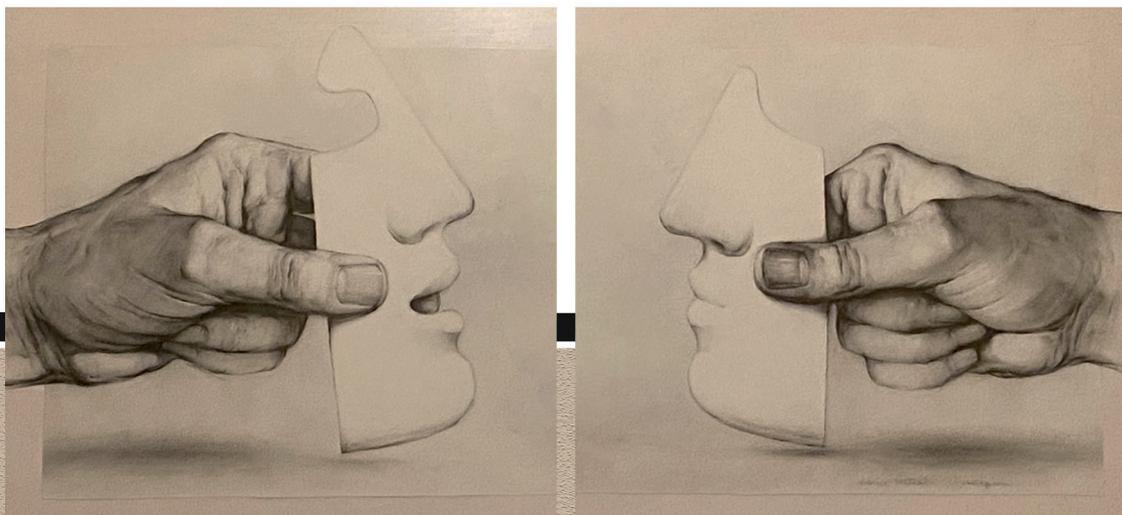


LAS PALABRAS Y LAS COSAS EN EL CORRAL DE COMEDIAS

Evangelina Rodríguez Cuadros



EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

LAS PALABRAS Y LAS COSAS
EN EL CORRAL DE COMEDIAS

COLECCIÓN PARNASEO

39

Colección dirigida por

José Luis Canet

Coordinación

Julio Alonso Asenjo

Rafael Beltrán

Marta Haro Cortés

Nel Diago Moncholí

Evangelina Rodríguez

† Josep Lluís Sirera

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

LAS PALABRAS Y LAS COSAS
EN EL CORRAL DE COMEDIAS

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2023

©

De esta edición:
Publicacions de la Universitat de València,
los autores

ISBN: 978-84-1118-145-7 (papel)
ISBN: 978-84-1118-146-4 (ePub)
ISBN: 978-84-1118-147-1 (PDF)

Edición digital

DOI: [http://dx.doi.org/10.7203/PUV-
OA-147-1](http://dx.doi.org/10.7203/PUV-OA-147-1)

Diseño de la cubierta:
Celso Hernández de la Figuera y J. L. Canet

Imagen de la portada:
© Joan Castejón

Maquetación:
Héctor H. Gassó

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Parnaseo
<http://parnaseo.uv.es>

Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación
Parnaseo (Servidor web de Literatura Española) financiado por el
Ministerio de Economía, Industria y Competitividad,
referencia FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-
NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

ÍNDICE

PRELIMINARES

<i>AÚN APRENDO</i> . EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS, INVESTIGADORA Mercedes de los Reyes Peña	13
EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS, MAESTRA Clara Monzó Ribes	17

LAS PALABRAS Y LAS COSAS EN EL CORRAL DE COMEDIAS

Dedicatorias	23
Citas introductorias	25
Las palabras y las cosas en el corral de comedias	27
<i>Adenda I</i> . Ejemplo de entrada completa en <i>DPESO</i>	167
<i>Adenda II</i> . Nombres, espacios, oficios y materialidad verbal de un corral de comedias	175
Abreviaturas usadas	237

COLOFÓN

PUBLICACIONES DE EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS	243
<i>TABULA GRATULATORIA</i>	265

Aún aprendo es el lema que Evangelina Rodríguez Cuadros ha hecho suyo y que define el pilar sobre el que ha sustentado su trayectoria académica. Con una vocación que ha perdurado inquebrantable a lo largo de cuarenta años, ha dejado su huella en varias generaciones de estudiantes, dedicándose a la docencia con pasión. La misma pasión que ha alentado su investigación, especialmente —aunque no solo— en el ámbito del teatro del Siglo de Oro, en donde sus trabajos constituyen hoy un referente. Ha sido asimismo un ejemplo de entrega a la institución en la que ha ejercido su labor, la Universitat de València, convencida de los valores de una educación pública y de calidad, abierta a la sociedad que la sustenta. El libro que presentamos, en el que Evangelina muestra el saber acumulado a lo largo de los años, es el mejor homenaje que hemos creído que podíamos ofrecerle, desde el afecto y la admiración. Su lectura nos invita a completar el lema desde la otra orilla, la de sus lectores. Con ella, *aún aprendemos*.

TERESA FERRER Y MARTA HARO

Preliminares

«*Aún aprendo*». *Evangelina Rodríguez Cuadros, investigadora*
por Mercedes de los Reyes Peña

Cuando se me invitó a que glosara la trayectoria investigadora de la doctora Evangelina Rodríguez Cuadros en este homenaje, con motivo de su jubilación, me sentí muy contenta. Pero, al mismo tiempo, muy abrumada, pues el encargo era todo un reto para mí. Me hacía sentir como una hormiguita que debe coronar una alta torre. ¿Cómo acertar a resumir en unas líneas su extraordinaria, muy cualificada y multidisciplinar labor investigadora y sus fundamentales aportaciones no solo en el terreno literario, sino en el campo de las Humanidades? Y, por si aún no bastara, su vocación investigadora continúa abierta y dejándonos importantes logros, como refleja su lema *Aún aprendo*, elegido para encabezar estas palabras. Esta ha sido la constante que siempre la ha guiado en su vida privada, docente e investigadora.

Infatigable lectora, con gran capacidad reflexiva, con un excelente dominio de la retórica, con un extraordinario bagaje de conocimientos, y con un deseo de renovar y ampliar los caminos de la crítica literaria, ha transitado por toda nuestra literatura desde la Edad Media a nuestros días y por todos los géneros, como bien muestra su extenso currículum, con el que se cierra el presente volumen.

Comenzando por el género dramático, al que siempre ha estado muy atenta, se suma muy pronto a la corriente que, a partir aproximadamente de 1980, aunque había habido ejemplos anteriores, propugna la necesidad de investigar el teatro desde su doble e inseparable faceta de texto literario y texto espectacular, considerando todos los aspectos de la denominada «práctica escénica». Ello la condujo a dejarnos depurados textos a través de numerosas ediciones, muy centradas en la dramaturgia calderoniana, descubriendo y dando a conocer, en colaboración con el doctor Antonio Tordera, su «escritura cómica», que hasta entonces había estado muy poco atendida por la crítica, pues, a pesar de meritorios trabajos, habían predominado los estudios sobre el Calderón «trágico», ámbito de investigación que tampoco desatiende, como manifiesta su producción científica. Ambos estudiosos sitúan en primera línea las obras breves calderonianas, fijando las características y diferencias entre sus respectivos géneros: loa, entremés, baile entremesado, jácara, mojiganga...

En este sentido, en colaboración con Antonio Tordera participa en dos relevantes «Encuentros Internacionales» celebrados en Madrid, en 1982, y en Al-

magro, en 1987, sobre el denominado entonces teatro menor, cuyas respectivas *Actas*, editadas por Luciano García Lorenzo (1982 y 1988), intentan llegar a una definición de este tipo de teatro, a partir de dramaturgos y obras de distintas épocas, poniendo en valor un teatro menor o breve, «un mundo riquísimo cuantitativa y cualitativamente, un mundo al revés conformado por decenas de tipos dramáticos, un mundo lejano, pero complementario del universo idealizado de la comedia», en palabras del citado García Lorenzo.

Entre esas dos fechas, la de 1982 y 1988, se suceden como en cascada estos tres ilustrativos volúmenes sobre el tema: Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, edición crítica (Madrid, Castalia, 1983), *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII* (Londres, Tamesis Books, 1983) y *La escritura como espejo de palacio: «El Toreador» de Calderón* (Kassel, Reichenberger, 1985), o la ponencia «Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca» (*Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, tomo II, pp. 817-824), estudios todos en colaboración con Antonio Tordera. O estos otros posteriores firmados solo por la doctora Rodríguez Cuadros: «El teatro breve calderoniano: solaje de una nueva estrategia crítica» (*Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*, Pamplona, Eunsa, 1997, pp. 471-499); «Disparate y gala del ingenio: Calderón y su teatro breve» (*Calderón: Testo letterario e testo spettacolo. Atti del 1° Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro [Firenze, 8-12 settembre 1997]*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, pp. 121-222); o «La gran dramaturgia de un mundo abreviado» (*Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, tomo II, pp. 763-779), entre otros, pues este ha sido un universo siempre vivo a lo largo de sus investigaciones. Si esta es su fundamental e importante aportación al estudio del Calderón breve, no podemos olvidar sus destacables aportaciones al mejor conocimiento del Calderón cómico y del Calderón trágico.

Pero, si el gran, heterogéneo e inabarcable mundo calderoniano la absorbe, no por ello descuida el estudio del otro gran dramaturgo áureo, Lope de Vega, que con su lirismo y buen hacer en todos los géneros literarios que toca, la cautiva. Junto a Calderón y Lope, Tirso de Molina también tiene su rincón. A ellos se suma el inigualable y genial Cervantes, desplegando la doctora Rodríguez ante nosotros una rica panoplia de conocimientos sobre los grandes dramaturgos del Siglo de Oro, sin descuidar por ello el estudio de los dramaturgos valencianos.

La vocación de Evangelina Rodríguez por el conjunto de elementos que componen el hecho teatral, «la práctica escénica», nos ha dejado una serie de estudios de gran relevancia sobre el actor, la mujer en la escena y la retórica de la representación barroca, que no habían gozado hasta ese momento del detenido análisis que merecían. Preocupada por el tema, en 1997 edita en dos volúmenes el interesante monográfico colectivo *Del oficio al mito: el actor en sus docu-*

mentos (Valencia, Universitat), fruto de un Seminario que organizó en junio de 1995 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Valencia, con objeto de reflexionar sobre el arte, oficio o saber teatral tardíamente reconocido como tal. En palabras de la propia Evangelina Rodríguez: «la verdadera intención de este debate es, no solo reconstruir eficazmente el edificio de la historia teatral, sino, por una vez, conversar con sus habitantes, ya que supieron concatenar en lenguajes de silencio o en elocuentes resistencias orales y pictóricas el pasado y el futuro». Conversación esta que solo un año después, en 1998, la llevó a ofrecernos su magistral libro *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos* (Madrid, Editorial Castalia), merecedor del Premio Leandro Fernández Moratín de Estudios Teatrales en ese mismo año. Como se indica en su contraportada:

Después de una visión necesariamente historicista del actor desde la antigüedad, y de la profundización en el concepto del arte a partir del Renacimiento, la autora se adentra en una lectura intencionada de documentos de la época: las acotaciones que aparecen en los textos dramáticos, las publicaciones que tratan sobre los aspectos lícitos y morales del teatro, cualquier tratado cuyo léxico contenga alusiones a los actores, así como la bibliografía que se ha acumulado sobre el género y la época.

Un premio, conviene destacar, concedido por la Asociación de Directores de Escena (ADE), en perfecta conjunción entre filólogos y profesionales del teatro, tan deseada hacía tiempo por todos los que nos dedicamos a su estudio. Dos volúmenes, a los que hay que añadir los sucesivos y numerosos artículos dedicados al arte de la representación y a su profesionalización en la época áurea, tratando los diversos sistemas de signos que componen el hecho teatral.

Por si todavía fuera poco, a todo ello hay que añadir su extraordinario proyecto de investigación «Hacia un diccionario de la práctica escénica del Siglo de Oro: el vocabulario de la técnica del actor», en torno al cual reúne a una serie de investigadores, convencidos, como no podía ser de otra forma, de que el teatro español de los Siglos de Oro es, fundamentalmente, un teatro de la palabra. Sobre el tablado del XVII —nos dice María Rosa Álvarez Sellers, una de sus participantes— «es la palabra la que conduce de un lugar a otro, la que describe, la que potencia los efectos, la que pasa de la noche al día o de la razón al sentimiento. Y existe en consecuencia un léxico teatral específico y, a veces, especializado». Un léxico, que este grupo de investigadores dirigido por la doctora Rodríguez Cuadros, ha estudiado a lo largo de un continuado e intenso trabajo de años (2009-2017), que ha dado como resultado ese magno y bien documentado *Diccionario crítico e histórico de la practica escénica en el teatro del Siglo de Oro*, una base de datos alojada en el servidor *Parnaseo* y de obligada consulta para todos los amantes del teatro áureo, tanto por la riqueza de las fuentes

investigadas como por permitimos seguir en numerosas entradas la evolución semántica experimentada por el término en cuestión.

Continuando en el marco temporal del Siglo de Oro, pero centrándonos en otro género, el poético, es obligatorio referirse a la ingente labor realizada por la profesora Rodríguez Cuadros, en colaboración con los profesores José Luis Canet y Josep Lluís Sirera, en la publicación de las *Actas* de la «Academia de los Nocturnos», academia literaria fundada en la ciudad de Valencia por Bernardo Catalá de Vareliola, en 1591. Entre 1591 y 1594, sus miembros se reunieron una vez por semana, los miércoles, en el palacio del prócer, sesiones en que predominaba el verso, aunque también hubo prosa y se trataron temas científicos, prueba del ambiente cultural que reinó en la capital del Turia durante esa época. Entre los años 1988-2000, los tres estudiosos citados publicaron cinco volúmenes con las actas de setenta y seis sesiones.

