferentes en cuanto a los recursos de construcción dramática, ya que la limitación de espacios no altera la performance; todo

lo contrario, permite que se enriquezca con un variado aprovechamiento de recursos teatrales. También la función de las obras es detonante para su construcción escénica, puesto que influye, tanto en su construcción en el texto, como, sobre todo, en su performance dentro de un espacio teatral determinado que, a su vez, especifica las características y reduce las posibilidades escénicas y escenográficas dentro de la performance.

Cada uno de los espacios utilizados en el teatro mitológico responde a una necesidad dramática para enfatizar las acciones de la obra. En las cinco obras que aquí estudio, los mismos espacios aparecen una y otra vez, con diferentes construcciones. En el teatro existen diferentes niveles de significación, siendo el espacio el que importa en este caso. El espacio está presente, en un primer momento, como lugar: el teatro, la plaza o cualquier lugar físico en el que se presenta una obra dramática, el cual delimita el espacio dramático en su performance al mismo tiempo que ubica al espectador en un contexto real, a pesar de que este espacio no siempre está considerado en el texto de la obra (aunque en la mayoría de las obras que comprenden este estudio, el espacio teatral sí está considerado desde la construcción del texto). Así, el espacio dramático está condicionado a un virtual espacio escénico y a un solo plano temporal (debido a que su representación siempre lo sitúa en un presente) inserta desde el texto dramático. El espacio dramático no sólo se limita a su construcción escénica, sino que extiende su construcción a un nivel extraescénico, importante para la performance, pero que no está presente en escena. La construcción de los espacios extraescénicos también está presente en el texto dramático, pero no en escena, ya que estos espacios están fuera del tablado y el espectador los percibe y reconoce gracias a los personajes, ya sea al hablar, mediante su presencia en los diálogos al momento en que indican de qué lugar provienen o cuando se refieren a un espacio no presente en el tablado; otra forma de

incluir estos espacios extraescénicos es mediante la actuación, ya que gracias a los gestos (que señalan fuera del tablado) se confirma la mención que de éstos hubo en el diálogo, ya sea con el uso de deícticos espaciales o con su mención específica¹⁰³.

Las diferentes construcciones de los espacios, escénica o extraescénica, tienen una función dentro de la obra en el caso de los espacio escénicos está claro que su intención es ubicar al espectador en el espacio en el que se desarrolla la acción al construirlo escénicamente con escenografía o por didascalias implícitas en el texto dramático; en el caso de los espacios extraescénicos, su función es mayoritariamente informativa¹⁰⁴, indica los límites del espacio escénico y adelanta al espectador la posibilidad de conocer espacios que, en su momento, aparecerán en escena, así como también permite que la construcción espacial de la obra sea completa y justificada en la performance.

3.1.- Construcción escénica de los espacios dramáticos: monte, bosque, cueva y mar.

El monte es un espacio que, tradicionalmente, está delimitado por otros espacios en su construcción: el bosque¹⁰⁵ y el mar¹⁰⁶; y por un tercer espacio inserto en él: la

¹⁰³ José M. Regueiro, *op. cit.*, pp., 3-10.

¹⁰⁴ Fernando Cantalapiedra, *op. cit.*, pp. 180-200.

¹⁰⁵ “Bosque: sitio poblado de árboles y mata espesas destinado para caza.”. *Diccionario de Autoridades*, s.v. Bosque. “Selva: lugar lleno de árboles, malezas, y matas, que le hacen naturalmente frondoso.”, *Diccionario de Autoridades*, s.v. Selva. En las obras que aquí se estudian el término bosque y selva se utilizan indistintamente.

¹⁰⁶ El espacio limítrofe del monte, por lo general es el mar y la playa, tal cual se verá en el estudio. “Mar: es una gran congregación de agua salobre, que rodea la tierra consistente y firme.”, *Diccionario de Autoridades*, s.v. Mar. “Playa: el mar abierto en la Ribera, donde no hay resguardos para las tempestades y borrascas.”, *Diccionario de Autoridades*, s.v. Playa. No sólo en las obras que aquí se analizan aparece la conjunción de estos tres espacios, la gran mayoría de las obras que utilizan estos espacios en sus argumentos, plantean la unión e interrelación que estos espacios tienen entre sí dentro de las obras, un ejemplo de esta construcción multiespacial se encuentra en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, ya que como señala la acotación y los diálogos lo confirman, los espacios aquí señalados conforman la totalidad del espacio monte que se escenifica para esta pieza: “Transmutase el Teatro en vna selua, suenan caxa, y clarin, y aparece en lo alto de vn risco Leonido acauallo, armado, con vn escudo, pintado en èl vn Leon, y dize dentro Arminda” (I, v. 1 Ac.). “Arminda: Seguidle todos, no quede,/ tronco à tronco, peña à peña,/ estancia, que no registre/ vuestro valor, y mi ofensa.// Vnos: Al monte.// Otros: A la cumbre.// Otros: Al llano.// Otros: A la marina, à la selua”, en Pedro Calderón de la Barca, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, en Verdadera quinta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, Ivan de Veras

cueva¹⁰⁷. El monte tiene diferentes acepciones, en una de ellas se describe como “una parte de tierra notablemente encumbrada sobre las demás” y en otra como un sinónimo de bosque: “tierra cubierta de árboles que llaman monte bajo”, el hecho de que una acepción remita a altura no está desligada de la otra que no la especifica, ya que ambas definiciones ejemplifican el límite entre el bosque y el monte y que ambas están manejadas en el cuerpo de este estudio¹⁰⁸, puede ser elevación, al hablarse de él como un despeñadero o como un lugar del sacrificio o como bosque, aunque esto hay que entenderlo como un límite entre la espesura del mismo. Este espacio aparece en las cinco obras que aquí se analizan, pero no en todas tiene la misma importancia; en algunas de las obras el monte es el espacio principal, mientras que en otras es sólo una parte del espacio. En el *corpus* de este estudio el bosque es uno de los espacios más relevantes y, por ello, su construcción dramática varía, abarcando una gran totalidad de las formas de construcción dramática, tanto escénicamente, como extraescénicamente.

3.1.1.- Construcción escénica del espacio dramático Monte.

El monte se representa escénicamente, la mayor parte del tiempo, por medio de didascalía explícita con leves variantes entre obras; sin embargo, su construcción escénica requiere de adaptaciones, de acuerdo al espacio teatral en el que se representaron y al género al que pertenece cada una de las obras. De esta forma, el

Tassis y Villaroel, Madrid, 1682, en Ma. del Carmen Simón palmer (dir.), Teatro español del Siglo de Oro versión 3.00 CD-ROM, Chadwyc-Healey, España, 1997-1998, I, vv. 86- 93.

¹⁰⁷ “Cueva: lugar profundo, cavado por debaxo de la tierra, o naturalmente cavernoso.”, *Diccionario de Autoridades*, s.v. Cueva.

¹⁰⁸ “Monte: una parte de tierra notablemente encumbrada sobre las demás. Significa también la tierra cubierta de árboles que llaman monte alto, ù de malezas, que llaman monte baxo.” *Diccionario de Autoridades*, s.v. Monte. Las acepciones a este espacio, elevación o límite con el bosque, se aclararán en el texto.

monte se escenifica como, por ejemplo, aparece en *La estatua de Prometeo*¹⁰⁹, en donde la acotación señala que:

Mutación de bosque sobre peñascos, y el foro a de ser una gruta de peñascos pelados y en ella una puerta de la misma peña capaz de una persona, hasta que a su tiempo se abre todo el foro, y sale della Prometheo, dando voces ¹¹⁰.

Esta obra fue representada, muy probablemente, en el Coliseo del Buen Retiro, ya que, como señala Margaret Rich Greer, de manera un tanto indirecta:

[...] all the machinery necessary for this *trompe l'oeil* theatre was incorporated in the Coliseo of the Buen Retiro Palace, the new royal theatre inaugurated in 1640... A system of pulleys and winches could make actors, clouds, or even whole temples appear to descend rapidly from the heavens, or to fly away command. Through the use of trap doors, mountains or palaces could be made to rise in to view or sink suddenly from sight as if destroyed. A system called a “bofetón” either rotated or sprang open to make characters seem to appear or disappear as if by magic. Sea scenes could be created, with sea monsters or ships appearing or disappearing, and fish moving up and down with the illusionistic water... many of the effects were heightened by the introduction of artificial lighting, which made it possible to stage the spectacles at night... The amount of wax alone required to light the stage and theatre for such productions was astounding. For the representation of Calderon’s *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, the royal waxworks had to supply 695 pound of wax.

Since there has survived no *memoria de apariencias* detailing the scene changes and special effects for any presentation of *La estatua de Prometeo*, we can only guess at the

¹⁰⁹ Úrsula Aszyk, en el artículo “Notas sobre el texto y el espacio escénico en *La estatua de Prometeo*: el escultor y su obra en el escenario”, realiza un análisis de la caracterización del personaje que representa a Minerva, las cuales tiene que estar presentes en la estatua que aparece en escena, para lograr el parecido del personaje. Escénicamente, la estatua de Minerva recurriría a descripciones clásicas de la diosa de las ciencias, siendo posible que Calderón, con la exhaustiva descripción que hace de este personaje/estatua, haya recurrido a la iconografía clásica de este personaje, el cual está presente en la cueva de Prometeo. Úrsula Aszyk, “Notas sobre el texto y el espacio escénico en *La estatua de Prometeo*: el escultor y su obra en el escenario”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memorias de la palabra. Actas del VI Congreso Internacional Siglo de Oro, t. 1*, Iberoamericana- Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2004. pp. 287- 294.

¹¹⁰ Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, ed. de Margaret Rich Greer, Reichenberger, Kassel, 1986, I, v.1 Ac.

scenes and mechanisms used, based on the extant stage directions and indications in the text of the play itself.¹¹¹

Al tomar como referencia una obra anterior de cuya representación en el Coliseo sí hay testimonio confiable, Margaret Rich Greer sitúa la representación en este espacio y, aunque señala que sólo se puede confiar en el texto, esto es más que suficiente para recrear la construcción escénica, de acuerdo a la lista de tramoyas y las descripciones escenográficas que apunta. En la acotación, se señala que el espacio visible en escena es un bosque con peñascos. Lo borrascoso de este espacio remite inmediatamente a la construcción del espacio, para luego señalar la presencia escénica de una cueva, que también se infiere parte del monte¹¹². La construcción escénica de este espacio requiere del uso de bastidores para representar los peñascos y la entrada de la gruta y de tramoya para abrir la puerta de la misma.