Tampoco le ha sido ajena la preocupación por el estatus y función de la mujer en la época áurea, ocupándose de ella como creadora en el género novelesco, dramaturga en el teatral y, muy particularmente, centrándose en su fundamental papel en el mundo actoral, donde no solo fueron destacadas actrices, sino directoras de compañías y empresarias, como bien ponen de manifiesto los artículos incluidos entre sus publicaciones dedicados a este tema.

Movida por el propósito de llevar el teatro y a nuestros clásicos a un ámbito mucho más amplio que el de la investigación y el de la docencia, se ha ocupado de su divulgación. Muestra de esta preocupación podría destacarse la importantísima labor de Evangelina Rodríguez respecto a la difusión del *Misterio Asuncionista* de Elche, auspiciando seminarios y reuniendo a investigadores nacionales e internacionales en aquel bello palmeral para ahondar en su estudio y su comparación con otras manifestaciones teatrales europeas del mismo período y permitiendo a los participantes asistir a las representaciones del *misteri* celebradas a primeros de noviembre, una ocasión única para admirar esa maravillosa conjunción entre liturgia, fiesta, teatro y vida que es tan característica del teatro medieval.

Separadas geográficamente (Valencia y Sevilla), Evangelina Rodríguez Cuadros y yo debemos a la literatura áurea nuestro primer encuentro, al que siguieron otros muchos en congresos, seminarios, tribunales de tesis doctorales, conferencias..., con preocupaciones e intereses investigadores y docentes comunes, que fueron creando entre ambas un lazo de amistad y cariño que se fue incrementando y ha perdurado a lo largo del tiempo. Una circunstancia que no ha sido óbice para ser completamente objetiva en la apreciación de su excelente labor investigadora en el campo de la literatura y del teatro del Siglo de Oro, nuestro común lazo de unión.

Por lo que a mí respecta, solo me queda decir, gracias, Evangelina, por tu magnífica labor investigadora y por tu cariño y amistad.

Evangelina Rodríguez Cuadros, maestra
por Clara Monzó Ribes

Recorro el plano mental de la biblioteca de mi casa. Haciendo gala de un generoso eufemismo, podría decirse que sigue un orden peculiar, pero lo cierto es que los libros han ido con los años reclamando sitios azarosos, y conforman ahora un palacio destartalado, y se apiñan —como resguardándose del frío— extrañamente, a medio camino entre el estricto criterio alfabético, el temático y el que permite la altura de las estanterías. Sin embargo, entre la imagen de portadas parecidas, de lomos con colores idénticos, el recuerdo del libro que busco se abre paso con precisión. Sé dónde encontrarlo. Tiene más *póstits* —algunos, lo confieso, con silueta de unicornio— que ningún otro, las esquinas un tanto maltratadas, un surtido de subrayados trazados con regla, y glosas al margen. Volver a un libro que subrayamos tiempo atrás es volver a recordarnos tal y como éramos entonces. Como dialogar con el pasado. Releo.

El libro es *La técnica del actor en el Barroco*, tiene más de seiscientas páginas y lo escribió Evangelina Rodríguez Cuadros. Completaré la referencia: Madrid, Castalia, 1998. Lo encontré en una librería de segunda mano y lo guardo como un tesoro. Nunca he sido mejor exégeta que leyendo este libro. Mientras en la academia se desgranaban las piezas teatrales en cuanto artefacto textual y literario, Evangelina abrió las puertas del corral, se plantó frente al escenario, preguntó a los comediantes. Y nos dio así una obra brillante como pocas, que recuerda que el teatro es un espectáculo, que nace y muere —si son malos— con los actores, un «libro vivo» —esto también lo escribió ella— que persigue la ardua función de emocionarnos hasta lograr que nos agitemos en la butaca igual que el mosquetero quedaba mudo ante el tablado, rara cosa, por un instante.

Evangelina es sesuda como nadie, quien la leyó lo sabe, pero ese conocimiento privilegiado que únicamente confiere la mirada del espectador es lo que ha permitido que sus textos —que son muchos— nos acerquen a los clásicos dorados, no como objetos de museo sino como un escenario de versos bailarines; versos que se lanzan con fuerza al auditorio o que se leen despacio en el sofá, que se disfrutan y nos desconciertan, que nos manchan, en fin, porque están vivos.

De modo que en el 98 se publicó *La técnica del actor*, pero antes Evangelina (Rodríguez Cuadros, catedrática en la Universitat de València) había hecho

mucho más. Entre 1989 y 1993, por ejemplo, fue Directora general de Patrimonio de la Generalitat Valenciana; una incursión en la esfera política desde la que pudo continuar con lo que, en realidad, había hecho siempre, cuidar la cultura de su ciudad, de sus ciudades. De aquel tiempo hay aventuras propias de Tintín que Evangelina cuenta como si tal cosa a la hora del almuerzo. Por ejemplo, de cómo un viaje oficial a Japón —donde pidió, enseguida, ir a una representación de teatro Nô, ante una asombrada guía— permitió dotar al museo de Bellas Artes San Pío V de un departamento de restauración. O sobre la odisea que emprendió con el objetivo de devolver a su antiguo esplendor aquel teatro de Sagunto cuyas ruinas («que en fin sois piedras, y mi historia es alma») contemplase Lope siglos atrás; o, al menos, a fin de convertir las cenizas del viejo cascarón en un teatro para el pueblo, para tantos estudiantes que pueden de nuevo ver sobre las tablas los clásicos de la Antigüedad grecolatina, y que es, hoy, escenario de un famoso festival.

Su huella se percibe en nuestro patrimonio cultural más característico —durante años ha sido Miembro del Patronato Rector del Misteri d'Elx—, y hasta en las calles y los tejados de una Valencia a la que ayudó a acicalarse —me señala a veces una cúpula o cierta estatuilla en la fachada de una iglesia, todas con su impronta—, que brilla al sol de marzo entre azulejos azules y siluetas mozárabes. Pero es discreta en su proceder, y rehúye las grandes alharacas. Pudo haber medrado en la escala política. No quiso, volvió a las aulas. Y allí se quedaría, con sus alumnos —alumnos, «que no estudiantes», a menudo nos recordará su preferencia, «porque viene de *alere*, del latín 'alimentar'»—, hasta 2020, en una despedida que se vio truncada, como tantas otras, por la pandemia.

Es fácil deducir que el suyo es un currículum extenso, repleto de publicaciones, cargos universitarios, viajes por el mundo —cuántas bibliotecas visitadas—, tesis dirigidas, cursos impartidos aquí y allá, conferencias, congresos. Una lista de las maravillas que puede descubrirse con una rápida consulta en internet, o aquí mismo, en las referencias bibliográficas que acompañan este libro. Pero Evangelina nunca ha sido amiga del papeleo y el currículum, tan serio él, y no nos cuenta cómo en Londres, siendo jovencita, fregaba platos por la noche y al teléfono decía, por la mañana y entre libros, «todo bien, mamá» a una madre preocupada porque Franco acababa de morir. No cuenta tampoco los poemas que le recitaba su padre de pequeña, ni los que ella misma se aprendía de memoria para repetirlos por la tarde en la radio local, donde le daban de merendar pan con chocolate, ni nos habla de la primera Historia del teatro que le regalaron, un cándido librito de bolsillo con ilustraciones de gradas antiguas.

Tal vez con el rumor de esas páginas y de los versos paternos resonando en sus oídos, siendo alumna Evangelina pasó una temporada en la Salamanca de fray Luis, solo para decidir volver a aquella Valencia de la que Dámaso Alonso

había terminado por huir. Corrió delante de la policía, como tantos. Leyó mucho. Y al fin la reclamaron, sin esperarlo, en la Universidad. Menos mal.

Evangelina es de ese tipo de mujeres a las que llaman «de carácter», que es como se llama a las que se abrieron paso a golpe de inteligencia y perseverancia. Al principio no le interesaba Calderón, me lo dijo. Lo que le gustaba era Brecht, la parte rabiosa de la contemporaneidad, y no un autor que se consideraba, en aquel entonces, un emblema caduco de los viejos valores de la vieja patria. Y de repente se topó con la desconocida producción cómica de Calderón, con sus entremeses, jácaras y mojigangas, y desempolvó para nosotros al dramaturgo, liberado ya como Segismundo, que hoy conocemos: magistral, moderno, poderosamente vivo. Es una académica rara, sus artículos tienen esa extraña virtud que permite al lector saborear la prosa, como ante un cuento, y en ellos se percibe con transparencia la mirada curiosísima, siempre curiosa, de quien no deja de encontrar enigmas, como una suerte de detective lúdico. Rara también porque ha bajado a Calderón de las alturas para llevarlo a los cómics y a los institutos, con esa edición didáctica de *La vida es sueño* que leemos todavía.

Una mujer de carácter. Es verdad, esperar bajo el umbral de su despacho (el número 18 del tercer piso) durante la hora de tutorías suponía todo un ejercicio de entereza. Una pregunta suya en clase congelaba los alientos en un instante de temblor colectivo. Y, sin embargo, qué ganas de responder, de volver a casa para abrir de par en par los libros y tomar notas, hasta la siguiente clase de Evangelina, hasta su siguiente pregunta. A mí tampoco me interesaba particularmente Calderón. Ni siquiera recuerdo muy bien de qué nos habló en la primera clase de Teatro barroco, para aquella última promoción de licenciados. Pero cualquiera de los que han pasado por sus aulas, os lo aseguro, recordará su forma de dar clase, su puesta en escena, su energía, cómo montaba su retablo de las maravillas y aparecía entre las mesas Mencía y se caía del caballo don Enrique, y señalaba los trigos Pedro Crespo. Recordarán su respeto a la inteligencia del alumno, al que retaba, al que hacía pensar, fiel al espíritu barroco de Gracián. Después de eso, lo tuve claro, quise dedicarme a Calderón.

Al irse de la universidad, Evangelina nos ha regalado lo que considera más preciado: un diccionario. Su *Diccionario de la práctica escénica de los Siglos de Oro*. Este regalo, una cesta mágica llena de palabras, lo demuestra: es una académica intachable, quién lo niega, pero, antes que nada, es profesora o, del latín *magister*, nuestra maestra.

*Las palabras y las cosas
en el corral de comedias*

Evangelina Rodríguez Cuadros

A Luis Quirante oyendo, desde el *cel* de la tramoya del *Misteri d'Elx*, las voces del *Ternari*.

A Josep Lluís Sirera con quien compartí, entre otras cosas, manuscritos nocturnos y libros vivos de teatro.

A Sonia Mattalía que me llevó a conocer, caminando por la Avenida Libertad de Buenos Aires, el teatro Cervantes que construyó allí María Guerrero y donde puso en escena los clásicos españoles.

A John Varey que, visitando el Teatro Romano de Sagunto, me preguntó sonriendo dónde estaría el balcón de las apariciones.

A Aurora Redondo, la *Josefa* de *La casa de Bernarda Alba* dirigida por José Carlos Plaza en el *Sagunt a escena* de 1985: me encargué de llevarla en coche hasta el Teatro Romano en cada una de las funciones y bajarla luego al cuartito que usó como camerino en el Ayuntamiento de la ciudad.

A Adolfo Marsillach que, en el mismo lugar, protagonizó en 1954 *La destrucción de Sagunto* con libreto de Sánchez Castañer, escenografía de Sigfrido Burmann y dirección de José Tamayo. En 1993 le pedí que volviera. Caminó despacio por su amplia *scena* y apoyó la rehabilitación del monumento.

A César Oliva, de Almagro a Murcia y de El Paso a Ciudad Juárez.

A Pilar Cabañas, Juan Carlos de Miguel, Rosa y Alicia Álvarez Sellers, Pascual Más i Usó, Javier Lahoz, Teresa Garbí, Carlos Castellano Gasch, Robert March, Alejandro González Puche, Tatiana Jordá, Francisca Sánchez Pinilla, Clara Bonet y Clara Monzó por lo mucho que aprendí *haciendo como que* les dirigía una Tesis.

A todas y todos los que me han acompañado en una impagable travesía de cuarenta y cinco años, tres edificios y cinco despachos en el Departamento de Filología Española de la Universitat de València.

A mi familia, por estar siempre.

A José Martín, por no estar nunca lejos.

Si desconocemos los nombres, nos falta también el conocimiento de las cosas.

(Carl Von Linné, *Crítica Botánica*, 1737)

Y utilizaremos tanto el teatro clásico como instrumento de cultura que, a veces, hasta le daremos una interpretación original para que la eficacia pedagógica no se pierda.

(Federico García Lorca, *apud* «Federico García Lorca o la simpatía», *Miradero*, n° 1, Madrid, 1931, pp. 74-78)

Para aquel que acerque el oído de la mente a la memoria del teatro.

(Marco de Marinis, *In cerca dell'attore*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 149)

Enfermo de teatro, vivo pendiente de lo que las personas hacen con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas.

(Juan Mayorga, *Silencio*, Madrid, RAE, 2019, p. 10)

Las palabras y las cosas en el corral de comedias

Recuerdo el día en que Luigi Allegri me regaló su libro *Prima lezione sul teatro*¹ tras haber caminado, con un viento helador, por las calles de Parma. También me parece estar viendo al entrañable Cesare Molinari, pedaleando por Florencia con su vieja bicicleta. Ambos, junto al venerable Peter Brook, constituyen el trío de estudiosos del teatro de los que más he aprendido. En su breve pero sustancial ensayo Allegri examinaba la evolución del arte teatral hasta el primer decenio del siglo XXI. Lo hacía con la persuasiva lucidez de los teóricos italianos, insistiendo en la paradoja que constituye su fugacidad y, sin embargo, su conmovedora resistencia frente a medios de producción tan poderosos como el cine, la publicidad televisiva o los vertiginosos videoclips convertidos hace tiempo en fantásticos *thrillers* o creativas apuestas de práctica escénica. El teatro proclama su resistencia frente al cine y frente a la delicuescencia digital que invade (y absorbe) todo lo bello que antes nos regalaba el temblor de lo único. Los productos culturales de la innovación —escribía Allegri— han impuesto canales de difusión que han convertido el teatro en una venerable rareza. Por descontado que el teatro también se crece en la tecnología. Lo hizo incluso nuestro teatro clásico encumbrándose progresivamente en el asombro de los *telari* o telones en perspectiva y en las máquinas con que los dioses bajaban a la tierra. Pero Allegri se preguntaba si el arte teatral podría acabar atrapado en la reserva de un espacio de museo, derrotado por una nueva cultura global sostenida en la infinita reproductibilidad. Y afirmaba algo que aún me sigue enterneciendo: en una sociedad que explota hasta el infinito la reproduc-

1. Roma, Laterza, 2012. Este trabajo, aun citando todas las fuentes usadas, como aprendí de la disciplina filológica, lo he escrito con la libertad de un ensayo puramente reflexivo, liberada ya de la engorrosa aduana de los sexenios. Pero, en coherencia con la disciplina humanística que siempre he seguido, muestro las referencias a las fuentes en las que aprendí o que me ayudaron a estudiar el teatro clásico español: agradecida herencia (entre muchas) de mis años enseñando y estudiando (palabra derivada del latín *studium* en su acepción de aprendizaje, esfuerzo apasionado o afición) con que siempre asumí el legado del *Estudi General* del que nació, en 1499, la Universitat de València. Por ello mismo no ofrece partes o capítulos específicos. Sigo el hilo de una reflexión en la que puede haber pausas, o traslados en la dirección de aquella; lo indico, solicitando la paciencia de quien me lea, con un interlineado mayor entre algunos párrafos.

tibilidad, el teatro —ya lo dijo Antonin Artaud (1896-1948) como yo recordaba siempre al inicio de mis clases en la Universidad— es el único lugar del mundo donde un gesto o incluso el modo de pronunciar una palabra jamás se repiten de manera idéntica. Frente a esa realidad que, aun sin entenderla demasiado, hemos acabado asumiendo a expensas de pantallas virtuales inyectadas desde circuitos y algoritmos, «il teatro» —escribía— «e il luogo in cui le cose accadono *in presenza*». Es decir, el teatro es imposible sin un encuentro (a veces, incluso, confrontación) de personas físicas o sin un intercambio de emociones. No es un holograma ni una pantalla unidimensional. Exige, antes o después, un cara a cara entre seres o cosas reales. Es un lugar en el que el tiempo se acorta o estira; se hacer *real* con el simple paréntesis de una *salida* o una *entrada*. Sus *personas*, como el tiempo en que se produce, son también reales y sus palabras se pronuncian para quedarse: se dicen una sola vez, con todas sus consecuencias. Un lugar (lo es y lo fue siempre) de espesa complejidad pero que fluye casi con el único objetivo de mantenernos quietos en una butaca (o en un humilde banco o, incluso, de pie). Hablar con Allegri o con la gente que desde la infancia me ha contaminado con la «peste» —como dijo el siempre melodramático Antonin Artaud— del teatro, me ha llevado a reflexionar sobre el modo con que este podría tomarse la revancha frente a la helada tecnología que parece estar acartonando la investigación y la enseñanza en la Universidad, un lugar en que he pasado (recibiendo o dando clases) medio siglo. E intentar aplicar esa *tejné* (disfrazada en lo posible de la antigua artesanía de investigar sin mirar continuamente una pantalla) para preservar la bella fragilidad que Allegri nos invita a admirar en el teatro.

Se trata de una fragilidad dispersa en los diversos espacios que compiten, cada uno a su modo, por sobrevivir en el concepto de *teatro* o de *historia teatral*. Hay en ellos cuerpos y objetos en escena —que se silencian o resisten y se reinventan tras su función más o menos fugaz—. Hay un espacio o un apretado atlas de espacios en cada uno de los cuales *algo* sucede o puede suceder. Hace ya algunos años, en un más que sugerente ensayo, Javier Rubiera escribió sobre la construcción del *espacio* en la comedia —comedia en el sentido teatral más genérico— del Siglo de Oro.² Al releerlo ahora me sigue pareciendo conmovedor que hablar de *espacio* en nuestro teatro clásico suponga todavía, en esencia, referirse a un lugar concebido, construido y desarrollado desde una elemental provisionalidad. Nacido en la austeridad de un *teatro pobre*, fue creciendo en complejidad pero, hasta muy avanzado el siglo XVI y luego el XVII, mantuvo el emotivo sentido artesanal que auspiciaban las circunstancias (primero de orden ideológico, luego de puro pragmatismo) que rodearon, tras unos heroicos inicios, su expansión no sólo como arte, sino como negocio económico.

2. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.

Hubo un tiempo en que no era fácil dar clases de teatro, de historia del teatro sobre todo, en la Universidad. El prejuicio de considerarlo, al modo que denunció, tan poética como ilusoriamente, Antonin Artaud (1896-1948) como una rama subordinada a la historia del lenguaje hablado, de la literatura, nos arrinconaba al empobrecido y estéril debate de texto *versus* espectáculo. Caminábamos (bueno, caminaba yo) entre Peter Brook y Calderón sin tener que renunciar a ninguno de los dos. El primero afirmaba que sin acción no hay teatro, y el segundo convertía una silva de endecasílabos y heptasílabos en la trepidante salida a escena de una actriz rodando enloquecidamente por una suerte de rampa hasta las tablas de un escenario. El primero, en una escritura —teórica pero no exenta de sentido poético— hablaba del teatro como una imagen telescópica que proyectaba, con igual fuerza, puntos de vista contradictorios, y el segundo enfrentaba las supuestas razones de estado de un caduco rey llamado Basilio y los pedazos del corazón arrancados del pecho de un joven, Segismundo, soñando en la efímera burbuja de una posible libertad. Pero, en ambos casos, la acción se disponía en una inequívoca y común estrategia desde la que concebir —y enseñar— el teatro: aplicar una *dramaturgia*. Dulce y liberadora palabra a la que siempre he encontrado un lugar en la cascada de otras muy semejantes al oído: siderurgia, metalurgia, liturgia, taumaturgia. Todas con un nexo común: incluir el poderoso sufijo griego *tourgón* (de το εργον) que les otorgaba un significado quizá intercambiable: trabajo, acción, transformación, empresa, energía, búsqueda.

El maestro Fabricio Cruciani, en su próspera concepción dramaturgica, nos dio también una coartada salvadora para seguir enseñando un teatro de palabras: porque el teatro, más que un objeto unívoco de estudio, es un campo de múltiples indagaciones capaz de asumir lenguajes expresivos que no nacen necesariamente del teatro mismo pero que confluyen en él, concretando en un punto de encuentro las relaciones y los modos de *representar* que una civilización o una cultura proponen en un momento de la historia y en un lugar concreto de la misma.

Y es que el teatro español del Siglo de Oro reconoce como su *espacio* emblemático el llamado *corral de comedias*. Su precaria estructura primitiva, luego progresivamente «tecnificada» (entendiendo esta palabra desde su origen etimológico de *tejné artesanal* pero también *artística*) obedeció a una lógica elemental: la palabra *teatro* deriva de *Θέατρον*, *théatron* —ver o lugar desde el que ver; lugar para contemplar— y esta, a su vez, de *Θεάομαι*, *theáomai* que significa «mirar». Así se concibe y fabrica un hecho artístico que demanda ocupar un espacio material desde y por la palabra. Un espacio vacío que requirió erigirse en un punto convergente de miradas, confiriéndole el sentido de un gen espacial desde el que surgió la primera industria cultural conocida en nuestra país. A partir de

un género *visual* pero más allá de una elitista contemplación estética o artística, el teatro genera un universo *dramático* (es decir, de acciones y voces) que son, en su origen, pura escritura. Género que demanda un *locus* acorde tanto con la conversión en *acciones* de dicha escritura como con el punto de vista dominante del público que lo ocupa, convertido así en consumidor activo de una industria productora de ocio (también de evidente propaganda ideológica, aunque eso, a la mayor parte del público, le importaba un ardite). Javier Rubiera, en el ensayo mencionado, asumía como objetivo principal «aumentar la competencia interpretativa del lector» de los textos dramáticos áureos «enriqueciendo su sentido de la imaginación espacial». ³ Y me pregunto si el *lector* de comedias del Siglo de Oro precisaba, como sí precisa habitualmente el actual, del mismo aprendizaje. Creo que no. Aquellos lectores ocupaban un espacio lúdico (y de consumo) tan familiar como asumido por ellos y por ellas. Y algunas, sentadas en los lugares que su categoría social o económica les permitía, fueron capaces de desarrollar e interiorizar una imaginación espacial tan competente y enternecedora como la que sugiere, con impagable brillantez, Juan de Zabaleta en su *Día de fiesta por la mañana* (1660) al advertir del peligro moral al que aquellas se exponían incluso cuando, en la intimidad de su espacio privado, se enfrascaban en la lectura de un libro de comedias:

Empieza a leer blandamente. Vase encendiendo la comedia, y ella, revestida de aquel afecto, va leyendo y representando. Engólfase en una relación en que hay dos mil boberías de sonido agradable. Enamorase de ella y determina tomarla de memoria para lucir en las holguras regias. Llega a un paso tierno, en la que la dama se despide de su galán, porque su padre la casa violentamente con otro, y le dice que a él le lleva en el alma, que nada le podrá echar de ella. La doncella lo lee con el mismo deshacimiento que pudiera si le estuviera sucediendo el caso, y le está pareciendo que si le sucediera fuera razón hacer lo mismo. ⁴

El *Diccionario de Autoridades* deja meridianamente claro el significado que Zabaleta confiere a la palabra *engolfarse*: «vale también, por traslación, dejarse llevar de la imaginación, pensamiento y afectos, abstrayéndose y elevándose: como les acontece a los santos en sus fervorosas meditaciones y oración; y también a los que se embeben y transportan en algún discurso, lección o estudio». Claro que el escritor modera su intransigencia si la lectura elegida por la joven es una novela ya que esta, afirma, «no mueve y embravece tanto a los afectos como la comedia, porque *habla como que cuenta y no como que padece*». ⁵ Y es que

3. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.

4. Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983, p. 384-5.

5. *Ibidem*, p. 387.

Zabaleta sabía muy bien el modo en se leía en la época: algunos investigadores han advertido (no hay más que recordar la irritación del ama y de la sobrina de Don Quijote cuando este *recita* sus libros de caballerías en plena noche) que durante los siglos XVI y XVII la lectura se producía en voz alta o, cuanto menos, en un palpable susurro. Y convendremos que leer un texto teatral, sobre todo en voz alta, compromete, y mucho, a la tensión corporal y afectiva de la representación. Pero la cita no me interesa tanto por su énfasis en mostrar el potente sentido dramático al que inclina la lectura de un texto teatral como porque en este caso nos permite captar la lucidez de Zabaleta cuando advierte sobre la densidad afectiva y semántica de las palabras dichas o escuchadas en un contexto *artístico* una representación teatral, especialmente, en este caso, durante el Siglo de Oro. Un contexto que generó, como he recordado, una práctica social y económica sin la cual no es posible entender ni el éxito espectacular que tuvo en su tiempo ni su trascendencia contemporánea.

En el teatro hay un *espacio* que solo, sin palabras, puede parecer de verdad, y más allá de toda metáfora, *vacío*. Dichas palabras crecieron y se especializaron técnicamente en la medida en que aquél se profesionalizó y asentó en un mecanismo de producción. Las *palabras* que materializaron los *textos* artísticos de los dramaturgos dieron lugar a otras, inscritas en documentos de muy distinta índole, que daban cuenta de la experiencia visual del espectáculo, o de la descripción o calificación de un modo de *hacer* o *decir* un actor, o de cómo podía materializarse técnicamente una tramoya, o cómo los muchos espacios que fraguaron en torno a un tablado devinieron en un conjunto de referencias técnicas, nomenclaturas precisas o artesanalmente evocadoras. Contaba también, cómo no, con la farisaica puntillosidad de una beatería clerical que advertía incansable en sus escritos del peligro de *ver* lo sucedido en un tablado; y desde luego la habilidad, prestada por la costumbre de acudir a la comedia, de saber identificar la convención del *entrar* o *salir* de los comediantes reconociendo por qué lugar podían hacerlo en una representación en vivo. Estaba también el documento, al principio implícito o sobrio y después progresivamente detallado, de las *acotaciones* que, habiendo nacido desde un simple *sale* o *vase* acabaron convirtiéndose en detalladas precisiones con las que el poeta dramático se convertía *de facto* en un dramaturgo o director de escena capaz de señalar lugares o describir mecanismos para consolidar la ilusión de *realidad* con la que siempre han soñado las palabras de un texto teatral. Hemos debido aprender a valorar el sentido *artístico* de la palabra *dicha* o *pronunciada* en escena, aunque sólo sea porque con frecuencia (sobre todo en el Siglo de Oro) poseía la belleza distanciadora del verso, algo equivalente al *libretto* que acaba inmerso en la partitura de una ópera. Escuché decir una vez a un actor que da pena perder ese diapasón que te levantaba diez centímetros del suelo por el mero hecho de ser en verso. Y añadía: «comprendo que no se puede ir a base de octosílabos por el

mundo. Pero cuando uno lo hace, lo agradece». Ya sé que algunos no lo sopor-
tan, ignorando tal vez que Sófocles o Shakespeare también hicieron teatro en
verso. En el tablado de un corral de comedias los versos se contaron, pesaron
y midieron. Sólo Cervantes se aventuró a renunciar alguna vez a mecerse en
la rima en algunos de sus entremeses, consiguiendo de algún modo un irónico
distanciamiento respecto a la rutinaria cantinela o el brillo retórico con el que el
teatro se convertía, aún *más*, en un *arte* que pretendía abrir una distancia con la
mera imitación de lo real.