La performance de esta comedia en el Coliseo del Buen Retiro, espacio que contaba con las mayores innovaciones tecnológicas de la época, en cuanto a tramoya y escenografía se refiere. Es necesario establecer una división espacial del tablado del Coliseo para dar mayor claridad al análisis de la construcción escénica de los espacios de esta obra¹¹³. El tablado del Coliseo era el más grande de la época, esto permite un mayor aprovechamiento del espacio en la performance, en el caso de *La estatua de Prometeo*, el bosque se manifiesta con una elaborada escenografía que ocupará la mayor parte del tablado, ya sea con pinturas en bastidores, pero es muy probable que se hayan

¹¹¹ Margaret Rich Greer, “Introducción”, en *Ibidem*, pp. 6-7.

¹¹² Un ejemplo de esta conjunción de espacios se encuentra en la comedia *El jardín de Falderina*: “Faler: Esso será mas cierto,/ si a esse fin tomo en vuestros montes puerto./ Sobre aquesta obscura cueva,/ que oculta el grande cadaver/ de Merlin, llega esta noche/ el encanto a fabricarse/ del jardin de Falerina”, en Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falderina*, en *Quinta parte de Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca*, Antonio la Cavalleria, Barcelona, 1667, en Ma. del Carmen Simón palmer (dir.), *Teatro español del Siglo de Oro versión 3.00 CD-ROM*, Chadwyc-Healey, España, 1997-1998, I, vv. 39-945.

¹¹³ Para una descripción detallada del Coliseo del Buen Retiro ver Capítulo 2.2.1 de este trabajo, p. 46.

construido de forma tridimensional los adornos que describe la acotación para la construcción del monte en escena.

Esta construcción, con el uso de tramoya y escenografía, se encuentra presente en *La fiera, el rayo y la piedra*, casi sin variantes: “Múdase el teatro en perspectiva de bosque muy lóbrego, y por foro, o últimos bastidores, unos peñascos donde se abrió después la gruta de las Parcas”¹¹⁴. Dado que se supone que ambas obras fueron representadas en el Coliseo, las tramoyas y escenografías son parecidas y funcionan de igual manera; de hecho, la segunda mención de estas construcciones esclarece la construcción del primer espacio, ya que, en *La fiera, el rayo y la piedra*, también se señala el uso de bastidores, que en este teatro suman seis pares, y ya que las acciones se realizan en la entrada de la gruta y que éstos va a mostrar su interior, es posible que los bastidores que giran para construir este espacio sean los del fondo, para así poder abrirse en su momento y escenificar el interior de las grutas. En ambos casos la gruta será el detonante del drama ya que, en *La estatua de Prometeo*, es el lugar que resguarda la estatua de Palas y en *La fiera, el rayo y la piedra*, será la cueva el sitio del oráculo que dará noticias de lo que está provocando la tormenta en mar y tierra. La construcción de la gruta en el Coliseo estaría situada en el fondo del tablado y, como ya se mencionó, se abre y se cierra con un juego de bastidores, este juego de abrir y cerrar permite que, en el momento que los bastidores se cierra, le escenografía del tablado se mantiene como bosque.

Contraria a esta espectacularidad escénica, en *Céfalo y Pocris*, la construcción del espacio monte se hace solamente como una didascalía implícita en el diálogo, al hacer mención de un despeñamiento, el cual requiere inminentemente de altura, por lo cual se hace una referencia indirecta al monte aunque el término no sea usado tal cual:

¹¹⁴ Pedro Calderón de la Barca *La fiera, el rayo y la piedra*, en Ángel Valbuena Briones (ed.), en *Teatro Mitológico*, Sebastián Neumeister (intr.), Castalia, Madrid, 2001, I. v. 225 Ac.

Antistes: Una borrachera
 en que ha dado esta rapaza;
 y así con vuestra licencia
 la quisiera despeñar. (II, vv. 1151- 1154).
 [...]
 “Hace que la arroja, y vuela Aura.” (II, v. 1164. Ac.)
 [...]
 Rey: ¿Hasla despeñado ya?
 Antistes: Sí, señor.¹¹⁵ (I, vv. 164-165).

En *Céfalo y Pocris* el monte se construye en escena por medio de didascalias implícitas en el texto dramático, pero en este ejemplo sí se menciona el término monte, confirmando la anterior mención a este espacio:

Rosicler: Aliento vuestro mal cobre,
 pues para ejemplo el mío sobre;
 y esse monte, que el olvido
 le dejó por escondido
 o le perdonó por pobre
 examinemos.
 [...]
 Céfalo: Ya aquí no puede romper
 la maleza mi deseo,
 y sólo se dejan ver
 montañas sin ser recreo
 del hombre ni la mujer.
 [...]
 Pastel: Pues ¿quién es
 vecino desta montaña? [...] (I, vv. 178- 183, 203-207 y 453-454).

El monte deja de ser un espacio escénico, para dar paso al jardín, en donde se desarrolla la mayor parte de la obra. Este espacio se presenta en escena hacia el final,

¹¹⁵ En esta escena, el monte se concibe como una elevación dada la mención del despeñamiento.

con la entrada de Aura a escena y la salida de ésta con Céfiro, seguidos por Pocris, para luego regresar al tablado y delimitar el espacio monte en una didascalia implícita en el texto dramático, aunque no se construya con escenografía: “Céfalo: ¿Porqué tan solo me dejas/ en este monte?” (III, vv. 2213-2214), o bien, “Céfalo: O lo hace barrabás, / o mis oídos lo fingén, / o al pie de aquel arrayán, / en la espesura del monte/ gran ruido oyeron sonar.” (III, vv. 2220- 2224). El espacio teatral en el que esta comedia se desarrolló en el Salón Real de Palacio; sin embargo, la construcción arquitectónica de este espacio es muy similar al del Corral de la Cruz¹¹⁶ y cuenta también con un aparato escenográfico menor al del Coliseo; sin embargo, para la construcción en escena de este espacio, en esta obra, es necesario recordar el género al que pertenece, ya que al ser un género menor, la construcción de los espacios en escena apela mucho más a didascalias implícitas en el diálogo, lo cual permite que el espacio sea aceptado por convención y su espectacularidad sea mínima.

El monte no sólo se construye en escena en esta obra, también en *Andrómeda* y *Perseo*, la primera mención a este espacio se hace en una didascalia implícita en el texto dramático:

Música: Los años floridos
de Andrómeda hermosa,
beldad de estos montes,
deidad de estas selvas...(I, vv. 1-4).

Con la ayuda del deíctico *estos* se infiere que es en ese lugar, los montes, en donde se desarrolla esta acción. Hay que notar, también, que en el canto de apertura, los montes están en relación con la selva, pero en este caso se habla de un espacio elevado,

¹¹⁶ Ya en el Capítulo 2.2.2 señalé que utilicé la descripción del Corral de la Cruz como referencia a los tabladillos comerciales, en los cuales se basó, también, la construcción del Salón Real de Palacio y contaba con la misma cantidad de recursos escenográficos y tramoyísticos que el Corral de la Cruz, mucho menos espléndidos que los del Coliseo.

dada la relación que existe con el risco y el escollo, formando un conjunto. El monte se construye en escena con la entrada de los personajes y su mención en el diálogo de Medusa: “Medusa: Conque, huyendo de mi, habito, / sin más ser, este horroroso/ monte, entre el mar y la tierra, / medio risco y medio escollo...” (I, vv. 519-522).

En esta obra, el monte, aunque no desaparece de escena, se mantiene fuera del desarrollo de la acción hasta el verso 1273 (I jornada), ya que en versos anteriores sólo se hacía mención a él, dentro de la generalización del espacio, para escenificarse nuevamente al ser mencionado en didascalía implícita en el texto dramático, como lugar del sacrificio: “Andrómeda: pues antes que a ocupar vaya/ de aquel escollo la cima,/ desde la de aqueste monte/ veréis que me precipita...” (I, vv. 1271- 1273). Ya que el monte se mantiene en escena a lo largo de toda la obra, en cuanto Andrómeda hace mención de él está avanzando hacia su ubicación, como lo confirman los diálogos siguientes, los cuales en didascalía implícita indican desplazamiento: “Centro: Por que no se desespere, / ¡seguidla todos, seguidla!” (I, vv. 1281-1282).

Este monte termina en arrecife, espacio limítrofe donde se sacrificará a Andrómeda. En este punto de la obra la acción se desarrolla en el monte, junto al filo del abismo, como se muestra en una didascalía implícita en el diálogo:

Medusa: Antes que él a esa piedad
 llegue, llegará mi envidia
 a la gran Naturaleza,
 de quien Andrómeda es cifra,
 pues ya, alcanzada de todos,
 hacia el escollo caminan
 con ella a sacrificarla.
 Andrómeda: quedaré a morir, subiendo
 hasta la eminente cima,
 por si, descubriendo el mar,
 ver la fiera me anticipa [...] (I, vv. 1374- 1380 y 1476- 1479).

La acción del sacrificio se desarrolla en la cima del monte, lo cual hace suponer que todo lo anterior sucedió mientras los personajes cruzaban el escenario pasando por el jardín y se situaban en las faldas del monte, el cual sirve también como punto de unión con el cielo, lugar en donde se libra la batalla de Perseo y el Demonio.

Es muy probable que el auto sacramental *Andrómeda y Perseo*, se haya representado en un tablado provisional, elaborado específicamente para ella. Ruano de la Haza señala, en la edición que hace de este auto, que fue representada en la plaza del Palacio Real de Madrid¹¹⁷, con esta mención se confirma que este auto con un tablado construido ex profeso. Siguiendo la construcción arquitectónica del tablado para los autos, se infiere que el monte será un carro colocado a uno de los lados del tablado, lo cual confirma la mención que el texto hace de una elevación, al señalar el arrecife como límite del mismo, permitiendo al mismo tiempo recurrir a la acepción antes mencionada del monte bajo, cuando los personajes dialogan a las faldas del monte.

La presencia más constante del monte en escena se encuentra en *La estatua de Prometeo*, ya que desde el inicio, se infiere que la cueva es un espacio del monte y, por otro lado, es construido extraescénicamente en didascalias implícitas en los diálogos, pronunciados desde *dentro*:

Prometeo: Moradores de las altas
cumbres del Cáucaso, en cuia
ynhiesta cerviz descansa
todo el orbe de la luna.
¡A del monte!
Unos: (dentro) ¿Quién nos llama?
Prometeo: ¡A del valle!
Otros: (dentro) ¿Quién nos busca?
Prometeo: Prometheo soi; venid,

¹¹⁷ Ruano de la Haza, "Introducción", en *Andrómeda y Perseo*, p. 20.

que ya es tiempo de que s descubra
 el alto empleo que en esta
 triste pavorosa gruta
 tantos días de vosotros
 [tuvo] mi persona oculta (I, vv. 1- 12).