El teatro clásico es *clásico*, entre otros motivos, porque quienes lo escribieron
se sintieron responsables del espacio que ocupaban o eran capaces de crear
palabras cuya verbalización producía tanto una ilusión poética o retórica co-
mo una materialización sonora física de la acción. Acudo a unos versos, tan
conocidos y mecánicamente memorizados, que tal vez hayan acabado devalu-
ándose en su potencial y trascendente empeño de una impagable espectacularidad
espacial, casi física:

Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas te desbocas
te arrastras o despeñas?
Quédate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte:
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada,
bajaré la cabeza enmarañada
de este monte eminente
que arruga el sol el ceño de la frente.⁶

Los célebres —y, a fuerza de repetirlos en vano, ya casi rutinarios versos
de *La vida es sueño*— van precedidos de unas palabras constituyentes de otro
texto al que llamamos convencionalmente acotación: «Sale en los alto de un
monte Rosaura en hábito de hombre, de camino, y en representando los pri-
meros versos va bajando». Los comentarios decimonónicos de este conocido
pasaje fueron tan desesperadamente inicuos (es decir, injustos o malvados)
que duele el modo en que, incluso modernamente, han sido objeto de chas-
carrillos por parte de engoladas notas de ilustres estudiosos. De nada han ser-
vido los esclarecedores estudios sobre la tramoya en que se sustentaban, por

6. *La vida es sueño*, vv. 1-8. Uso la ed. de Evangelina Rodríguez, Madrid, Espasa, 2006, p. 82.

parte de John E. Varey y José M^a Ruano dela Haza.⁷ Varey nos aclaró que la actriz que debía someterse a tal temeridad pudo apoyarse en un peto de madera provisto de una ranura de la misma dimensión que la maroma sobre la que se acoplaba, lo que le permitió —para asombro del público— lanzarse cabeza abajo y con los brazos extendidos hasta el mismo tablado. Publicó, además, un grabado conservado en la Biblioteca Municipal de Madrid (atribuido a Jehan Lhermite, viajero belga autor de un ameno relato sobre su estancia en España) donde se reproducía el momento en que un acróbata se lanzaba cabeza abajo —pies y brazos en aspa— desde lo alto del Alcázar madrileño.⁸ Pues bien, las palabras que Rosaura pronuncia —no sin dificultad si es que lo hizo sobre tal artilugio en el abrupto inicio de *La vida es sueño*— entrañan simbólicamente el espacio de primaria e instintiva violencia, del desorden emocional en el que se desenvuelven los personajes desde el mismo inicio de la trama. Adensan y cosifican visual y materialmente la distopía que, desde la primera escena, construye antes nuestros ojos el texto calderoniano. Sin duda la invocación de un *hipogrifo* acaba revelándose más eficaz que mostrar en un torpe telón su mítica e irracional constitución. Es un decorado verbal por supuesto (y sin complejos) cuya fuerza radica más en la palabra que en una tramoya material que podría acabar bordeando, ya en el siglo xvii, o lo *naif* o lo truculento. Es como si, más que escribir las palabras, Calderón decidiera esculpir las en un pétreo espacio escénico.⁹

«Palabras, palabras, palabras» —había escrito William Shakespeare casi treinta años antes—. Pero ¿qué tramoya habría podido materializar mejor la caja de vientos desatados que hacen tambalearse los personajes de la tragedia

7. Vid. John E. Varey, «Sale en lo alto de un monte: un problema escenográfico», en Hans Flasche (ed.) *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermánico*, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 162-72; y «El despeñadero en el teatro», *Acotaciones*, n.º 1, 1990, pp. 35-66. Y José M^a Ruano y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1999, p. 432. También José M^a Ruano en *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 199-206 y sobre *montaña*, pp. 206-207. Véanse en la *Adenda I* los términos *despeñadero*, *despeño*, *monte*, *montaña*, *pendiente*, *peña*, *peñuela* y *peñasco*. Sobre esta cuestión, en relación con la iconografía a través de la cual se ha difundido el corral de comedias, volveré más adelante.

8. Véase el grabado reproducido, entre otros, por parte de José M^a Ruano de la Haza y John A. Allen, *Op. cit.*, p. 428.

9. Aún a costa de caer en lo obvio, me siento obligada a indicar que el uso reiterado que hago en este ensayo del término *espacio escénico* asume su sentido más amplio, consciente de que puede interpretarse —el contexto de mis comentarios intentará determinarlo con claridad— bien en su significado original de escenario (es decir el *proskenion* clásico devenido a la actualidad a una diversidad de formatos pero con la misma función), bien en el del lugar destinado, con diversas plantas o tipologías arquitectónicas, a ofrecer y ver representaciones teatrales. En el Siglo de Oro el tablado asumió las funciones del *proskenion* y el corral de comedias materializó la tipología canónica del edificio teatral más habitual.

de Calderón en sus 22 primeros versos? Lo que ocupaba el espacio del tablado en ese momento de la representación de *La vida es sueño*, enmudeciendo el habitual murmullo del público que precedía a la representación, no es la mera verbalización de una acotación implícita, sino la creación de un espacio de impecable dramatismo invocado desde la violencia de una palabra que no todos los espectadores entenderían pero que creaba, desde el inicio de la obra, un desafiante y provocador desorden trágico: un *hipogrifo* que, enfurecido, humilla al viento en su carrea; es una criatura apartada del orden natural: rayo sin llama, pájaro teñido de noche, pez desnudo de escamas, furia estrellada en las rocas, laberinto sin hilo de Ariadna y sin Teseo que lo recorra, brutal cabeza deglutida por la informe y salvaje naturaleza, una monstruosa frente rocosa herida y adherida al moho del desconcierto. Son versos que leídos y, sobre todo, escuchados aún nos conmueven aunque tengamos que detenernos en cada uno de ellos para tomar aliento o para desentrañar su enigma. Podemos entender que provocaran la muy ilustrada regañina de don Nicolás Fernández de Moratín (1737-80) en sus *Desengaños al teatro español* (1762-3) pero que me parece ridículo glosarlos sólo para confeccionar un acumulado álbum de erudición equina.¹⁰ Es propio de la magnificencia calderoniana materializar físicamente la palabra en el espacio del tablado, como se hace en este caso con la caída de Rosaura justo al lado de la torre donde está confinado Segismundo —torre que no está, paradójicamente, en *lo alto* sino en *lo bajo*, en el oscuro desconocimiento del origen—. Pocos versos después será un joven quien denuncie su trágica exclusión de la libertad. A ello obedece —y no al supuesto complejo gongorista de la escritura calderoniana como tantos sugieren— la soberbia obertura de *La vida es sueño*. Habría que imaginar cómo se hubiera resuelto musicalmente la escena en la obertura de una ópera contemporánea inspirada por la obra, comparatismos aparte, claro. A quienes insisten en explicar el pasaje como mero exceso verbal del dramaturgo les hubiera bastado recordar las sencillas palabras con las que Ángel Valbuena Briones (1928-2014) cierra uno de sus más conocidos trabajos:

El comienzo con la caída del caballo arrastrando al jinete anuncia el estado de turbación en los que los protagonistas se encuentran y en el que las pasiones desatadas no obedecen al gobierno. Dinamismo

10. Vid. German Vega García-Luengos, «Hipogrifos violentos y otros caballos calderonianos», XXIV y XXV *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricard Salvat*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 237-256). Respecto a los versos iniciales de *La vida es sueño* y su consideración métrica y estilística con función dramaturgica, destaco sobre otros muchos acercamientos redundantes el enfoque como «marca de género» realizado por Fausta Antonouicci en «El comienzo de *La vida es sueño* y la *Soledad I* de Góngora», *Anuario Calderoniano*, 7, 2014, pp. 33-51.

barroco que introduce por medio de una manera indirecta el tenso nudo de la pieza.¹¹

Calderón, en efecto, nos lo advierte desde sus primeros versos: *La vida es sueño* entra por los ojos a través de las palabras. Y pasamos a la clave donde convergen estas y el *teatro*: la retórica (que Lope o Calderón aprendieron de la *Ratio Studiorum*) funde en escena una antagonica *evidentia* y otorga a las palabras el poder de *hacerse ver* por sí mismas sobre un tablado reconvertido en la torre donde un príncipe se hace preguntas sobre su origen y que invade otro supuesto joven rodando *hacia abajo* desde *lo alto*. Recordemos exactamente la acotación al primer verso de *La vida es sueño*: «Sale en lo alto de un monte Rosaura, en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos, va bajando». Baja entonces, ciega, desde una supuesta realidad a otra en que alguien se pregunta dónde está la realidad en la que a él se le ha instruido mediante una vagarosa teoría distributiva de las especies y los espacios.

Puesto que el tablado del corral no da más de sí, Calderón apuesta por el colosalismo de la palabra. Lo del *hipogrifo violento* y el *aparearse por su orejas* de Moratín (padre, por supuesto) debe leerse desde esta atrevida concepción de la palabra en escena como una materia densa, casi sólida. Como si fueran precisamente las palabras lo único que de verdad sirvieran para crear realidad en el teatro. Y es que el de Calderón —ya lo dijo Goethe— es alegórico y simbólico, mal que nos pese. Es decir, es un teatro no realista. Pero lo suficientemente contundente como para dar solidez a la violencia que, esta sí, suele ser real.

Segismundo está *enterrado*, más que *encerrado*, en una torre —¿o era una caverna?— en la que se despeña, luz de desconcertante realidad, una joven que esculpe en sus versos el espejo de dos caras fundidas en la identidad de la que ambos carecen. Y es así como lo que sucede en un espacio teatral llamado *corral de comedias* puede sernos conocido, esencialmente, a través de *palabras*.

Planteado así el objetivo (o, si se quiere, la contradicción) de este estudio, me gustaría advertir antes de continuar que, sin perjuicio de acudir a una completa información sobre sus fuentes, me he permitido en él una cierta libertad «ensayística», libre ya de la engorrosa tarea de obtener, como si de las metas volantes de una carrera se tratara, tramos o sexenios a cuenta de mi investigación. Eso sí, intentaré que mis opiniones convivan con la correcta localización de las fuentes consultadas, costumbre que agradezco haber adquirido en mis años en la Universidad, tanto por estricta coherencia académica como por la humildad que exige siempre la investigación.

11. «El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713. Originalmente publicado en *Romanische Forschungen*, 74, 1962, pp. 60-76.

Sí, a estas alturas resulta cansino reivindicar la palabra como elemento irrenunciable de una parte sustantiva del teatro. Mis viejos maestros —John E. Varey, Alfredo Hermenegildo entre otros— insistieron e insisten en ponerlas en valor como integrantes de una realidad escénica física. Por eso hablaron, respectivamente, de *spoken scenenary* o de *didascalias implícitas*.¹² Como escribió Clara Monzó al comienzo mismo de su brillante Tesis Doctoral —estudio absolutamente definitivo sobre el valor de las acotaciones en el teatro áureo— la identidad material del teatro del Siglo de Oro «irradia una teatralidad volátil».¹³ Y sin embargo son esas palabras (dichas expresamente o bajo el eco de las acotaciones) las que contienen las claves intuitivas a partir de las que poder reconocer o reconstruir materialmente qué fue un corral de comedias y cómo pudo acoger y dar volumen tridimensional a los versos más bellos escritos en español —después quizá (habla mi instinto) de los de Lope o de Federico García Lorca—. Como hace años escribió Carmen Bobes las acotaciones indican la insólita fe del dramaturgo en una realización verbal *en presencia*; o, como yo misma recordé hace años, a propósito de la técnica del actor en el siglo de Oro, las acotaciones fueron una transparente manifestación, por parte del dramaturgo, de su voluntad de tomar el control del espectáculo.¹⁴

El teatro existe y persiste, en buena parte, por la palabra. Y por ella (no pese a ella) llega hasta nosotros. Porque, aunque no «hablamos» imágenes, sí «leemos» y «nombramos» la realidad con y a partir de ellas. Al enseñar teatro, siempre he intentado mostrar ese valor irrenunciable, incluso tras haber leído

12. Vid. Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras: Didascalias en la escena española del siglo xvi*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida, 2001. También Donald E. Surtz, *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish theater from Juan de la Encina to Lope de Vega*, Princenton, 1979, p. 162, y John E. Varey, «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 227-47. Asimismo Ignacio Arrellano, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 19, núm. 3, 1995, pp. 411-43.

13. Vid. *Poética de la acotación en Pedro Calderón de la Barca*, Universitat de València, 2019, p. 25. Se trata de un trabajo clave para la comprensión epistemológica del teatro áureo. Pueden verse asimismo sus trabajos «La formulación de la comedia nueva a través de las acotaciones de Francisco Tárrega: conciencia dramaturgica y autoridad textual», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 28, pp. 87-121; «Sobre la identidad del receptor en las acotaciones de teatro de Calderón. Arqueología y reconstrucción», en A. Martínez Pereira et al. (eds.), *En la Villa y Corte. 'Trigesima Aurea'*, Madrid, UNED-UCM, pp. 557-66; «Enrique VIII y la familia real a través de las acotaciones calderonianas: construcción gestual e icónica», en R. Massanet Rodríguez et al. (eds.), *De la reina al carpintero. Biografías de época moderna, entre la historia y la literatura*, Madrid, Síndesis, 191-201; «La actualización del texto en el escenario a través de las acotaciones. El caso de *El alcalde de Zalamea* de la CNTC (2015)», en Carlos Mata Induráin y S. Santa Aguilar «Posside sapientiam», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 169-79.

14. *La técnica del actor barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 173-4.

a ilustres semiólogos como Tadeusz Kowzan (1922-2010).¹⁵ Respetando, y no poco, su estudio, nunca me ha gustado que el teatro entre tan a la fuerza en el Campo de Agramante de una división entre artes conceptuales (se supone que transmitidas por la palabra) y las artes sensibles (que captan los sentidos y nos transmiten sensaciones). Kowzan asumió tal división, propuesta por Raymond Bayer (1898-1959), quien recordó que el arte se atrapa en la seguridad de la memoria, en la calidad de la sensación y en la importancia del mimetismo.¹⁶ No pocas veces, sin embargo, la palabra se manifiesta como lo más inmediato y resistente del teatro. En su día, me emocionaron unas líneas escritas por Fernando Savater:

[...] En el escenario todo ocurre de veras, de una vez por todas y una sola vez. Cuando parezca repetirse una hora o un día más tarde será algo semejante, pero nunca idéntico. Cada representación teatral tiene la fragilidad temblorosa de lo único, y tal es su ventaja. [...] Lo que más perjudica al teatro en nuestros días es el eclipse de la atención a la palabra poética, es decir, intensa y libre. [...] La decadencia del teatro [...] supone algo más que la pérdida de un espectáculo tradicional. Hanna Arendt señaló que el teatro es la más política de las artes, entendiendo que acompaña desde sus inicios la apuesta democrática por la relevancia significativa del diálogo entre iguales: los dioses, en cambio, prefieren lo inefable, y los tiranos, el monólogo. Lo que ocurre en el escenario adiestra por una convivencia basada en el coloquio crítico y no en la coacción de lo unánime. Allí se nos prepara para desarrollar un oído que descubra el discurso huero o la emoción insincera: quienes se han educado en el buen teatro están felizmente vacunados contra la peor palabrería de las campañas electorales o las tertulias radiofónicas. En complicidad con el resto de la literatura, el teatro espabila en nosotros el amor a la fuerza humanizadora de las palabras.¹⁷

Y es que, a veces, son las palabras el elemento más inmediato y resistente del teatro. Aquel paseo con Luigi Allegrí al que me refería al comienzo fue quizás lo que empezó a iluminar el proyecto que hace ya demasiados años comencé a

15. *Vid. Littérature et spectacle, dans leur rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Paris-La Haya, Mouton, 1975. Recordemos su exigencia de precisar el lugar del espectáculo en el sistema de las artes y su rotunda condena de «la pervivencia de una tradición sólidamente implantada que considera al teatro como una forma particular de literatura, que ve en el espectáculo la materialización, tanto más desdeñable cuanto es facultativa y efímera, de la palabra del poeta». «Surgida de la literatura —añadía— y existiendo gracias a ella, el teatro y las otras formas del espectáculo no serían más que un arte auxiliar e híbrido. La palabra pertenece a la literatura, mientras que los medios de expresión *suplementarios* pertenecen a las artes de las que derivan: esta es la teoría 'literaria' del espectáculo, que tiene consecuencias negativas para la estética» (París-La Haya, Mouton, 1975). Cito por la traducción española en Madrid, Taurus, 1992, pp. 17-18.

16. *Historia de la estética. Teoría del arte*, Méjico, Fondo de Cultural Económica, 1965, p. 15.

17. Fernando Savater, «El Teatro», *El País Semanal*, 13 diciembre 1998, p. 14.

realizar desde el ingenuo optimismo de creer que era posible, en un área de las humanidades, trabajar en equipo (es decir aportando la suma de esfuerzos a un objetivo común): un *Diccionario de la práctica escénica del Siglo de Oro*. Continúo en ello, ahora ya en solitario: ya se sabe que el optimismo (o la inocencia) se acrecientan con la edad. El Ministerio que lo financió —hasta que me resultó imposible contender con su voraz burocracia— me obligó a inventar un acrónimo: *DPESO*.¹⁸ No sé si seré capaz de terminar tal proyecto porque he aprendido que la idea de *equipo* de investigación en humanidades es tan utópico como las humanidades mismas. El tiempo siempre nos alcanza. Con todo, intentaré poner en ello lo que me resta de aire y lucidez, pues siempre he querido seguir aprendiendo. Ahora se me pide —bajo la generosa brisa de un homenaje— que escriba sobre ello. Temo extenderme más de lo deseable y, a la orilla de estos renglones, me adelanto a pedir perdón por mis faltas. El teatro *de verdad* fue, y es, una actividad mental y, como decían lo griegos, de enargeia física —a veces artesanal— que precisa mayor espacio que los *bits* de la informática. Porque este fue el método desde el que se concibió el proyecto, cuando todos éramos jóvenes y modernos, inventamos la etiqueta de *humanidades digitales* y creímos que nunca echaríamos de menos lo que, sin embargo, me ha sido más gratificante en mis años de militancia universitaria: la simple e irremplazable pasión de aprender para enseñar.

Y es que este libro, como la investigación de la que surge, nace sobre todo de mi experiencia docente y de la perplejidad que, hace ya tiempo, me suscitó el título de un libro escrito por Donald Alexander Finkes (1929-2008) con el título *Dar clase con la boca cerrada* (*Teaching with your mounth shut*). Una cuidada edición, promovida por la Universitat de València que, si mal no recuerdo, nos fue obsequiada a los profesores en la Navidad del 2000. Ello coincidiría con el sarampión del experimento Bolonia, cuando las Facultades de Filología instaron a una febril reforma de unos planes de estudio en los que la literatura y el teatro comenzaron a perder definitivamente —y no sólo por el título de las materias— la esencial noción cronológica o *narrativa* de *historia*, experimen-

18. Por demás está subrayar que en absoluto pretendí —ni pretendo— que DPESO sea un diccionario normativo sino más bien descriptivo e histórico, como ya subrayé al presentar los objetivos del proyecto en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2012, pp. 249-305. El objetivo fue convencerme a mi misma del hecho que las llamadas humanidades digitales podían ser algo algo más que un eslogan o una franquicia de financiación de proyectos. Pero ahora me siento libre para opinar que lo digital, al menos por lo que hace a la Universidad, ha supuesto también un virus en contante mutación burocrática; además, claro, de un alivio de responsabilidades a sus gestores en tiempo de pandemia. Aunque facilita mucho el pasar a limpio las notas y trabajos de gente maniática que, como yo, sigue escribiendo cualquier trabajo a mano a partir de numerosas fichas y anotaciones previas.

tando, al mismo tiempo, un grave retroceso frente a todo tipo de pragmáticas lingüísticas. Ello acrecentaría mi perplejidad respecto a la pedagogía moderna y el deterioro de los valores humanísticos y profesionales que las letras representaron durante mucho tiempo en el ámbito universitario, incluidos los poco fáciles tiempos predemocráticos que algunos aún conocimos. Claro está que el teatro no es, ni mucho menos, solamente palabras. Pero ¿cómo, si no, contar su historia o la historia de su materialidad verbal, gestual, mecánico-artesanal, cultural o incluso económica? Me acojo a un poeta y dramaturgo tan excepcional como Federico García Lorca (1898-1936) cuando declaraba en 1934: «Hay que desterrar de una vez por todas esas cantinelas ineptas de que el teatro no es literatura».¹⁹ A veces, he recordado el plan de estudios (*De ratione*) que Erasmo de Rotterdam (1466-1536) debatió con su amigo Pedro Viterio («maestro eximio de profesiones liberales», lo llama) hacia 1519. Muchos lo señalan como antecedente inmediato del sistema de la *Ratio Studiorum* en el que se formaron, entre otros, Lope de Vega (1562-1635) o Calderón de la Barca (1600-1681). Comenzaba con estas palabras:

A primera vista parece que es doble el conocimiento: de las cosas y de las palabras. El primero es el de las palabras; pero el más importante es el de las cosas [...]. Como sea que las cosas no se conocen sino por los signos de las voces, el que desconoce la eficacia del lenguaje a cada paso anda a ciegas en el juicio de las cosas [...]. Te advierto que verás menos de los que cavilan sobre palabrillas que de aquellos otros que, con jactancia, pregonan que no les interesan las palabras sino que van directamente a las cosas.²⁰

La sensatez de Erasmo refuerza mi convicción de que las palabras pueden dar a conocer las claves de un mundo concreto. Y me lleva a mostrar mi profundo agradecimiento al Departamento de Filología Española de la Universitat de València donde aprendí e interioricé un lema clásico que siempre me ha acompañado: *Anchora imparo* —«todavía aprendo»—. Aprendo de una investigación que, iniciada como proyecto I+D, refleja, sí, las dificultades por consolidar una verdadera investigación en equipo (tal vez por ser ingrata o poseer escasa rentabilidad individual); pero, ante todo, sigo aprendiendo de mi pasión por el estudio de las humanidades, sean o no digitales, en un momento en que la identidad histórica y discursiva de aquellas se resquebraja en todos los niveles de la enseñanza por mucho que lo nieguen en escritos, dictámenes o discursos los miembros de la Conferencia de Rectoras y Rectores o el Ministro reformador de turno (al mismo tiempo que ninguno de ellos mueven un dedo por evitarlo).

19. *Apud* Alardo Prati, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo», *El Sol*, Madrid, 15 diciembre 1934, p. 8.

20. *Obras escogidas*, ed. de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1964, p. 445.

Naturalmente DPESO analiza, con toda la objetividad posible, los testimonios acogidos en su base de datos, incluso cuando se trata de examinar las acotaciones, un innegable conformante de la enunciación dramática aunque puedan cruzarse en ellas las palabras del propio poeta dramático o de un editor o de un copista. Y es que también la filología es una constante interpretación del pasado desde el presente. De modo que las palabras que nuestro teatro clásico aportó al caudal lingüístico del español pueden establecer, al haber sido creadas desde la precisión, el juicio, el placer o la sospecha de los sujetos humanos que las usaron (y que todavía hoy, en buena parte, se usan) una relación intersubjetiva con estas, tan cálida como otras veces caprichosa. Cuando empecé a estudiar en profundidad el teatro áureo me fijé en el empleo habitual de la expresión «oír la comedia» para referirse a la actitud de la concurrencia, habitualmente numerosa, a los corrales. Pronto entendería por qué. Basta leer los significados que el *Diccionario de Autoridades* atribuye al verbo *oír*: «percibir por el órgano del oído cualquier sonido»; pero añade a continuación: «asentir». Además, en una contaminación semántica nada inocente, le otorga asimismo la acepción de «hacerse cargo, darse por entendido de lo que se habla». O, finalmente, como acercándose de puntillas al sentido pedagógico del teatro: «asistir a la explicación que el maestro hace de alguna facultad». Otra manera, desde luego, de volver al tradicional *speculum vitae* con el que Cicerón (106-43 a.C.) quiso reivindicar los valores éticos del arte teatral. Quienes asistían al teatro podían excusarse de la sospechosa amoralidad del *ver* con el ejemplar acatamiento del *oír*. Con ello, aceptaban de buena gana convertirse en *oyentes*. Pero no nos engañemos: dentro de una comunicación emocional la palabra *oyente* se desliza también al contexto suasorio del *escuchar*, de modo que la teatralidad de las palabras quedaba así flotando en una deseable y pudorosa atmósfera didáctica. El *Diccionario de Autoridades* ofrece un ejemplo incontestable que es coherente con tal intención: «[...] Que los predicadores predicasen con espíritu y hablasen al común del *oyente*».