El monte es un espacio extraescénico en el que habitan los personajes. Su entrada a escena amplifica el espacio gruta, pero en sus diálogos extraescenifican al monte, comprendiéndolo como el espacio total que resguarda a la cueva. Este espacio no siempre es extraescénico; más adelante en la obra adquiere presencia escénica, como lo indica una didascalia explícita: “En lo alto, Prometeo con la luz” (II, v. 154 Ac.). La escenificación de este espacio se confirma con la mención de él por medio de didascalia implícita en los diálogos:

Epimeteo: Ves en la alta
 cumbre del Cáucaso un vello
 nuevo esplendor
 [...]
 Merlín: Que de la altura baja.
 Epimeteo: Dices bien, pues de la cumbre
 cay, alumbrando la falda (II, vv. 154-155 y 164-166).

Dado que el espacio monte es la totalidad del espacio, su mención se hace indistintamente extraescénica o escénica, siendo extrateatral en la mención de los diálogos desde *dentro* y escénica con la mención en didascalia implícita en los diálogos una vez que el personaje está en escena:

Epimeteo: (dentro) ¡Pastores destas montañas,
 sacudid el blando sueño!
 ¡Dejad, dejad las cabañas!
 ¡Acudid, acudid todos! (II, vv. 397-400).

[...]

Salen todos (II, v. 414. Ac.).

[...]

Dentro música y gritos (II, v. 619. Ac.).

[...]

Dentro música (II, v. 631. Ac.).

El juego escénico-extraescénico concluye por hacer escénico el espacio con la entrada de los personajes; sin embargo, al ser el monte un espacio mayor, es necesario hacer mención a él como espacio extraescénico, ya que, como lo indican los siguientes diálogos, el monte es una parte del espacio, al que se dirigirán para el sacrificio de Prometeo, sin que se aclare si llegan o no a él:

Epimeteo: Y así, desde luego yr
al monte será mejor, puesto que su paborosa
cueba a de ser la prisión
dél, y della el sacrificio
en la desierta mansión
del mismo monte[...]

[...]

Al monte, pues, guiad con ellos.

[...]

Epimeteo: Haced aquí alto, a la vista
de la gruta que prisión
a de ser de Prometheo,
y del risco en que oblazón
su viua estatua a de ser.

[...]

Epimeteo: Volbed, volved a cubrirles,
y vayan al ronco son,
él la gruta, y ella
a la hoguera (III, vv. 1035-1039, 1047, 1105- 1109 y 1150- 1153).

Uniéndose a este juego de escena-extraescena, en *La fiera, el rayo y la piedra*, se hace mención al monte en didascalía implícita en el texto dramático, haciendo referencia, desde *dentro*, al monte que sería el espacio escenificado del tablado.

Ifis: (dentro) Aquella excelsa cumbre
le transmóntó, porque antes que llegara
oy al mar, en la tierra se apagara.
2 pri: ¡Al monte! (I, vv. 11-15).

El paisaje agreste, con peñascos, se relaciona con el monte, en este caso se hace presente en didascalía implícita en el texto dramático como mención escénica, aunque los diálogos sean pronunciados *dentro*.

Irífle: ... de tierra y mar con dos violencias sumas
los riscos postra, eleva las espumas
[...]
¿De cuándo acá ni aqueste escollo ha sido
de humano pie pisado,
ni de quilla aquel piélagos surcado?
[...]
Zéfiro: (dentro) De aquel peñasco los incultos mayos
de la zaña nos libren de los rayos.
Pigmaleón: (dentro) De aquella gruta lóbregos los senos
la amenaza reparen de los truenos (I, vv. 19-20, 24-26 y 33-36).

El espacio monte, nuevamente, comprende selva y gruta y está delimitado por la playa; aquí todos estos espacios se mencionan extraescénicamente. En los últimos diálogos queda clara la relación monte/ mar, amplificada con la mención de esquife, el escollo y la cumbre, conformando la casi totalidad del espacio inicial de la acción. Para dar paso a la ubicación precisa del espacio, por medio de didascalías implícitas en el texto dramático:

Irífiles: Derrotados peregrinos,
 que del mar y de la tierra,
 a merced de la fortuna,
 venís corriendo tormenta,
 este prodigioso monte
 que el mar de una parte cerca,
 y de otra el Ethna continuo
 es bastardo hijo de Ethna,
 de la fértil hermosura
 de Trinacria, patria bella
 de los dioses, es lunar,
 no tanto porque la afea
 lo rústico de sus riscos,
 lo intratable de sus breñas,
 (pues la oposición podía
 ser facción de su belleza)
 [...]

Y allí, entre las duras quiebras
 de pardo escollo, lo diga
 lóbrega gruta funesta,
 rudo templo consagrado
 en mal fabricada cueva
 a la deidad de las parcas[...] (I, vv. 149- 163 y 177- 182).

La construcción del monte no sólo se hace con escenografía, ni explícitamente en las acotaciones de la obra, este espacio, también se crea por otros mecanismos teatrales. Su presencia en diálogos es, en ocasiones, más abundante que en didascalias explícitas; se puede construir por el diálogo¹¹⁸, por el vestuario, los movimientos en

¹¹⁸ En *Andrómeda y Perseo*, en un primer momento, no se indica en didascalia explícita el lugar; sin embargo, se percibe en una didascalia implícita en el diálogo que la acción se desarrolla en un monte: “Música: Los años floridos/ de Andrómeda hermosa, / beldad de estos montes, / deidad de estas selvas...” (I, vv. 1-4), con la ayuda del deíctico *estos* se infiere que es en ese lugar, los montes, en donde se desarrolla esta acción. Hay que notar, también, que en el canto de apertura, los montes están en relación con la selva, formando un conjunto, un mismo lugar. Del mismo modo, en *La estatua de Prometeo*, desde el inicio, las acciones se desarrollan en el espacio monte; sin embargo es con uno de los espacios pertenecientes a este espacio en donde da comienzo la obra, apareciendo el monte y el bosque de manera extraescénica presentes en didascalias implícitas en los diálogos en escena y desde *dentro*. Nuevamente, en didascalia implícita en los diálogos y de manera extraescénica (*dentro*) se pone de manifiesto el

escena y los gestos. Tan sólo en las cinco obras que aquí estudio, la construcción del monte abunda dentro de las didascalias implícitas en los diálogos de los personajes y se apoya en las didascalias implícitas de vestuario.

La construcción del monte por medio de didascalias implícitas permite libertad al espectador de situar el lugar en su mente; al no haber una escenografía que lo imponga en un sitio, el espectador puede crear este espacio, o bien, esta construcción a base de diálogos amplifica la situación escénica, ya que confirma en el texto dramático lo que la escenografía ha puesto de manifiesto.

3.1.2.- *Espacio inserto en el monte. Cueva.*

La cueva, como un espacio perteneciente al monte, es uno de los espacios de importancia para el teatro mitológico ya que en ella es donde se desarrollarán las consultas al oráculo y se conocerán los vaticinios, factores muchas veces detonantes para el resto de la trama, además de ser el lugar que alberga monstruos y demás especies característicos de este teatro. La cueva se construye escénica y extraescénicamente, además de recurrir a didascalias explícitas e implícitas para su escenificación.

En *La estatua de Prometeo*, la cueva se construye escénicamente y amplía su presencia por medio de una didascalia implícita en el diálogo de Prometeo: “Prometeo: Prometheo soi; venid, / que ya es tiempo de que se descubra/ el alto empleo que en esta/ triste pavorosa gruta/ tantos días de vosotros/ [tuvo] mi persona oculta” (I, vv. 1- 12). La acción se desarrolla en la entrada de la cueva, donde Prometeo hace el anuncio de su estatua, ya que es ahí donde habita, tal cual lo especifica en su diálogo: “Prometeo:[...] a

espacio bosque, parte del monte: “Liba: (dentro) [...] por varias sendas, en varias/ tropas, la maleza ynculta/ penetremos.” (I, vv. 27-29). De forma similar, en *La fiera, el rayo y la piedra*, aparecen el mar y el monte relacionados. En esta obra la perspectiva de escena es del mar; sin embargo, se hace mención al monte en didascalia implícita en diálogos y, además, de manera extraescénica ya que los diálogos son desde *dentro*.

vivir conmigo en esta/ melancólica espelunca...” (I, vv. 183-184), construida al fondo del tablado del Coliseo por batidores encontrados.

La cueva aparece en escena en una didascalía explícita, en la que se describe su desvelo y también en didascalía implícita en el diálogo (siendo, en uno de los ejemplos, el bosque un espacio extraescénico): “Descúbrese la estatua, abriendo la gruta, que estará como la pintan los versos y parecida a la que hiciere el papel de Minerva” (I, v. 313 Ac.), para hacerla presente, nuevamente, en una didascalía implícita en el diálogo:

Epimeteo: [...] hasta su colocación
no la saques deste gruta
[...]
Timantes: [...]del bruto seno en que yace
aquella cueba profunda
que tal vez el cielo ampaña,
y tal vez al viento ahuma,
al monte a salido.
[...]
Prometeo: Por más, /
o fero bestiglo, que huías
desta bárbara montaña[...] (I, vv. 351-352, 408-411 y 466-468).

En esta obra hay más de una cueva, pero todas ellas forman parte del mismo monte Cáucaso: “Entre [Epimeteo] y sale por otra parte, y ábrese otra gruta en el foro, más horrorosa que la otra.” (I, v. 601 Ac.). Es probable que esta cueva ocupe los mismos bastidores que la anterior, aunque dadas las complicadas tramoyas con que el Coliseo contaba, resulta más factible que esta cueva se escenifique con el desplazamiento de uno de los segundos batidores y que al cerrarse éste, la escenografía continúe con el decorado del bosque. Aquí nuevamente se juega con el espacio bosque, se hace escénico con la entrada y salida de Epimeteo, ya que en un primer momento se encuentra corriendo en el bosque y, con su salida de escena se indica que cambia de

espacio, pero en la segunda salida, la cueva se construye en escena, por medio de didascalias implícitas en el diálogo:

Epimeteo: [...]qué estancia tan sin senda ni camino
 mi atrebimiento pisa,
 donde aun la luz del sol no se diuisa
 cuanto y más Prometeo
 ni fiera; pues tan solamente veo
 a escaso viso la funesta voca
 de una entreabierta roca
 por donde con pereza
 melancólico del Cáucaso vesteza (vv. 601-609).

Esta cueva, la segunda en la obra, tiene presencia escénica, ya que se crea con escenografía en el momento que los bastidores giran y la dejan al descubierto en escena. El bosque y la cueva son parte del mismo espacio y con sólo dar unos pasos, el personaje pasa de un espacio a otro, apoyando este cambio en didascalias implícitas en el diálogo.

Epimeteo: ¡Oye, espera! No es posible
 seguirla, porque me cierran
 el paso troncos y ramas.
 [...]
 Epimeteo: mi duda es ésa,
 que ni a Prometheo ni al monstruo,
 con llegar hasta su cueba
 y examinarla, no vi [...] (vv. 710-712 y 755-758).

Ésta ha sido la descripción de la segunda cueva de esta obra, espacio que no aparecerá otra vez a lo largo de la obra; sin embargo, el que esta cueva no aparezca no quiere decir que este espacio salga de la obra; de hecho, el espacio cueva sigue presente, pero regresando a la primera cueva que se señala. La segunda jornada desarrolla sus

acciones en el bosque y la primera gruta señalada en didascalía explícita: “Empieza con la mutación de bosque y peñascos de la Primera Jornada con la misma gruta, y a un lado, a su tiempo, se verá Prometeo sobre un peñasco, y la que hace de Minerva estará en lugar de la estatua dentro de la gruta” (II, v. 1 Ac.). Este espacio se construye también en el texto dramático y se refuerza en el espacio escénico:

Epimeteo: Entre los raros acasos
 que en este monte me pasan,
 en busca oy de Prometheo,
 el mayor fue que legara
 a la voca de una cueba
 [...]
 Epimeteo: Y pues por aquí es la gruta
 de Prometheo [...] (II, vv. 49-53 y 135-136).

La gruta que se menciona, amplía su carácter escénico al utilizar tramoya para abrirse y descubrir la estatua, tal cual lo señalan las didascalías explícitas: “Abrese la gruta” (II, v. 192 Ac.) y “Sale la estatua de la gruta” (II, v. 239 Ac.). La cueva está ligada al monte y al bosque, Epimeteo se esconde en el bosque para observar la llegada de Prometeo a la cueva.

Una tercera cueva aparece en escena, su mención es en el texto dramático y su carácter es extarescénico, ya que con el uso de deícticos espaciales se infiere que no está presente en escena y aunque se haga referencia a ella, los personajes no llegan hasta allá, sólo la mencionan como parte del mismo monte:

Epimeteo: Y así, desde luego yr
 al monte será mejor, puesto que su paborosa
 cueba a de ser la prisión
 dél, y della el sacrificio
 en la desierta mansión

del mismo monte

[...]

Al monte, pues, guiad con ellos.

[...]

Epimeteo: Haced aquí alto, a la vista

de la gruta que prisión

a de ser de Prometheo,

y del risco en que poblazón

su viua estatua a de ser

[...]

Epimeteo: Volbed, volved a cubrirles,

y vayan al ronco son,

él la gruta, y ella

a la hoguera (II, vv. 1034-1039 , 1047, 1105- 1109 y 1150- 1153).

La construcción escénica de la cueva necesita escenografía y tramoya. Esta necesidad queda clara al ver este espacio en *La fiera, el rayo y la piedra*, ya que en un momento de esta obra, los espacios cueva y bosque han sido anticipados en diálogos anteriores, ahora se hacen presentes en escena: “Múdase el teatro en perspectiva de bosque muy lóbrego, y por foro, o últimos bastidores, unos peñascos donde se abrió después la gruta de las Parcas” (I, v. 225 Ac.). Esta cueva se abre, mostrando en su interior a las Parcas, como lo señalo arriba, pero no sólo se hace presente escénicamente por medio de didascalias explícitas, también se refuerza su construcción escénica desde el texto dramático:

Zéfiro: lo intrincado de las ramas,

por donde tan veloz entra,

me la han perdido de vista.

Pigmaleón: La enmarañada aspereza

de este bosque me la oculta

[...]

Írfiles: (dentro) [...]Pero si queréys saber,

con la causa de mis penas,

de aquel eclipse la causa,

pues os hayáis a sus puertas,
a las Parcas consultad

[...]

Zéfiro: Pues desquiciemos la puerta
de este risco, que mordaza
es de su boca.

Ifis: Melancólico bostezo
ya del centro de la tierra
es la pavorosa gruta.

[...]

Los 3 [Ifis, Pigmalión y Zéfiro]: Cerróse otra vez la puerta
de el obscuro seno

Lebrón: Más

que nunca estuviera abierta (I, vv. 227- 231, 247- 251, 310-315 y 360-362).

Otra cueva se escenifica. Este nuevo espacio también está inserto en el monte, y esto se confirma ya que cuando se hace mención de esta espacio, la acción se sigue desarrollando en el bosque, tal cual lo señala el diálogo y la presencia de Irífile en escena: “Irífile: Pues el monte/ en su aspereza nos valga” (II, vv. 1058-1059). La cueva a la que se hace referencia en este momento también se construye escénicamente con escenografía, tal cual lo indica la didascalia explícita¹¹⁹, utilizando el mismo par de batidores para su escenificación.

La cueva, que en este caso funciona como fragua, tiene una doble construcción ya que se encuentra escenificada pero, en un primer momento, los diálogos y los sonidos de armería provienen desde *dentro*. En didascalia explícita se señala el ruido de martillos; sin embargo, estos sonidos son producidos extrateatralmente desde *dentro*, al igual que los diálogos de los cíclopes: “Cíclopes: (dentro) Teman, teman los mortales: / que se labran [...]” (vv. 1101-1102). Con el uso de bastidores se construye escénicamente la cueva, tal cual lo indica la didascalia explícita: “Tomaron buelta los

¹¹⁹ *La fiera, el rayo y la piedra*, “Descúbrese en el bastidor, o domo antes del foro, lo exterior de la fragua, y salen Lebrón y Pigmalión.”, I, v. 1061 Ac.

bastidores y se mudó el teatro en perspectiva de armas, todas como en proporción de armería, que se formaba en un salón como labrado en robustas piedras; cuyo remate en los foros era una roca inculta...” (v. 1183 Ac.). Nuevamente se utilizan los bastidores del fondo, ya que al albergar a tantos personajes y tanta escenografía dentro de ella, se necesita de un espacio mayor al que proporcionarían los segundos bastidores, al mismo tiempo que, al estar al fondo del tablado, en el momento en que esta cueva se cierra la escenografía que albergaba salga completamente de escena y no interfiera con el desarrollo de la obra.

Hasta aquí la cueva y sus diferentes formas de construcción han cumplido con otras funciones; por un lado, ha albergado monstruos y oráculos y, por otro, han sido lugar de condena. El valor de la cueva, por lo menos en el teatro mitológico, lleva consigo una carga simbólica, que, como se confirma en estas obras, es de vaticinio. Pero no todo el teatro mitológico le confiere tal carácter a este espacio, ya que, al incluir a la comedia burlesca como otro de los géneros que abarcan este tema, el valor de este espacio puede ser tergiversado, como se demuestra en *Céfalo y Pocris* donde, aunque construye a la cueva de formas similares a las demás obras, el valor de este espacio es muy diferente al del resto.

En esta comedia el primer espacio escenificado es una cueva, luego se verá, por didascalias implícitas en diálogos y desde dentro, que este espacio está inserto en un monte, construido como espacio extraescénico. La cueva se construye escénicamente, como se indica en la acotación¹²⁰, pero también se construye por medio de didascalias implícitas en los diálogos de los personajes: “Pastel: ...no aquí parado te quedas/ en un retrete que apenas/ se divisan las paredes” (I, vv. 75-77). La cueva adopta un papel simbólico, parodiado, al ser recinto de ermitaños. Los personajes se confunden por

¹²⁰ “Habrá en el teatro una gruta.” y “Sale Polidoro por la boca de la gruta.”, *Céfalo y Pocris*, I, v.1 Ac. y I, v. 9 Ac. , respectivamente.

tales, dando otra connotación a este espacio que la que realmente tiene, ya que es refugio de fugitivos infractores. Este enredo confirma la presencia escénica de la cueva por medio de las didascalias implícitas en los diálogos de los personajes, ya que al darse cuenta de la presencia de la cueva asumen que el otro mora en ese lugar y, por ende, es un ermitaño: “Céfalo: Dígasme tú, el ermitaño, / que haces la santa vida” (I, vv. 136-137). La construcción escénica de esta cueva ocuparía una de las puertas centrales del fondo del tablado del Salón Real, ya que sólo necesita albergar a dos personajes y será únicamente una salida de escena, siendo una puerta decorada toda su escenografía.

La construcción de la cueva, en esta obra, poco toma en cuenta su construcción escenográfica, ya que, mayoritariamente, los personajes hacen mención de ella en forma risible, dadas las descripciones que de ella se encuentran en didascalias implícitas en el texto dramático: “Céfalo: ¿Que una boca me trague/ y otra me escupa!.../ ¿Quién creyera, madre,/ tan gran ventura?/ ¿Qué jardín es aqueste/ donde he llegado?” (I, vv. 628-633). Aquí, la cueva desemboca en un jardín, lo cual sugiere que, por lo menos, tiene dos salidas, la que se encuentra en el monte y ésta, que desemboca en el jardín de palacio. Otra mención burlesca de la cueva, en donde da testimonio de la salida al jardín y, además de ser señalada en didascalia implícita en el diálogo, su construcción es extraescénica ya que sólo se habla de ella, pero no está escenificada en este momento:

Rey: ¿Por dónde entra y sale apriesa
el príncipe en el palacio?
Aura: Por la bocamanga entra
y por el cabezón sale,
si es que es camisa una cueva (II, vv. 943- 947).