Por eso el proyecto DPESO (como las páginas que ahora escribo) no comparten la opinión, a mi juicio inconsistente, de Manuel Abad Gómez cuando, refiriéndose a la notable truculencia de *Los Comendadores de Córdoba* (fecha hacia 1596 o 1598 y publicada en 1609) considera que aquella queda neutralizada por el convencimiento de que el público acudía a los corrales «para oír, no para ver. El espectador [...] imagina, no visualiza. Teatro de palabras, no de escenografía». ²¹ Sin duda Lope leyó con su natural vehemencia las fuentes literarias de la célebre leyenda «de la torre de la Malmuerta» y la expeditiva justicia (en este caso nada poética) aplicada, según la leyenda, más de un si-

21. «Un romance cordobés en el teatro de horror de Lope de Vega», en M. Peláez del Rosal (ed.), *El barroco en Andalucía*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1984-87, I, pp. 11-22. Cita en p. 22.

glo antes por Alonso Fernández de Córdoba a su desdichada esposa, a su seductor, a sus criados y a sus familiares (no recuerdo si en este orden exacto). Frederick de Armas, al que no le tembló el pulso para juzgar su brutalidad,²² advirtió que las obras que recreaban tan desnudamente la brutal y polémica violencia inserta en una tragedia de honra sólo servían en realidad para marcar la obligada distancia entre los géneros de la comedia o de la tragedia y los mitos o leyendas sobre los que aquellas se construían. Tal distanciamiento acaba por materializarse en una hipérbole invocada, nombrada o citada —más que representada— de la saña con que Lope la *pinta* (es decir, la *imagina* o *describe* con palabras) sin implicar necesariamente su visualización, como advierte el *Diccionario de Autoridades*, para resolver la truculencia de estas obras. No deja de resultar significativo que algunos preclaros escritores, siempre en la trinchera moralista, admitieran que la *novela*, pese a su descuido moral y a la creciente adicción femenina a su lectura, resultaba menos peligrosa para la mujer que el abominable teatro porque aquellas apartan los ojos de la mujer «de la diversidad peligrosa de una calle» y «no mueve ni embravece tanto los afectos como la comedia, porque *habla como que cuenta y no como que padece*».²³

En otros casos, y sin la perversa ignorancia que algún crítico ha insinuado, el benemérito investigador valenciano Arturo Zabala habló en su día de «dinámicos decorados verbales».²⁴ Lo cual es absolutamente coherente si aceptamos, como a mi juicio debe hacerse, que las palabras en el teatro no son obstáculos a superar sino elementos indispensables para reconstruir su acción. De no ser así, el teatro del Siglo de Oro, escrito en verso (algo tan radicalmente extraño y *distanciador*) no podría estudiarse en el presente. A nadie se le ocurre exigir a la ópera que, para ser considerada un arte dramático (del griego *δραμα* o *δραμειν*, *acción*, *accionar*), la música o el canto hayan de subordinarse a la simple declamación. Teatro y ópera (dos artes adscritos a la oralidad) *distancian* en el sentido más brechtiano del término; porque ambos son un producto *artístico*. Y, aunque ambos nos emocionan, no cabe especular con que la esencia de su escritura o de su representación dependa de una indefectible realidad documental.

De modo que quienes asistían al corral podían tamizar la culpabilidad moral del *ver* con el acatamiento ejemplar del *oír*, es decir, disponiéndose a ser *oyentes*.

22. «La estructura mítica de *Los comendadores de Córdoba*», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 763-71.

23. Juan de Zabaleta, *Día de fiesta por la mañana y por la tarde* (1660) ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983, p. 387.

24. «El decorado verbal y otras observaciones en y sobre comedias valencianas de Lope de Vega», en Teresa Ferrer y Nel Diago (coords.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas sobre el Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Facultad de Filología, 1991, pp. 143-64.

Pero no nos engañemos: la palabra *oyente* estaba y está inscrita en el contexto suasorio del *escuchar* y ambas acciones se integran en la comunicación emocional. Es bien significativo que el *Diccionario de Autoridades*, para ejemplificar el vocablo *oyente*, lo sumerja en una piadosa atmósfera didáctica y moral: «[...] Que los predicadores predicasen con espíritu y *hablasen al corazón del oyente*». Y ello llevaría a considerar —es uno de los objetivos que me planteé en el proyecto *DPESO*— hasta qué punto debemos asumir (o matizar) una dramaturgia del teatro del Siglo de Oro basada exclusivamente en la «escenografía de la palabra». Así lo sostienen José M^a Ruano de la Haza y John Allen; y sobre tal base delimitaron con solvencia una nomenclatura y una gramática espacial básica de la materialidad de un corral de comedias.

Ahora bien, mi reivindicación de la palabra en el teatro no se sostiene únicamente en su obvia utilidad práctica: lo que se habla o dialoga en escena construye también —qué duda cabe— la acción en su espléndida función de «emisaria» del texto dramático hacia el futuro. Tampoco se reduce a una útil iluminación de la forma o características de la tramoya, acogidas habitualmente a ese documento excepcional que para la historia del teatro supone la acotación escénica. Con frecuencia estas acotaciones o didascalias se ponen bajo sospecha y se atribuyen a una suerte de autoría «comunal», sobre todo si no es posible trabajar con un manuscrito original del dramaturgo sino con la copia que probablemente se procuraba el autor de la compañía o, incluso, con la confeccionada a partir de los papeles «suelos» que los comediantes podían «sacar» a la escucha de algún otro *compañero* leyendo o dictando, obteniendo así su *parte* o *papel* en la obra a partir del original que el poeta había vendido al autor. Tales textos o *papeles* han podido servir en algunos casos de impagable testimonio para abordar la reconstrucción material de una escena. En cualquier caso la textualidad teatral en la que habré de incidir a lo largo de esta reflexión, sea leída u oída en escena (a estas alturas no cabe especular que no se escribiera para ambas cosas) no creo que fuera producto de impulsivos *escribidores* de textos que, una vez vendidos a una compañía teatral, se irresponsabilizasen inmeditamente de ellos. Lope sabía —y aún más Calderón que escribió también un notable número de autos sacramentales y comedias palaciegas de dimensión operística— que su *oficio* como dramaturgos entrañaban sustancialmente la necesidad de «hacer hablar a las palabras».²⁵

25. Vid. Fernando Poyatos, *La comunicación no verbal*, Madrid, Istmo, 1994. Lo cito a través del trabajo de mi entrañable amigo y maestro Alfredo Hermenegildo —indiscutible pionero en el análisis de lo que él ha llamado, en sus muchos trabajos sobre la cuestión, el *bloque didascálico* de una obra—. Véase, por ejemplo, «El espacio escénico de *La Cruel Casandra*», en François Cazal, Christophe González y Marca Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serraha. El espacio y sus representaciones*

Ahora bien, estas palabras, en su apasionante *anábasis* desde la escritura a la oralidad, muestran una clara voluntad de ocupación del espacio. Y como mi aventura de estudiar teatro clásico español estuvo precedida por una Licenciatura en Filología Moderna, también leí con intensa admiración a William Shakespeare, de quien me sigue fascinando el memorable prólogo del *Coro* (el bardo de Stradford Upon Avon no se privaba de nada) en su tragedia *Enrique V*, el último de sus grandes dramas históricos, representada en 1599 en The Globe (no podría ser de otro modo si observamos por su inequívoca referencia a la «O de madera» de dicho espacio teatral). El espectador o lector *ve* (o debe imaginar que *ve*) que uno de los actores, integrante de dicho coro, se adelanta hasta la orilla del escenario dirigiéndose al público expectante con las siguientes palabras:

¡Oh, que el fuego de las Musas me eleve
 hasta la gloria espléndida de la inspiración
 que haga de este tablado un reino sobre el cual
 príncipes y monarcas representen una escena sublime!
 El aguerrido Enrique podrá entonces
 encarnarse en el fogoso Marte; y a sus pies,
 tendidos como perros, el hambre, la espada y el fuego
 se reconocerán sus esclavos. Perdonad, noble auditorio,
 que nuestra vana soberbia ose
 representar en tan humilde espacio
 acontecimiento de tal magnitud: ¿podrá este mísero escenario
 convertirse en los vastos dominios de Francia? ¿Podremos invocar
 en esta O de madera al estrépito de los cascos
 que estremeció el aire de Agincourt?
 Oh, disculpad que en tan reducido lugar
 acojamos, siendo tan poca su amplitud, un millón de hombres,
 permitíos incluir en tal número
 cuantos seáis capaces de imaginar.
 Debéis suponer que las murallas
 frente a las que van a combatir dos poderosos Reyes
 son azotadas por la furia del proceloso Océano.
 ¡Ea, suplid nuestras carencias con vuestra imaginación!
 Convertid a cada uno de nosotros en mil,
 llenad la escena con un ejército invencible.
 Si yo digo *caballos*, vosotros debéis verlos
 clavar sus soberbias herraduras en la humillada tierra;
 porque será vuestra imaginación la que corone a los reyes
 y los lleve de un lado a otro; la que cabalgue en el tiempo
 convirtiendo lo sucedido en años

en el breve giro de un reloj de arena; por ello os suplico
que me aceptéis como el Coro de esta historia
recitando el papel del *Prólogo* con el que, humilde, os suplico
juzguéis nuestra tragedia con amable indulgencia.²⁶

Cuelo a Shakespeare en una reflexión sobre el teatro áureo español porque acaso pueda ayudar a lo que intento sostener: la extraordinaria conciencia de *convención teatral* que las palabras del teatro nos reclaman asumir. El actor que representa el *coro* —o un narrador impersonal— en la obra, fechada en torno a 1599, recuerda la mítica batalla de Agincourt (o Azincourt, ciudad al norte de Francia) —que tuvo lugar durante la llamada Guerra de los Cien Años, en el otoño de 1415—. Y un actor, en el intervalo metateatral en que solía convertirse el *prólogo* en la tragedia shakesperiana, se adelanta y relata en una prodigiosa síntesis, el *pacto* de convenciones en que se sustenta el arte teatral. La convención no era desconocida, ni mucho menos, en el teatro clásico español: las *loas* entremesadas eran asimismo un delicioso espacio donde un actor (el *gracioso* con frecuencia) interpelaba al público marcando un consciente distanciamiento al explicitar el pacto de convenciones que supone siempre una puesta en escena. En algunos casos, como en las *loas sacramentales*, este distanciamiento se dejaba penetrar por un consciente mensaje doctrinal. Lo interesante del pasaje que incluyo es la explicitud de tal convención en los términos materiales del propio edificio teatral ideado en Inglaterra —algo diré más tarde al respecto— invocando la visualización del propio espacio prácticamente circular que acogió el teatro isabelino («una O de madera») y reclamando incluso la banda sonora del estrépito de los cascos de los caballos; todo puede hacerse sólido en escena mediante una híbrida visualización fonética e imperativa: «Think when we talk of horses, that we can see them» («*Pensad que cuando hablamos de caballos, todos podéis verlos*»). Es decir, volviendo— aunque sea abusivamente— a mi tesis: la palabra en el teatro se desborda en un afán metonímico o sinecdótico —término que usó en su extensa investigación José M^a Ruano— al objeto de facilitar o normalizar toda una serie de convenciones tácitas.

No olvidemos tampoco que el lenguaje del teatro —de nuestro Siglo de Oro o de cualquier otro— acaba usando constantes comodines cuya obviedad, sin embargo, siempre hay que contrastar con matices a veces importantes. Decir, por ejemplo, *lo alto* o *en lo alto* señalaba claramente la parte superior de la fa-

26. Traduzco, con la libertad que puede hacer totalmente comprensible los versos del drama-turgo, a partir de la edición fijada por Peter Alexander (William Shakespeare, *The Complete Works*, Londres, Collins, p. 550). Puede verse el interesante trabajo de Franklin Hildy «Think when we talk of horses, that we can see horses»: comparative techniques of production in the Elizabethan and Spanish Golden Age playhouses», *Text and Presentation: The Journal of Comparative Drama Conference*, n^o 11, 1991, pp. 61-68.

chada o fondo del tablado (o *teatro*, como también se decía, para incluir todo el espacio conjunto donde se *producía* convencionalmente una *representación*). Pero era también un comodín para suplir detalles que debía completar el lector —todavía no espectador— al leer y luego mirar la escena: *lo alto* podía ser una ventana, un balcón, una reja, un muro, cualquier elemento inscrito (o incrustado) en la cortina (en el sentido de pared o alzado) del vestuario del fondo.

De modo que cabe asumir enteramente la propuesta de Javier Rubiera de leer y analizar el teatro áureo desde la imaginación espacial. Es, por cierto, de los pocos investigadores que lo han hecho remitiendo, sin reparo alguno, a aquel espléndido trabajo de Dámaso Alonso²⁷ sobre el enorme peso de las palabras —visualizadas, imaginadas— en el teatro calderoniano. Sin tal dimensión, argumenta con razón Rubiera, no se realiza una lectura comprensiva del texto dramático, y es imposible reconstruir mentalmente el ADN de la ficción dramática en nuestro Siglo de Oro —primer e imprescindible paso para, en una segunda instancia asumir nuestra disposición a compartir o rechazar los valores ideológicos asumidos por aquella—. El hecho de que el teatro *áureo* esté escrito casi todo él en verso, asumiendo un distanciamiento semejante al que la música y el canto de las primeras óperas barrocas ya auspiciaban, confirma el moderno sentido de distanciamiento teatral asentado en la misma palabra, en una función equivalente al que, en Grecia o Roma, residió en la máscara o *persona* del actor. El verso, subido al escenario ya es, desde luego, algo más que literatura.

Que todo esta complejidad cupiera en la sencilla construcción de un tablado situado en un espacio descubierto, si no precario sí desde luego muy alejado de lo que exigiría nuestro estatus actual de *espectadores*, es un valor añadido y necesario de tener en cuenta. Supondría un significativo adiestramiento tanto de quienes construían y adecuaban tal espacio, como de quienes debían actuar en él y, desde luego, de quienes asumieron la condición de *miradores* o *espectadores*.

27. «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», recogido, entre otros lugares, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. II, pp. 388-454. Aún resulta sorprendente, y hasta emotivo, observar el asombro de los estudiantes al leerles en clase el diálogo entre Federico y Carlos en la obra calderoniana *Manos blancas no ofenden* donde ambos personajes mantienen un *duetto* casi operístico construido en octosílabos, en el que cada uno por su lado, ofrece, respectivamente, la visión remota de un caballo desbocado y de un bajel zozobrando, consiguiendo sumergir en una sensación física y auditiva a los *oyentes* (por algo se llamaban así habitualmente a los espectadores en el Siglo de Oro) en la escena, para convertirse en partícipes de dos encuadres simultáneos de visión contruidos exclusivamente desde la palabra. Dámaso Alonso lo llamó «pluralidad de correlación progresiva bímembre». Pronunciadas sobre un escenario, más allá de la tópica *hipotiposis* a la que tendré que referirme luego, estas palabras convierten al espectador en testigo activo de una acción, casi impelido a girar sus ojos a un lado y a otro del tablado, contemplando dos escenas simultáneas. La escritura, diría Alonso, se traslada al escenario donde se convierte en materia fónica y visual, temporal y espacial (*Op. y loc. cit.*, p. 442).