En *Céfalo y Pócris*, la gruta está escenificada y se señala desde el comienzo sin menor adorno que: “Habrá en el teatro una gruta”¹²¹ (la puerta central estará “abierta” al comienzo de la obra). Sin más indicaciones resulta difícil hacer una descripción de este espacio; sin embargo, es posible recurrir a la conformación del espacio teatral en el que esta comedia fue representada. Ya señalé que esta comedia fue representada en el Salón Real de Palacio, que contrasta con la disposición arquitectónica de un corral comercial (véase en este estudio la descripción del Corral de la Cruz, capítulo 2), no participaba de la elaborada tramoya que el Coliseo y, como ésta es una comedia burlesca, tanta parafernalia resultaba innecesaria dado el carácter simplista de este género. El hecho de que el monte sólo sea requerido como espacio extraescénico presente en los diálogos, revela que su construcción escenográfica se limitaría a un decorado agreste en el tablado, con la inclusión de una gruta, la cual tampoco requiere de un elaborado aparato tramoyístico, ya que sólo funciona como entrada, salida y refugio, así que basta con una de las puertas del fondo del tablado decorada con peñas o ramas, para permitir las entradas, salidas y ocultamientos. No hay que abrir puertas ni montar una fragua como en *La fiera, el rayo y la piedra*, ni debe guarecer a las Parcas o a Palas. Pero este espacio también puede estar construido de tal forma que su escenificación requiera de un elaborado juego de tramoyas y escenografía. En *La fiera, el rayo y la piedra*, la cueva debe abrirse en escena, albergar a las Parcas y cerrarse nuevamente ante los ojos del público: “Abrióse la gruta y viéronse dentro, con sola la poca luz que bastasse distinguirlas, las tres Parcas vestidas con unas túnicas tristes [...]” (I, v. 319 Ac.). En esta escena, los personajes están en el bosque, la cueva sólo se ha mencionado y, con un juego de bastidores, se abre y debe ser un espacio amplio, ya que en él tienen que estar

¹²¹ Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, Alberto Navarro (ed.), Almar, Salamanca, 1979, I, v.1 Ac. (Existe una edición más reciente de esta comedia que forma parte de Ignacio Arellano *et al.* (eds.), *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Espasa-Calpe, Madrid, 1999, pero al ser esta una antología utilizo la edición de 1979 para este estudio, además de que no existen variantes entre una y otra edición.).

las tres Parcas y su rueca, además de los personajes, además de la amplitud de la cueva, ésta ha de tener una iluminación especial que contraste con el resto del escenario. La acotación señala poca luz, lo cual sugiere antorchas o velas en la gruta, todo esto para crear un ambiente propicio para la consulta del oráculo.

El cambio de espacios ocurre rápidamente en el teatro del Siglo de Oro. En ocasiones, basta con la entrada o salida de los personajes para indicar cambio de espacio o, por otro lado, improvisar un espacio que no está escenificado; tal es el caso de *Céfalo* y *Pocris*, en donde Céfalo huye del capitán por la boca de la gruta; sin embargo, para llegar a este punto en la obra, los personajes ya se han desplazado en escena hasta insertar en ella el bosque del monte, lo cual indica que a cueva inicial ha quedado fuera y, es posible que se haya cerrado y sólo funcione como parte de la escenografía del monte en este punto de la obra; dadas las condiciones, Céfalo huye por la boca de una cueva, la cual es un escotillón que se abre en el suelo y que no se había utilizado con anterioridad en la obra, ni se utilizará nuevamente. Cuando Céfalo utiliza esta salida reintroduce el espacio cueva a escena, pero transgrede con el espacio anteriormente utilizado, el cual sí está escenificado, lo cual podría sugerir la existencia de otra cueva dentro de la obra, aunque esto no sería del todo posible ya que “ambas” entradas desembocan en el mismo espacio, el jardín de palacio. Al usar un escotillón como salida, aunque se hace presente en escena el espacio cueva, su función es básicamente extraescénica, ya que en escena sólo aparece la entrada y, además, una entrada que no es la inicial.

3.1.3.- Espacios limítrofes. Bosque.

El bosque es otro de los espacios que comprende el monte; sin embargo, este espacio delimita al monte, no está inserto en él, como la cueva. Esta característica

limítrofe, amplifica la construcción del monte y concede una mayor posibilidad de construcción escénica del bosque. Un ejemplo claro de esta característica limítrofe del bosque, se encuentra en *Eco y Narciso*, ya que la primera escena se desarrolla en un llano a las orillas del bosque. El llano es un espacio nuevo dentro de este estudio; sin embargo, ayuda a completar el espacio monte, ya que antepone civilización al salvajismo propio del bosque. De esta forma, la escena primera de esta obra es una escena bucólica que limita con el bosque en forma, la selva, lugar donde habitan los personajes no civilizados. La primera señal de que la escena se desarrolla en el bosque se da en una didascalia implícita en el diálogo: “Liríope: [ap.] (¡Que en tantos años no haya/ quien a discurrir se atreva/ esta intrincada espesura, / y hoy con música vengan!)” (I, vv. 215- 218). Con esta descripción se infiera que la totalidad del tablado estará decorado como bosque, dado que el espacio teatral en el que, probablemente, se desarrolló esta obra responde a las características de un corral comercial, la escenografía será mayoritariamente pintada en bastidores (por lo menos hasta la tercera jornada, en donde será necesario introducir en escena decorados tridimensionales para dar mayor espectacularidad al ocultamiento de Eco y a la fuente de Narciso).

La presencia escénica de este espacio es por medio de didascalia implícita en el texto dramático. En el diálogo anterior se infiere lo intrincado del bosque y se hace clara mención a una sierra, de la que este monte es parte. Otra mención al monte se repite en didascalia implícita en el diálogo: “Liríope: Soy una ignorada fiera/ de estos montes...” (I, vv. 366-367). Cuando Liríope se nombra fiera liga la didascalia implícita en su vestuario con el espacio salvaje del bosque, al igual que en *La estatua de Prometeo*, donde, en didascalia explícita de vestuario¹²² se infiere que el espacio bosque es donde

¹²² La aparición de un salvaje, en *La fiera, el rayo y la piedra*, en escena indica, indirectamente, la presencia de un bosque que, como ya se mencionó, se encuentra en íntima relación con el monte. En este caso el vestuario del Irífile funciona como didascalia implícita del espacio: “Truenos. Sale Irífile vestida de pieles, suelto el cabello.”, I. v. 16 Ac.

se desarrolla la acción, ya que la vestimenta de salvaje connota a este espacio por convención: “Salen todos y todas con arcos y flechas.” (I, v. 47 Ac.). El vestuario en esta obra es significativo, ya que la acción se sitúa “en el principio de los tiempos”, es decir, antes de que el hombre dominara el fuego. Esta reminiscencia a un pasado tan remoto justifica, en gran medida, que la totalidad de los personajes humanos estén vestidos con pieles, lo cual en el teatro del Siglo de Oro remite al salvaje, el cual habita en los bosques¹²³.

Al igual, en didascalias implícitas, el bosque se construye escénica y extraescénicamente. Nuevamente, en *Eco y Narciso*, el bosque se infiere parte del monte y se hace presente en escena en el diálogo, el cual lleva implícito el desplazamiento escénico de los personajes, ya que como indica la acotación (Vanse y sale NARCISO. [II, v. 1016 Ac.]), tiene que salir de escena para hacer presente escénicamente el bosque con la salida de Narciso, ya que él habita en ese espacio, como lo indica su diálogo: “Narciso: ¿No me has contado tú mesma/ que hay más mundo que estos montes, / más casa que aquesta cueva, / más gente que aquestos brutos, / más población que estas selvas?” (I, vv. 282- 286). Con este juego de entradas y salidas el bosque, y con él el monte, se construye escénicamente, enfatizado con la salida de las

¹²³ En la comedia *A lo hecho no hay remedio y Príncipe de los montes*, aparece una descripción, en didascalia implícita en diálogo, bastante precisa sobre el vestuario del salvaje y hace referencia al espacio en el que éste habita, el bosque: “Clauela: Desta suerte estaua, quando/vi salir (terrible lance!)/ de vna cueua obscura vn hombre,/ tan espantoso en el traje,/ que quise yrme àzia el Lobo,/ para que del me guardasse,/ porque con ser bruto aquel,/ y hombre el que estaua delante,/ casi vine a temer menos/ el bruto, que no el salvaje./ Vna piel, que quitò a vn Tigre,/ salpicada de lunares,/ le seruia de vestido,/ sin necesidad de sastre,/ que era la tela muy dura/ para poder respuntarse./ Vn cuchillo Damasquino,/ templado por ambas partes,/ traya en el lado yzquierdo,/ y en esta mano arrogante,/ con sus hojas y rayzes,/ vn arbol en que arrimarse,/ que hasta en el baculo puso/ fiereza, si no donayre:/ el cabello tan crecido,/ que si llegara a faltarle/ tela de donde vestirse,/ solamente con peynarse/ se vistiera de si mismo,/ al vso del primer Padre;/ mas el viendo mi temor,/ para que no me assustasse,/ por señas me dio a entender,/ que no venia a agrauiarme,/ sino solo a defenderme./ Y con ser fiero el semblante,/ espantosa la presencia,/ y poco apazible el traje,/ tiene tanta fuerça el ser/ cortesanos, y agradables/ los hombres, que desde entonces/ me fue pareciendo vn Angel.” Pérez de Montalbán, *A lo hecho no hay remedio y Príncipe de los montes*, en *Comedia famosa. Primero tomo de las Comedias del Doctor Ivan Perez de Montalvan*, Imprenta de Antonio Vazquez, Madrid, 1635, en Ma. del Carmen Simón palmer (dir.), *Teatro español del Siglo de Oro versión 3.00 CD-ROM*, Chadwyc-Healey, España, 1997-1998, I, vv. 160-201

mujeres, quienes se dirigen a él y se torna confirma su carácter escénico con la entrada de Narciso.

El cambio de un espacio, de extraescénico a escénico, es bastante frecuente en las obras mitológicas, ya que, por medio de didascalias implícitas, en diálogo o en el movimiento, el espacio se cambia por convención con las entradas y salidas de los personajes representativos de cada uno de ellos o por la mención que de ellos hacen en didascalias implícitas en el texto dramático. En *La estatua de Prometeo*, nuevamente, en didascalia implícita en los diálogos y de manera extrateatral (*dentro*) se pone de manifiesto el espacio bosque:

Liba: (dentro)... por varias sendas, en varias
tropas, la maleza ynculta
penetremos. (I, vv. 27-29).

1ª. Una: (dentro) ¡Al monte! (I, v. 33)

Epimeteo: (dentro) ... que en lo yntrecado de aquel
risco le he visto. (I, vv. 43-44).

En cuanto los personajes salen a escena, la acción se desarrolla en la cueva de Prometeo y, ya que, el bosque y la cueva son parte del mismo espacio y con sólo dar unos pasos, el personaje pasa de un espacio a otro, apoyando este cambio en didascalias implícitas en el texto dramático: “Epimeteo: ¡Oye, espera! No es posible/ seguirla, porque me cierran/ el paso troncos y ramas” (I, vv. 710-713), o bien, “Epimeteo: mi duda es ésta, / que ni a Prometheo ni al monstruo, / con llegar hasta su cueba/ y examinarla, no vi...” (I, vv. 755-758). El bosque se hace escénico con el desplazamiento de Epimeteo, ya que entra y sale de escena realizando la misma acción: buscar a Prometeo y a la “bestia”, de esta forma tanto el bosque, que había sido extraescénico al comienzo de la persecución, como la cueva, que no se había señalado aún, se tornan escénicos al salir nuevamente a escena Epimeteo y anunciar, en didascalia implícita en

el diálogo, la cueva que, por otra parte, no es la cueva inicial. Para esta obra se debe tomar en cuenta que la escenografía utilizada en el Coliseo es mucho más basta que en otros espacios teatrales, de esta forma la escenografía no sólo estará pintada en bastidores, sino que, es muy probable, que cuente con elementos tridimensionales para logara una mayor espectacularidad de este espacio.

El paisaje agreste del bosque en *La fiera, el, rayo y la piedra* se hace presente en didascalia implícita en el diálogo como mención escénica y extrateatral cuando éstos son pronunciados *dentro*.

Irífle: ... de tierra y mar con dos violencias sumas
los riscos postra, eleva las espumas

[...]

¿De cuándo acá ni aqeste escollo ha sido
de humano pie pisado,
ni de quilla aquel piélagos surcado?

[...]

Zéfiro: (dentro) De aquel peñasco los incultos mayos
de la zaña nos libren de los rayos.

Pigmaleón: (dentro) De aquella gruta lóbregos los senos
la amenaza reparen de los truenos (I, vv. 19-20, 24-26 y 33-36).

El monte, la cueva y el bosque son espacios escénicos por la presencia de Irífle (salvaje) en el escenario; sin embargo, también son extraescénicos, ya que el resto de los personajes los perciben desde fuera de escena, nuevamente aparece el juego de espacios, pero en esta ocasión es un tanto más confuso dado que se habla del mismo espacio y se construye al mismo tiempo de las dos formas, escénica y extraescénicamente. El juego de espacios escénicos y extraescénicos cambia, ya que ahora es Irífle quien está construyendo el espacio extraescénicamente en sus diálogos desde dentro, ya que huyó

hacia el bosque¹²⁴. Los demás personajes son los que en este momento construyen el espacio escénicamente con su salida al tablado y en su descripción se hace presente el bosque, con todo lo agreste que le caracteriza.

En *Céfalo y Pocris*, el bosque se encuentra a la salida de palacio. La construcción de este espacio se hace en didascalía implícita en el texto dramático, pero tiene la particularidad de hacer burla, ya que abusa del uso de la convención, como lo sugiere el diálogo:

Antistes: [...] Y pues
 hemos llegado a esta selva.
 Aura: ¿A qué selva? ¿No quedamos
 en palacio, y esa puerta cerraste? (III, vv. 1066-1069).

Dada la construcción de los espacios en esta obra, mayoritariamente por el texto dramático, recurrir a la convención teatral de cambio o establecimiento de un espacio no es novedad; sin embargo, es hilarante la forma en que se aclara este abuso, gracias a la pregunta de Aura y, sobre todo, al hacer mención implícita de la credibilidad del público a este cambio brusco, sin objetar. En la comedia burlesca, a pesar de su sencillez, también es necesaria la escenografía que permita distinguir entre la gruta y el resto del escenario, ya que por ella también salen personajes y, aunque haya sido una puerta del tablado, debió estar decorada de tal forma que permitiera la diferenciación de este espacio, como lo señala el texto.

¹²⁴ La tercera jornada de *La fiera, el rayo y la piedra* se desarrolla en el bosque; sin embargo, se hace presente extraescénicamente el espacio monte, gracias al texto dramático (las didascalías implícitas en los diálogos de los personajes), con el uso de deícticos espaciales y las salidas de los personajes que se encaminan hacia ese lugar:” Zéfiro: Pues a Dios, y cada uno/ siga el rumbo de su estrella./ ¿Dónde, Pásquin, ha quedado/ la gente?/ Pásquin: En el monte está[...]/ Anaxarte: Yo me cansava de vela,/ y assí de ahí mandé quitalla/ y en esse monte arrojalla./ Ve tú a esse monte por ella[...]/ Voces: dentro. ¿al monte!/ Pigmaleón: Desde aquel piélag[...]/ Voces: dentro. ¡A la tierra!/ Anaxarte: Vozes en tierra y en mar/ a un mismo tiempo se oyeron. / Voces: dentro. ¡Al monte!/ Isbella: Allá en el monte/ llaman” (III, vv. 2827- 2830, 2933- 2936, 2947- 2950, 2964 y 3355-3356).

El bosque engloba la cueva, los cambios de un espacio a otro se hacen presentes por entradas, salidas y diálogos de los personajes y, ya que, los espacios pueden cambiar alternativamente, la presencia escénica de uno u otro va a estar relacionada, pero no sin la respectiva aclaración, ya sea en didascalia explícita o implícita en el texto dramático, como es el caso de *La fiera, el rayo y la piedra*, en donde los personajes entran de un espacio a otro en repetidas ocasiones. En primer lugar, gracias a una didascalia explícita se aclara que el teatro mudó de espacio y deja de ser una cueva para hablar del bosque: “Transformóse el teatro otra vez en bosque, como antes de entrar en la armería.” (v. 1287 Ac.). Este cambio de espacios permite ubicar, nuevamente, a la cueva dentro del bosque, siendo este el espacio principal en el que se desarrolla la acción y que estará escenificado fastuosamente¹²⁵.

3.1.4.- Espacios limítrofes. Mar.

Para representar el mar, pocas veces se utiliza escenografía; por lo general, se establece el sitio y se da constancia de su presencia por medio de didascalias implícitas en el texto dramático; sin embargo, cuando se precisa de este espacio, su representación escénica adquiere una enorme espectacularidad gracias al uso de tramoyas. Un ejemplo de esto se encuentra en *La fiera, el rayo y la piedra*, en donde las didascalias explícitas señalan la presencia escénica de animales marinos e incluso de barcos. En esta escena se

¹²⁵ Javier Navarro de Zuvillaga hace un estudio de la escenografía que posiblemente se utilizó para la performance de esta obra, sin embargo, este estudio se basa en los bocetos de Gomar y Bayuca, sin que se precise si fueron o no escenificados tal cual aparecen en las ilustraciones. Este factor deja ligar a diferentes interpretaciones sobre la fastuosidad escénica de esta comedia, aunado a esto contamos con las “acotaciones” de la obra, las cuales son testimoniales y ello permitiría una nueva interpretación. Para la consulta de la escenografía de Gomar y Bayuca ver: Javier Navarro de Zuvillaga, “La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, dada en Valencia en 1690”, en Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, t. III, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8/III*, Amsterdam-Atlanta, 1989, pp. 731- 762. Para consultar las “acotaciones” testimoniales de esta obra ver: Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, en Ángel Valbuena Briones (ed.), Aguilar, Madrid, 1996, en *Teatro Mitológico*, Sebastián Neumeister (intr.), Castalia, Madrid, 2001.

está desarrollando una tormenta que fue la que provocó el naufragio del barco de uno de los personajes. Esta tormenta se construye extratetralmente con la producción de sonidos de truenos y escénicamente creando temblores en escena, con el uso de tramoya, dentro de esta situación se hace presente en didascalía implícita en los diálogos el espacio mar, el cual se escenifica por medio de las siguientes acotaciones:

Obscurecese el tablado, y mientras se dicen los primeros versos, se descubre la perspectiva del mar, con truenos, y relampagos (I, v. 1 Ac.)

Pasan peces (I, v. 68 Ac.)

Pasan sirenas y tritones (I, v. 73 Ac.)

Sale una sirena (I, v. 75 Ac.)

Pasan barcos (I, v. 80 Ac.)

Los requerimientos tecnológicos de los que esta obra precisa para la construcción escénica de este espacio, es muy probable que los haya obtenido, ya que al ser el Coliseo el espacio teatral de su representación el uso de elaboradas tramoyas y fastuosas escenografías era constante en este espacio, de hecho, era una de sus características el utilizar los últimos avances tecnológicos en la performance de la mayoría de las obras que en él se representaron y, al ser esta una comedia mitológica, la espectacularidad escénica no da lugar a menos.

Otra obra en la que el mar se construye escénicamente es en *Andrómeda y Perseo*, ya que, en escena aparece el dragón (El DEMONIO en el dragón¹²⁶), que sale de él. La aparición escénica del dragón, al igual que la de peces y barcos, permite la escenificación del mar, pero no lo hacen por completo, no hay olas o agua; sin embargo, estos elementos no resultan indispensables para construir este espacio, pues está escenificado por medio de elementos que claramente le pertenecen, en una suerte de

¹²⁶ Pedro, Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, ed. de José Ma. Ruano de la Haza, Reichenberger, Kassel, 1995. (I, v. 1570 Ac.).

metonimia escénica, lo cual permite una escenificación con el uso de tramoyas menos elaboradas, aunque el tablado de la Plaza del Palacio, es muy probable que contara con las tramoyas necesarias para escenificar la salida del demonio sobre uno de los carros presentes en el tablado¹²⁷.

El mar, como límite del monte es el espacio en el que suceden los naufragios y aparecen los monstruos, pero, además, es uno de los accesos al bosque. Este espacio, íntimamente ligado al monte, es parte de la mayoría de las comedias que aquí se estudian, su construcción escénica también varía y va, desde una elaborada escenografía con árboles y cuevas, hasta una mención burlesca en diálogos. En *La fiera, Le rayo y la piedra*, el bosque está construido con escenografía: “Pusieron las quatro a los quatro bastidores inmediatos, y se retiró Anaxarte detrás de un árbol, que se puso en medio [...]” (I, v. 741 Ac.), la presencia de un árbol en escena pone de manifiesto que el espacio en el que se está desarrollando la acción es un bosque, además de que facilita el enredo de la trama, al lograr el ocultamiento de un personaje, lo cual confirman, también, la presencia de elementos tridimensionales como parte de la escenografía utilizada para la performance de esta obra en el Coliseo.

Más explícitamente, en *La estatua de Prometeo*, el bosque está desde la primera jornada. Su descripción, por medio de una didascalia explícita señala la necesidad de escenografía para crear los peñascos y la cueva que en él están presentes: “Empieza con la mutación de bosque y peñascos de la Primera Jornada con la misma gruta, y a un lado, a su tiempo, se verá Prometeo sobre un peñasco, y la que hace de Minerva estará en lugar de la estatua dentro de la gruta” (II, v. 1 Ac.). En ambos ejemplos, la construcción del monte se hace de manera explícita desde el texto, con las didascalias

¹²⁷ En la misma edición de *Andrómeda y Perseo*, Ruano de la Haza presenta una edición crítica de la versión de corral de esta obra. La construcción dramática de la obra varía, ya que es una adaptación, pero Ruano de la Haza señala que es posible que se haya escenificado en el Corral de la Cruz y que se hayan respetado los requerimientos escenográficos del auto. José María Ruano de la Haza, “Introducción”, en *Andrómeda y Perseo*, p. 57.

que lo señalan, y se hace, también, presente visualmente con el uso de escenografía, principalmente de bastidores pintados, pero también con la presencia de un árbol “real” sobre el escenario.