¿Era preciso este adiestramiento en la convención en un espacio tan sofisticado o tecnificado y con el volumen constructivo del *Coliseo* del Buen Retiro inaugurado ya en 1640? Siempre lo he dudado. Si fuera así ¿podríamos entender el caprichoso resabio populista de las damas cortesanas que, según escriben los cronistas y voceros de la época, gustaban acogerse a un nivel concreto de los palcos para recrear la castiza alegría de la *cazuela* de los patios de comedias? El Coliseo del Buen Retiro supuso asumir convenciones mucho menos creativas y más cercanas a la mecánica sofisticación que se había ido ensayando en el espacio de «maravilla» que intensificaría después la ingeniosa tramoya de los autos sacramentales. Pero las citadas damas, ignorando el teatro *verité* que empezaría a ofrecerse a partir de 1640 en el Coliseo del Buen Retiro, se entretenían a veces soltando ratones y provocando el consiguiente revuelo durante la representación. Puede que echaran de menos hacer triunfar —simple y audazmente— la imaginación a partir de las palabras que se *decían* en aquel otro espacio tan humilde en apariencia como competente en su eficacia comunicativa.

Como recuerda Javier Rubiera²⁸ las numerosas y diferentes «localizaciones dramáticas» del teatro áureo (que algunos estudiosos han acabado llamando *cuadros*) pudieron acaso materializarse provocando, cuando convenía al curso de la acción, un voluntario y puntual *vacío* del tablado. Lo insinúa el propio Lope al desdramatizar, no sin cierta ironía, la unidad de tiempo en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609):

Pase en el menos tiempo que ser pueda,
 si no es cuando el poeta escriba historia
 en que hayan de pasar algunos años,
 que éstos podría *poner en las distancias*
de los dos actos o, si fuere fuerza,
hacer algún camino una figura,
 cosa que tanto ofende a quien lo entiende;
 pero no vaya a verlas quien se ofende.²⁹

Lope no propone aquí algo *ex novo* ni rompe precepto alguno porque, a esas alturas, tal cuestión les importaba un ardite tanto al público común como a los dramaturgos: empapados del sentido práctico de su oficio, sabían que ni Aristóteles ni Horacio habían escrito una sola palabra sobre la *unidad de lugar*: tal regla no pasaba de ser una exquisita superstición de teóricos y preceptistas. Es posible —me permito tal suposición— que la misma estructura del tablado del corral de comedias acabara convirtiéndose en aliada indispensable para la progresiva ruptura con el rigor de las reglas dramáticas (¿o pudo ser una consecuencia precisamente de ellas? Cabría conjeturar entonces que las palabras for-

28. *Op. cit.*, p. 45.

29. Vv. 196-200. Cito por la edición de Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011, p. 315.

jadas por la memoria visual y sonora del corral testimoniaban, a su modo, una continua evolución de la poética del espacio.³⁰ La ductilidad del tablado queda sobradamente manifiesta en la mera lectura de los textos dramáticos. Una indicación o aseveración espacial (estar en la calle, en casa, en una torre, en la proa de un navío o en lo alto de una muralla) puede resolverse con una rápida referencia locativa (*aquí, allí, dentro, fuera, arriba, abajo*). Y en ello puede estribar también ese instinto de «contemporaneidad» que parece reclamaron nuestros clásicos, y, especialmente, según Francisco Ruiz Ramón (1930-2015) para Calderón, al recordar su admirable y proteica flexibilidad para integrar implícitamente en su escritura cualquier espacio físico exterior o interior, *único o múltiple*.

Fue desde la palabra, y precisamente por ella, por lo que el teatro —ligado prioritariamente al consumo interclasista del corral— no se verá limitado por el espacio escénico. Este se construirá concibiendo una capacidad de transformación sencilla pero proteica del espacio debida a la conjunción de dos circunstancias: la ilimitada permeabilidad de simbolización espacial que ofrecían los esquemáticos planos horizontal y vertical del tablado del corral y el implícito pacto de reconocimiento de esa imaginativa simbolización asumido por los espectadores.³¹

¿Cómo no van a tener importancia el conocimiento de las palabras o de los posibles «tecnicismos» que afecten a un corral de comedias? Hasta Cervantes, tan alejado de las innovaciones teatrales en la estructura escénica (hay cierto consenso en que atendió más a un sentido entre didáctico y distanciador del teatro) pone en boca de Cristóbal, el protagonista de *El rufián dichoso* (ca. 1605) estos versos:

Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho; y, así, es fuerza
que haya de muchos lugares;
que, como acontece en ellas
en muy diferentes partes,
voime allí donde acontecen,
disculpa del disparate.³²

Con la experiencia del corral de comedias y con el *Arte Nuevo* y (anunciado y puesto en escritura aunque fuera llena de ironía por Lope pero ya gestionado de manera efectiva por dramaturgos precedentes) y con el progresivo olvido

30. Vid. también Pedro Ruiz Pérez, *El espacio de la escritura. En torno a la poética del espacio del texto barroco*, Berna, Peter Lang, 1996.

31. Puede verse su ensayo, dotado de enorme sentido didáctico y reivindicativo para el caso que me ocupa, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*, Madrid Castalia, 2000, pp. 18-19.

32. Jornada II, vv. 1245-52.

de la pureza clasicista como la única «cuestión palpitante» del teatro, culminó la evolución de la proteica madurez de la comedia española moderna. Hasta la rigurosa Feliciano Enríquez de Guzmán (1572-1644) en su *Primera parte de los jardines y campos sebes* (1627), antes irritadísima ante la ruptura de la unidad de tiempo, se limitará a sugerir crear un ambiente o espacio mediante un sencillo atrezzo que resignifique, por metonimia, diversos lugares concretos del tablado:

Dejo que muchas veces el teatro
ya es sala, ya jardín, ya plaza y calle,
ya ciudad, ya desierto, ya recámara,
ya templo, ya oratorio, ya floresta,
ya navío, ya mar, ya el propio cielo.³³

De modo que el corral de comedias consagró y materializó la progresiva exigencia de un espacio múltiple y metamorfoseable, lo cual pudo confiarse con relativa seguridad a la palabra. Así puede entenderse mejor la apuesta de la mayor parte de los mejores dramaturgos por una incardinación dinámica y sucesiva de los hechos de la trama, sin torpes interrupciones de la acción o con la obligada ausencia/presencia de los actores en el tablado. De ahí también la argucia de conferir a la palabra *pintar* (usadísima en las cuestiones teatrales del Siglo de Oro, como recogemos en *DPESO*³⁴ y puede verse en el *Apéndice*) la acepción de «imaginar a su arbitrio o fingir en la representación a la medida del deseo»; pero también la de describir las pasiones del alma o, finalmente, la sabiduría requerida al actor para encarnar un personaje o construir su discurso en escena. En ello iba a radicar también la capacidad del corral de comedias para asumir un espectáculo al que ofrecer un espacio con una más que flexible capacidad de transformación. Y así puede entenderse mejor que Lope reclame en su *Arte Nuevo* (vv. 240-7) que el tablado estuviera siempre ocupado, aunque fuera a través de una permanente y mágica oralidad:

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

Esta es la razón por la que *DPESO* analiza también objetivamente los testimonios que ofrecen las *acotaciones*, integrantes inequívocos de la enunciación

33. Alberto Porqueras Mayo y José Sánchez Escribano, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 248

34. Usaré este acrónimo (DPESO) para referirme al título del proyecto de investigación que motiva la reflexión que realizo en este ensayo (*Diccionario de la práctica escénica de los Siglos de Oro*).

dramática, aunque en ellas puedan mezclarse (o superponerse) las palabras del poeta y las de un copista o de un impresor. Pero incluso así han mostrado ser un documento excepcional como indicio o síntoma no para un estudio lingüístico, sino para insistir en la extraordinaria funcionalidad de la llamada *convención teatral*. Las palabras que forjaron la identidad de un corral de comedias contribuyeron también a poder entender la historia del teatro más allá de una mera textualidad, poniendo en valor su poderosa y efectiva materialidad. Tanto, que aún conservamos muchos de sus términos, a excepción precisamente del primitivo y entrañable *corral de comedias*. Y esto, insisto, no es convertir a Lope o a Calderón en inútil arqueología (porque hay arqueologías que siguen siendo tan fascinantes como útiles). Por el contrario, su contemporaneidad se afirma en la eficaz materialidad de sus textos, susceptibles de ser entendidos y de adquirir nuevo significado desde una mirada contemporánea a aquel espacio trazado de modo tan minimalista en el tablado de un humilde corral. No sólo ha pervivido la concepción básica de su geometría espacial sino muchas de sus palabras fundacionales: tablas, tablado, cortina, patio, tramoya, asiento, vestuario. A algunas otras (no demasiadas) les hemos puesto nombre después.

En todo caso, reuniendo, ordenando, desentrañando las palabras forjadas en la sustancia material del *corral de comedias* he descubierto que en ellas anidó ya de algún modo el debate teórico en torno a dos elementos sustantivos del teatro moderno: por un lado la consciente construcción del espacio visual escénico como *discurso*, es decir como una imagen en la que proyectar, más allá de una estricta fisicidad material, una opción estética o una posición ideológica; por otro, determinar los valores técnicos de las palabras que ocupan y construyen dicho espacio y su capacidad de permanencia en el tiempo. Porque, aun cuando la práctica teatral pudo llegar a interrumpirse durante décadas, el hilo de su historia vuelve a anudarse, una y otra vez, en otro lugar, en otro espacio. Pasó con los carros de los misterios medievales que desembocaron finalmente en tablados o escenarios fijos; y pasó en la lábil ubicación de la *commedia all'improvviso*. La cuestión acabará definiendo también la idiosincrasia de la historia teatral de cada nación. Como ha recordado César Oliva «la relación entre espacio escénico y escritura dramática ha sido siempre total. Es aquél el que determina esta».³⁵

35. *Apud Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pág. 138b. A César Oliva debemos asimismo un interesante acercamiento a la relación técnica y de situación que podría plantearse entre el actor y el espacio escénico. *Vid.* «Los actores desde la experiencia dramaturgica: el territorio espacial del actor» en Evangelina Rodríguez (ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 202-219.

Ahora bien, el léxico teatral reclama, para ser explicado o comprendido, una particular hermenéutica. El teatro es un *arte* concebido desde una preceptiva teórica, pero pierde su auténtico sentido si no se consume a través de una estricta materialidad, lo que exige recurrir a términos que en muchos casos, ni ahora ni en el Siglo de Oro son o eran registrados por la preceptiva teórica. Tampoco su significado puede ser razonablemente comprendido en un contexto temporal distinto. Ello nos obliga a documentar tales palabras y a desentrañar semánticamente la función o la intención ideológica o el dispositivo técnico que las motivaron. Sin ir más lejos, cuando registramos la palabra *actor* en el contexto español de los siglos XVI o XVII, debemos tener en cuenta que se asume o selecciona un término de entre las múltiples voces de que disponían (con o sin voluntad de exclusión moral, social o de atingencia profesional) los hablantes y/o escritores de la época. Porque podrían elegir otras: *farsante*, *comediante*, *cómico*, *farandulero*, *histrión*, *recitante*, *representante* o *representador*.³⁶ Sólo la precisión terminológica aportada por los redactores del *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) acabó por imponer *académicamente* la palabra *actor*, identificada en un principio, según la conspicua retórica de la elocuencia clásica, con el prestigioso *orator* (llamado también, en los debates legales, *actor*) como el encargado de defender o abogar por una de las partes litigantes. En el *orator* que actuaba en el debate judicial («qui aliquis in ius vocat, aut iudicio sistit») solía admirarse su capacidad de desplegar la voz y las acciones en términos prácticamente equivalentes a la maestría del «representar con primor» que más tarde se iba a exigir canónicamente al verdadero y elocuente *actor* de teatro bajo el doble modelo de «actor cómico» o «actor trágico». Por lo tanto, el lenguaje del teatro, cuyo estudio tantas veces se ha querido separar de las humanidades o de la historia para vincularlo a la mera teoría dramática, es un lenguaje de especialidad —como reconocen mis colegas de la Unidad de Lengua de nuestro Departamento, algunas de los cuales saben, y no poco, de lexicografía—. Creo, por tanto, que las palabras de nuestro patrimonio teatral clásico construyen y validan un mundo social y simbólico que desde el principio pretendió otorgar o consolidar la dignidad de los oficiante de un *arte* dotándoles de un ilustrado prestigio o admiración. Una selecta minoría frente a quienes, durante mucho tiempo, fueron conocidos como meros bufones o *farsantes*. Para tal *arte* no bastaban los movimientos a tontas y a locas, la dicharachera burla o la caricatura bufonesca sino el vigoroso dominio de la emoción de la palabra y, por tanto, del cuerpo.

36. Remito tanto a mi extenso estudio *La técnica del actor en el Siglo de Oro* (Madrid, Castalia, 1998), como a la reflexión sobre toda esta terminología que incluyo en «Gente de placer en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar», en *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación. Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 29, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2014, pp. 261-96.