El mar también se construye en *Andrómeda y Perseo*, en el texto dramático, a manera de didascalia implícita en el texto dramático: “Andrómeda: por esta orilla del mar, / que pretendo desvelar/ mis altiveces notando/ esa playa, que con suma/ soberbia al cielo de plata/ cuando aún no es selva de espuma” (I, vv. 215-221). En este diálogo se introduce el espacio mar y playa, lo cual permite afirmar que el espacio monte está delimitado por ellos. El mar toma presencia en escena en didascalia implícita en el diálogo, pero no se escenifica en este momento, a pesar de que ya está ubicado dentro del marco de la acción, como un espacio perteneciente al monte: “Andrómeda: ¡Esperad! ¿Qué confusión/ tan nueva y tan singular/ se escucha dentro del mar?” (I, vv. 242-245). En este momento, la tramoya ha comenzado a actuar creando terremotos visibles en escena desde el verso 238 (I jornada), pero es hasta el verso 263 (I jornada) que adquiere espectacularidad, en el momento que sale fuego del mar, al mismo tiempo que un monstruo sale a escena. En este punto, el espacio mar, que hasta ahora sólo había sido mencionado en el texto dramático, adquiere presencia escénica, al fondo del tablado, sobre uno de los carros, con la salida del monstruo, ya que éste proviene del mar y se escenifica con el uso de tramoyas que ya han “provocado” temblores visibles en el tablado y que, ahora, hacen uso de una escenografía tridimensional para escenificar al monstruo.

A diferencia de *Andrómeda y Perseo*, en *La estatua de Prometeo*, el mar tiene menor importancia en esta obra, de hecho sólo cuenta con un par de menciones a modo de didascalia implícita en los diálogos: “Libia: ¡O quien supiera/ lo que al verse descender/ del cenit de su grandeza/ dirá al despeñarse al mar!” (I, vv. 834-837). En esta

obra el mar es completamente extraescénico, sólo se menciona en dos ocasiones, en las cuales sólo delimita el monte, no alberga monstruos, pero sí es un espacio de sacrificio, al igual que en Andrómeda, aunque en ambos casos el sacrificio se logre evitar.

En *La fiera, el rayo y la piedra*, parte de las acciones se dan en el mar, esto se deriva de las didascalias implícitas en el texto dramático y de las didascalias explícitas escenificadas:

Irífíles: En tan oscura guerra,
 árbitro yo del mar y de la tierra,
 tierra y mar señoreo;
 y bien que a poca luz desde aquí veo
 allí correr tormenta
 derrotado vaxel, allí violenta
 tropa abrigarse al monte, y allí al llano
 número no menor.
 [...]
 mudamente se quexan a gemidos;
 pues al romper su verdinegra bruma,
 sobre la tez lidiando de la espuma,
 del margen solicitan las arenas,
 monstruos del mar, tritones y sirenas (I, vv. 41-48 y 68-72).

En esta obra el mar también delimita el monte, resguarda monstruos, pero no es un lugar de sacrificio, aquí, el mar funciona como entrada al monte, que es en donde se desarrollará la mayor parte de la obra. Aunque sí adquiere un carácter espectacular con la escenografía que construye las sirenas y demás animales marinos, del mismo modo que la tramoya del Coliseo permite que estos elementos entren y salgan de escena.

El mar adquiere diferentes significados en cada una de las obras y su construcción varía al momento de construirse escénicamente, ya que, aunque se apoye en los diálogos, en *La fiera, el rayo y la piedra* y en *Andrómeda y Perseo*, logra hacerse escénico por la presencia física de elementos marinos: sirenas, monstruos, dragones,

barcos. En las demás obras, el mar es básicamente un espacio limítrofe del monte, es parte del espacio total de la obra e incluso del monte mismo, pero no una parte tan significativa ya que, por ejemplo, en *Céfalo y Pocris*, el mar sólo se menciona a la salida de los personajes; en *La estatua de Prometeo* el mar es el lugar del sacrificio de Prometeo, pero sólo aparece al final de la obra y en *Eco y Narciso* no hay menciones a este espacio.

La diferencia de los espacios teatrales de representación hace posible la diferencia de escenificación de las obras, algunas, las representadas en el Coliseo, en salones reales o en tablados provisionales creados *ex profeso* para ellas (el auto sacramental, con todo lo que este espacio teatral conlleva), claramente contaban con un mayor aparato escenográfico y tramoyístico, que permitiera una fastuosidad mayor a las comedias representadas en tablados comerciales o que su género no requiriera mayor espectacularidad; sin embargo esta fastuosidad o austeridad del espacio teatral, tiene un motivo de ser; por ejemplo, para el auto sacramental (*Andrómeda y Perseo*), la espectacularidad contribuye a la alegorización del mito, la escenificación del monte como elevación y el resto de los espacios, en carros, que en ella conviven, permiten al espectador fijar su atención en la trama, ya que no tiene que crear los espacios requeridos en su mente. Por otro lado, la naturaleza burlesca de *Céfalo y Pocris* no necesita fastuosidad escénica, ya que resulta más cómico imaginar una cueva como una camisa o como una boca, que encontrarla en escena. La espectacularidad del resto de las comedias está íntimamente ligada a su espacio de representación, algunas más fastuosas que otras, pero todas contaban, por lo menos con una escenografía y una tramoya suficientes para insertarse en la tradición del teatro mitológico.

Conclusiones

En el análisis de las cinco obras que comprenden el *corpus* de este estudio se pudieron apreciar las diferentes posibilidades de construcción escénica de los espacios: monte, bosque, mar y cueva, ya que cada uno de estos espacios se construye por medio de didascalias implícitas en el texto dramático, así como también se planteó la posibilidad, amplia, de construcción escénica por medio de tramoyas y escenografías. Estas diferencias de construcción están relacionadas, tanto a las características propias de cada género, como al espacio teatral de su representación y a las intenciones didácticas de cada una de las obras que en este trabajo se estudiaron.

Si bien es cierto que existen similitudes que sobrepasan los límites impuestos por los géneros dramáticos, estas similitudes permitieron mayor claridad en cuanto al valor simbólico de los espacios dramáticos y proporcionaron elementos suficientes para analizar la performance de los espacios en cuestión. No sólo el género fue una condicionante para el análisis de la construcción escénica de los espacios, también el estudio de los distintos espacios teatrales condicionó el grado de complejidad escénica de cada una de las obras, ya que, como señala el análisis, estos espacios contaban con diferencias arquitectónicas y distintos tipos de tramoyas y recursos escenográficos, características aunadas a la intención didáctica o no de cada una de las obras, ya que al representar, por ejemplo, un Auto Sacramental se deduce que la intención didáctica es mucho mayor que en una Comedia Burlesca, puesto que esta última es una pieza de burla y divertimento.

El género y el espacio teatral condicionan la performance y confieren mayor o menor espectacularidad a cada una de las obras; a pesar de ello, las construcciones escénicas de estas obras son similares en cuanto a su construcción sencilla (implícita en

el texto dramático) y a una construcción más elaborada (explícita con la escenificación); estas similitudes son inherentes al tema, ya que las obras mitológicas también son conocidas como Comedias de Apariencias o de mutaciones, lo cual implica una complejidad sobresaliente en su construcción escénica.

El hecho de que los mismos espacios dramáticos sean utilizados en todas las obras apela al uso de convenciones. Cada espacio adquiere un valor simbólico en la puesta en escena, el cual es culturalmente aceptado y reconocido por el espectador. Este valor simbólico puede ser tergiversado o parodiado en las obras, pero es necesario conocer su valor simbólico convencional para poder entender la parodia, sin que este conocimiento limite las posibilidades de escenificación de los mismos, sino que, por el contrario, permita una mayor utilización de recursos teatrales en su construcción, sea o no fastuosa en la performance.

Estas diferencias de construcción escénica están ligadas, también, al espacio teatral, adquiriendo mayor complejidad escénica, con el uso de tramoyas y escenografía, dentro de los espacios palatinos y el tablado creado *ex profeso* para ellas y una construcción más sencilla en la performance de los espacios en un corral comercial. Las diferencias en las construcciones escénicas, están relacionadas no sólo a su creación en el Texto Dramático, sino que se ajustan a las características arquitectónicas y tecnológicas del espacio de representación. La mayoría de las obras que aquí se estudiaron fueron escritas tomando en cuenta un espacio específico para su representación, lo cual permite una idea general de su construcción dramática y de los recursos que necesita para su performance.

Ahora bien, las diferencias de género fueron superadas por las similitudes en la construcción de los espacios, pero esto no implica que haya sido abandonada la construcción dramática inherente a cada uno de ellos. De esta forma se aprecia que, por

ejemplo, *Céfalo y Pocris*, al ser una Comedia Burlesca, responde a una escenificación sencilla de los espacios, utilizando poca escenografía y construyendo los espacios teatrales mayoritariamente de forma implícita en el Texto Dramático; de la misma forma, *Andrómeda y Perseo* cuenta en su performance con la construcción escénica de los espacios en carros introducidos en el tablado, característica propia de un Auto Sacramental. En el caso de las Comedias, la construcción escénica de los espacios es más elaborada que en las comedias de Capa y Espada o que en las de santos, ya que responden al carácter espectacular propio del teatro mitológico, utilizando fastuosas escenografías y elaboradas tramoyas para la escenificación de los espacios, sin dejar fuera la construcción implícita en el Texto Dramático.

Aunada a la construcción escénica de los espacios, demuestro la necesidad de proponer dos conceptos que permiten organizar distintos espacios dramáticos en su convivencia dentro de un mismo espacio teatral. Ya que en la performance de la obra, los espacios escénicos no sólo varían al alternándose unos con otros, sino que interactúan entre sí, por medio de diferentes recursos teatrales; sin embargo, hasta el momento no he encontrado una clasificación general de estos espacios que permita distinguir entre ellos, al momento en que varios espacios conforman o delimitan un espacio mayor.

Algunos de los espacios escénicos de una obra están interrelacionados, se escenifican en el mismo espacio de representación y, además, interactúan entre sí en el desarrollo de la trama, pero no todos los espacios adquieren el mismo valor escénico en la performance y no todos están presentes en el tablado al mismo tiempo, por lo que no se puede hablar de ellos como diferentes planos escénicos, lo cual indicaría que cada espacio tendría un lugar asignado en escena y se cambia de espacio con el desplazamiento de los personajes o el uso de deícticos espaciales que se refieran a ellos,

acompañados del respectivo gesto para su ubicación; sin embargo, esto resulta difícil de aceptar ya que no se han tomado en cuenta los espacios extraescénicos del Texto Dramático, los cuales no son escenificados, pero tienen importancia en la performance de la misma, por lo tanto, fue necesario establecer una distinción que englobe los espacios que limitan a un espacio mayor y los espacios que están insertos en él, sean escénicos o extraescénicos, a lo largo de la performance y para ello he propuesto dos conceptos para referirme a estos espacios en el análisis de las obras, sin que esta terminología altere al análisis de los mismos dentro de sus construcción escénica: *espacio inserto*, como un espacio dentro de otro, y *espacios limítrofes*, para diferenciarlos unos de otros, ya que todos ellos forman parte del mismo espacio escénico y alternan su presencia en las obras.

La diferencia de construcción de cada uno de los espacios aquí estudiados, en cada una de las obras, fue lo que permitió realizar esta propuesta de terminología, ya sea por ejemplificación tan sólo con las cinco obras del *corpus*, ya por comprobación, al momento de encontrar construcciones similares en más de una obra mitológica y no mitológica ajena a este estudio. Esta condición reiterativa del espacio permite establecer un punto de convención, tanto en las formas de escenificación, como en los valores y cargas simbólicas que propone la interrelación de espacios, así como su interacción dentro de la performance. Dichos valores son resaltados en la intención didáctica de la obra y puestos de manifiesto en la construcción escénica de los mismos, permitiendo, en su alegorización un mayor aprovechamiento de elementos teatrales en la performance, sin que esto minimice el argumento.

Finalmente, el análisis de las obras permitió establecer una relación de similitud en los mecanismos de construcción escénica de espacios importantes para el teatro de tema mitológico, pues con el uso de diferentes recursos teatrales y la performance en

diversos espacios de representación, se pudo demostrar que en las diferencias constructivas existe otra relación escénica que traspasa los límites genéricos, ya que más importante que esta clasificación, resultó ser el propio tema de la obras, el cual tiene la característica inherente de recurrir a construcciones escénicas de mayor complejidad, con el uso de los diferentes recursos escenográficos y tramoyísticos que las innovaciones tecnológicas de la época permitían dentro de cada uno de los diferentes espacios teatrales, pues para finales del siglo XVII, el uso de tramoyas y escenografías era recurrente en casi la totalidad de los espacios teatrales, permitiendo una complejidad escénica en la performance. Dicha complejidad es singular en todos los géneros dramáticos que comprende este *corpus*, por el hecho de ser un requerimiento esencial para la representación de obras con tema mitológico cuya performance resulta espectacularizante por la variedad de formas constructivas del espacios y por la íntima relación escénica que éstos tienen entre sí y con el tablado, siendo una característica constante en el teatro mitológico calderoniano.

Bibliografía de obras consultadas.

- Calderón de la Barca, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, José Ma. Ruano de la Haza (ed.), Reichenberger, Kassel, 1995.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Céfalo y Pocris*, Alberto Navarro (ed.), Almar, Salamanca, 1979.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Eco y Narciso*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Aguilar, Madrid, 1996, en *Teatro Mitológico*, Sebastián Neumeister (intr.), Castalia, Madrid, 2001.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El jardín de Falderina*, en *Qvinta parte de Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca*, Antonio la Cavalleria, Barcelona, 1667, en Ma. del Carmen Simón palmer (dir.), *Teatro español del Siglo de Oro versión 3.00 CD-ROM*, Chadwyc-Healey, España, 1997-1998.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, en *Verdadera quinta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Ivan de Veras Tassis y Villaroel, Madrid, 1682, en Ma. del Carmen Simón palmer (dir.), *Teatro español del Siglo de Oro versión 3.00 CD-ROM*, Chadwyc-Healey, España, 1997-1998.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende*, ed. de Ángel Valbuena Briones, REI, México, 1988.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La estatua de Prometeo*, Margaret Rich Greer (ed.), Reichenberger, Kassel, 1986.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La fiera, el rayo y la piedra*, en Ángel Valbuena Briones (ed.), Aguilar, Madrid, 1996, en *Teatro Mitológico*, Sebastián Neumeister (intr.), Castalia, Madrid, 2001.

- Calderón de la Barca, Pedro, *Loa para La fiera, el rayo y la piedra*, en Calderón de la Barca, *La fiera el rayo y la piedra*, en Ángel Valbuena Briones (ed.), Aguilar, Madrid, 1996, en *Teatro Mitológico*, Sebastián Neumeister (intr.), Castalia, Madrid, 2001.
- Cruz, Sor Juana Inés de la, *San Hermenegildo*, en *Obras Completas, t. 3*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, FCE, México, 2001, pp. 115- 183.
- Pérez de Montalbán, Juan, *A lo hecho no hay remedio y Príncipe de los montes*, en *Comedia famosa. Primero tomo de las Comedias del Doctor Ivan Perez de Montalvan*, Imprenta de Antonio Vazquez, Madrid, 1635, en Ma. del Carmen Simón palmer (dir.), *Teatro español del Siglo de Oro versión 3.00 CD-ROM*, Chadwyc-Healey, España, 1997-1998.
- Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, Madrid, 2002.
- Molina, Tirso de, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. de Alfonso Zamora Vicente, Castalia, Madrid, 2001.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *La verdad sospechosa*, ed. de José Montero Reguera, Castalia, Madrid, 1999.
- Vega, Lope de, *El Caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, REI, México, 1988.

Bibliografía crítica.

- Allen, John J., “El corral de la Cruz: hacia la reconstrucción del primer corral de comedias de Madrid”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*, Tamesis, Londres, 1989, pp. 21-34.
- Arellano, Ignacio, “Espacios de la maravilla en los dramas de Calderón”, en Arellano (ed.), *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Actas del coloquio Internacional, Universidad de Navarra, Pamplona, 2002.
- Arellano, Ignacio, “Convenciones y rasgos genéricos en la Comedia de capa y espada”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27- 49.
- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.
- Aszyk, Úrsula, “Notas sobre el texto y el espacio escénico en *La estatua de Prometeo*: el escultor y su obra en el escenario”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memorias de la palabra. Actas del VI Congreso Internacional Siglo de Oro, t. 1*, Iberoamericana- Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2004. pp. 287- 294.
- Bobes Naves, María del Carme, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987.
- Cantalapiedra, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Reichenberger-Kassel, Kassel, 1995.
- Davis, Charles, *Los aposentos del Corral de la Cruz 1581- 1823. Estudio y documentos*, Tamesis, Londres, 2004.
- Díez Borque, José María, *El teatro en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1988.

- Franco Durán, María de Jesús, “La función de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro español”, en Francisco Domínguez Matio y Juan Bravo Vega (ed.), *Calderón. Entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja (2000)*, Universidad de la Rioja, Rioja, 2002, pp. 119- 130.
- González, Aurelio, “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, en Aurelio González (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 11- 21.
- González, Aurelio, “Los espacios del barroco en Calderón”, en Aurelio González (ed.), *Calderón 1600- 2000. Jornadas de Investigación Calderoniana*, El Colegio de México, México, 2002, p. 59- 77.
- Hernández Araico, Susana, “Baccio del Bianco y sus anticipos escenográficos en pinturas florentinas”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memorias de la palabra. Actas del VI Congreso Internacional Siglo de Oro, t. 2*, Iberoamericana- Vervuert, Madrid- Frankfurt am Main, 2004. pp. 1019- 1028.
- Huerta Calvo, Javier, “Los espacio teatrales”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español, t. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Gredos, Madrid, 2003, p. 645.
- Kowsan, Tadeus, “La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?”, trad. del francés de Ma. del C. Bobes Naves, en Ma. del C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco libros, Madrid, 1997. pp. 231- 252.
- Kowsan, Tadeus, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, trad. del francés por Ma. del C. Bobes Naves y Jesús G. Maestro,

- en Ma. del C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco libros, Madrid, 1997, pp. 121- 153.
- López Estrada, Francisco, “Introducción”, en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, Castalia, Madrid, 1996.
 - Maestre, Rafael, “El actor calderoniano en el escenario palaciego”, en Manfred Tietz (ed.), *Undécimo Coloquio Anglogermánico sobre Calderón. St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, Franz Steiner Verlag Stuttgart, Escocia, 1998, pp. 177-193.
 - Maydeu, Javier Aparicio, “Calderón de la Barca”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español, t. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Gredos, Madrid, 2003, p. 1097- 1147.
 - Navarro de Zuñillaga, Javier, “La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, dada en Valencia en 1690”, en Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, t. III, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8/III*, Amsterdam-Atlanta, 1989, pp. 731- 762.
 - Neumesister, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Reichenberger, Kassel, 2000.
 - Regueiro, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel- Reichenberger, Kassel.
 - Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Calderón*, Síntesis, Madrid, 2002.
 - Ruano de la Haza, “Introducción”, en Calderón de la Barca, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, José Ma. Ruano de la Haza (ed.), Reichenberger, Kassel, 1995.

- Ruano de Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.
- Ruano de la Haza, José Ma., “Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII”, en *Cuadernos de Teatro Clásico #6, Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos de la península Ibérica*, 1991, pp. 13- 61.
- Ruano de la Haza, José María, “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro”, en Manfred Tietz (ed.), *Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón. St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, Franz Steiner Verlag Stuttgart, Escocia, 1998, pp. 77- 97.
- Serralta, Frédérick, “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en Casal, Françoise, Christopher González y Marc Vitse (eds.) < Groupe d'études sur le theatre espagnol (Centre national de la recherche scientifique)>, *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII Coloquio del GESTE Toulouse: 1-3 de abril de 1998*, Iberoamericana- Vervuert- Universidad de Navarra, Madrid, 2002, pp. 99- 129
- Talens, Jenaro, José Romero Castillo, Antonio Torderaz y Vicente Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*, Cátedra, Madrid, 1988.
- Toro, Fernando de, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires, 1987.
- Varey, John E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987.
- Varey, John E., “La indumentaria en Calderón”, en John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987.

- Varey, Jhon E., “El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias”, en Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, t. III, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8/III*, Amsterdam-Atlanta, 1989, pp. 715- 727.