Cabe decir que tal vez no se hizo con el sentido claramente despectivo o de insulto que supondría en la actualidad; pero la elección, documentada de manera muy restringida, de la palabra *actor* muestra una clara voluntad de prestigio. Así lo muestra *DPESO* en la entrada correspondiente, donde se observan los matices incluidos por las fuentes lexicográficas en (y después) del Siglo de Oro estableciendo una clara diferencia cualitativa:

actor 1.	<p> 1. Literalmente, significa la persona que hace; pero en este sentido no tiene uso, sino entre los Comediantes, que al que representa con primor le llaman buen actor. [...] Es voz puramente Latina. Lat. <i>Actor, is. Qui alium in jus vocat, aut iudicio sistit</i> (Dicc. Aut.).</p> <p> 2. El cómico que representa en los teatros algún personaje de una pieza dramática (Terroros) # El que representa en el teatro y desempeña un papel en los dramas, comedias, óperas, zarzuelas, etc. Entre los griegos, los actores gozaban de reputación. No sucedió lo mismo entre los romanos que rechazaron en un principio este ejercicio considerándolo como indigno e indecoroso. Andando el tiempo, sin embargo, fueron apreciados por los amantes de las Bellas Artes y de la literatura, y hasta el mismo Cicerón llegó a ser admirador y amigo de los más célebres trágicos de su tiempo. Actor, según la acepción española anticuada, equivalía a <i>autor</i> o escritor (Fedrell)</p> <p>→ «Y la diferencia que hay de los temores trágicos* a los cómicos* es que aquestos se quedan en los mismos actores solos, y aquéllos pasan de los representantes* en los oyentes*; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia*, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo.» (Pinciano, III, p. 24) → «Mas la comedia* viene a fines alegres por medio de mil gustos y pasatiempos de los oyentes*, porque, aunque en los actores haya turbaciones* y quejas, no pasan, como he dicho, en los oyentes*, sino que de la perturbación* del actor se fina el oyente* de risa*.» (Pinciano, III, pp. 25-6)</p>
-------------	--

De lo que no hay duda es que el corral de comedias supuso, dentro de su aparente modestia, un hito en la configuración moderna del espacio teatral. Christian Biet y Christophe Triau³⁷ escribieron hace tiempo que tal configuración nace al establecerse una neta separación entre los que pagan por mirar y aquellos cuyo oficio consiste en *ser mirados*. El hecho, lógicamente, acabó requiriendo la delimitación de un *lugar* (en el sentido arquitectónico y urbanístico del término). El establecimiento de este *locus* (cerrado, su acceso requirió un coste económico) cambiaría para siempre la historia del teatro que de ser un

37. *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 156-157.

esporádico entretenimiento pasó a constituir una programada oferta cultural interclasista y con un coste de ocupación sujeto a tales diferencias. Ello marcaría, de manera decisiva, la evolución del arte teatral (y de los espacios de su representación) a través del tiempo, generándose diferentes opciones teóricas, técnicas y arquitectónicas hasta la contemporaneidad. Sin la aplicación sucesiva de tales opciones espaciales, marcadas por un contexto social pero sujetas asimismo a diferentes concepciones dramáticas, no habríamos podido llegar a hablar contemporáneamente de «teatro como ceremonia» o «teatro asamblea» o «hemiciclo» o sistema de visión *frontal* o *lineal* etc. Entre el instinto y la experiencia práctica, el corral asumió, ya lo he recordado, la forma primigenia del *rectángulo* clásico que, elevado hasta lo que requería la mirada del público, ha venido ofreciendo a los espectadores hasta la actualidad diferentes opciones para contemplar una realidad inscrita en el efectivo espesor tridimensional de dicho rectángulo. Es la forma que permitió, desde las postrimerías del siglo xv, sucesivos ensayos de un *teatro-verdad* (o simplemente de una realidad verosímil) a partir del paradójico efecto visual de la perspectiva que el arquitecto, escultor y teórico Sebastiano Serlio (1475-1554) prescribió teórica y prácticamente a partir de los *Sette libri dell'architettura* (1537) de Vitrubio (ca. 80-15 a.C.).

De manera artesanal y práctica el corral de comedias y su apertura a un público diverso normalizó o *divulgó* (en el sentido de positiva apertura y accesibilidad que implica la palabra) el rumboso y exclusivo teatro cortesano y su nostálgica invocación de la gigantesca arquitectura clásica, logrando alcanzar unas condiciones de visibilidad y audición suficientes o aceptables; o lo que es lo mismo, accesibles y populares. Se extenderá y ampliará la representación del poder, faltaría más; pero también la de los conflictos, pasiones y evasiones interclasistas. En este sentido, la función sociocultural *más sustantiva* que el corral de comedias cumplió en España fue la de materializar un espacio de sociabilidad interclasista (ordenado naturalmente bajo un exigente protocolo de lugares o asientos más o menos cómodos o lejanos o avaramente próximos al tablado). Lope y quienes con él dieron forma al teatro moderno en España escribieron (a más una mano, en un sentido metafóricamente coral) un *Arte nuevo de hacer comedias* que permitió experimentar un *locus* convencional para representar una *realidad convencional*, importada preferentemente (pero no siempre) del inmediato medio urbano. Para el corral de comedias se forjaron los primeros y efectivos códigos colectivos de representación, subiendo al tablado personajes que, más allá de un origen o de una militancia ideológica social o política, podían debatir sobre tales códigos. Además, el corral supuso la aparición de un capital económico proveniente de una industria (o de una actividad cultural que ya era algo más que una simple artesanía *amateur*) adherida convenientemente a la gestión de la caridad pública de los Hospitales y Cofradías que habría de suponer, si se me permite la expresión, un modo práctico de «blanquear» sus

pecaminosos ancestros (naturalmente, los moralistas no se dieron por enterados, pero todo formaba parte del guion).

El corral de comedias fue *un mundo abreviado*, pero mucho más material que esta recurrente metáfora. Aquél primitivo *locus* estable, difícilmente podía permitirse el ideal punto de fuga de la perspectiva regia, pero tuvo en cuenta desde el principio una organización jerárquica de las miradas. No se hizo bajo el imperativo suntuario y político impuesto, a partir de 1640, en el Coliseo del Buen Retiro, obra no sólo de un *ingeniero*, pintor y escenógrafo florentino llamado Cosme Lotti (ca. 1570/80-1651) a quien los libros suelen otorgar todo el mérito, sino de un eficiente aparejador de obras reales, hijo de un carpintero de Albacete, llamado Alonso Carbonell (1583-1660) quien, como maestro de obras, diseñaría también el conjunto del Palacio del Buen Retiro en 1635. En el corral de comedias, donde el ojo del Rey o del poderoso solo estuvieron presentes de manera excepcional, también funcionaría una suma de diferentes puntos de vista que lograron fortalecer el sentido de su, aparentemente, sencilla estructura. Fue un espacio, al igual que los mensajes emitidos en los textos dramáticos que en él se representaron, percibido desde múltiples miradas y desde una acústica más que probablemente irregular. Conociendo las condiciones materiales del corral, y sabiendo de mi afición por el estudio de la técnica de los actores barrocos, alguien me sugirió una vez que me valdría la pena explorar en los documentos conservados en el Archivo de la Compañía de Nuestra Señora de la Novena que existió como tal hasta el siglo XIX (y que actualmente está depositado en el Museo Nacional de Teatro de Almagro) la más que probable existencia de las recetas medicinales administradas a los representantes acogidos a ella hasta el siglo XIX y que prueban cómo llegaron en su mayoría a la vejez con graves problemas de garganta y fonación.

Vuelvo a lo esencial de la cuestión. En efecto, puede afirmarse que el teatro *moderno* nace al establecerse la neta separación entre los que *pagan* y *miran* y aquellos cuyo oficio consiste en ganar dinero por *ser mirados* y *escuchados*. Fue este hecho lo que provocó realmente la construcción de un *locus* —en el sentido arquitectónico y urbano del término— a cuyo acceso bajo pago obedeció la realidad teatral. Su concepción espacial (pese a su aparente involución edilicia desde la prestigiosa herencia clásica del *theatrum*, prácticamente desconocida fuera de los circuitos humanistas) no sólo supuso la herencia de la memoria del oficio u oficios del teatro sino la gestación definitiva del doble sentido moderno de *representación*:³⁸ la correspondiente a aquellos que van a *ver* y la de

38. El término *representación*, también recogido en DPESO, se resignifica en el Siglo de Oro en su sentido de «realidad» de la «representación» escénica, es decir, el arte teatral implica la creación de un universo de ficción y para ello todos los agentes de la creación teatral utilizan todo tipo de

aquellos que van a *ser mirados*. La concepción espacial (o la metáfora que se interioriza de tal concepción) marcará en buena parte la evolución del teatro moderno. Sin esa idea difícilmente los estudiosos del teatro habrían concebido las diversas teorías llegadas hasta la actualidad: se ha hablado de teatro como «ceremonia» o como «asamblea»; pero también teatro como «hemiciclo» o como «sistema frontal». Por eso he subrayado la propiedad, coherencia y singularidad del humilde rectángulo, visto en alzado, del tablado frontal del corral de comedias, un espacio y escena en el que pudieron sentirse muy cómodos los cómicos italianos de la *commedia dell'arte* llegados a España cuando los corrales pugnaban por convertirse en lugares estables de representación. De hecho, como hace tiempo señaló María del Valle Ojeda,³⁹ los corrales demostraron pronto su eficaz adaptación, incluso, a las primeras tentativas de aplicar en él las innovaciones propuestas por Sebastiano Serlio (1475-1554) en su *Sette libro dell'architettura* (1537). Y ello pese a la cómica insuficiencia de sus condiciones que, sin demasiada buena fe, propagó Luis Zapata en España.⁴⁰ Cuando el célebre actor Steffanello Botarga (ca. 1540-1500), integrante de la Compañía Alberto Nasselli, *Zan Ganassa* (1540-1584), y sus compañeros hicieron uso de los todavía precarios corrales de Madrid, Valladolid o Sevilla, consiguieron adaptar con relativa habilidad sus *scenari* (guiones o breves guías de las obras que debían representar y las pertinentes indicaciones escenográficas) al «modesto» espacio fundacional en que iba a asentarse el teatro moderno en nuestro país. El delicioso estudio de Valle Ojeda demuestra como el tablado acogía con eficaz ductilidad una calle; que los paños de la fachada del vestuario se convertían en puertas y que el balcón o corredor superior fue, multitud de veces, la requerida ventana *en lo alto, lo más alto, en alto o por alto*. Los cómicos italianos se adaptaron sin problemas a usar el *gucco* o *hueco*, los *huecos del artificio*, del *tablado*, o del *teatro*. O podían asumir una *cortina* como augusta puerta. Si Ganassa apunta

recursos, entre ellos signos —verbales, físicos, materiales o puramente gestuales— con los que se construye la realidad escénica denominada mundo dramático, y en la que opera esa «máquina cibernética» que se pone en marcha al alzarse el telón (aunque, claro está, de forma simbólica en el corral de comedias del Siglo de Oro). En todo caso, y como indicaba Roland Barthes, se genera un «espesor de signos» (Roland Barthes, «Literatura y significación», en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. 309-330).

39. «Hipótesis sobre la utilización del espacio escénico del corral por la Compañía de Ganassa», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit. supra, pp. 381-412.

40. «Garasa [Ganassa], famoso representante, tuvo grandísimo auditorio en España, y en poco tiempo, volviendo a Italia, *bonis Occidentis onustum*, preguntábanle a qué había ganado veinte mil ducados que llevaba, él dijo que a encerrar asnos en un corral, que en corrales es donde se representaron las comedias en España» (Luis Zapata, «De dichos», en *Miscelánea*, Madrid, Imprenta Nacional, 1859, apud *Memorial Histórico Español. Colección de Documentos, Opúsculos y Antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, vol. XI», en María del Valle Ojeda, op. cit. supra, p. 381).

en su *canovaccio* o guion: «Casa de Pandolfo a man diritta» o «Casa di Ubaldo a mano manca» advertimos la flexible ventaja práctica del fondo del tablado en el humilde corral. Los actores italianos encontraron sin dificultad la posibilidad de situar en esa misma fachada una *palazzo* o una *osteria*; incluso pudieron usar las tres puertas o paños como la entrada o acceso a una casa, un palacio o un templo. Ellos, como los españoles, sabían que la pura verbalización era capaz de generar una eficaz corporeidad —aunque fuera gestionada imaginativamente por el público— sobre un escenario. Hasta pudieron ensayar en su fachada o alzado o sobre el mismo tablado (*teatro* en su conjunto acabó llamándose) pequeños teloncillos pintados reproduciendo o imitando, en este caso no en forma tridimensional o *de bulto*, aquellas pequeñas escenografías que propuso Serlio en su obra (*Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*) provocando el regocijo de unos asistentes que podían ver, aunque fuera en simple boceto pintado, la escena urbana (cómica), palaciega (trágica) o la característica *boscatescha* de la escena satírica.⁴¹

No hace falta añadir que, por sencillo y menguado de recursos que fueran los primeros corrales, el poder evocativo de las palabras estaba siempre al servicio del actor y de la representación, incluso en su etapa *más* heroica. Bastaría entonces (tanto a Ganassa como a cualquier de sus actores, fueran italianos o españoles) la pura evocación verbal de lo que podría *verse*. Para eso, recuérdese que un dramaturgo español podría permitirse indicar en una acotación la socorrida locución *como la, le, lo, los pintan* pero incluso un autor de comedias podía sencillamente hacerlo decir a uno de los actores: «Sale un demonio en forma de sátiro, media máscara hasta la boca, con cuernos, hasta la cintura un desnudillo de cuero blanco, y de la cintura a los pies, de piel, a hechura de cabrón, *como le pintan*» (Lope de Vega, *Las Batuecas*, fol. E5r)⁴² teniendo en cuenta el significado anfibológico que poseía el verbo *pintar* en el español del siglo xvii: «Se toma algunas veces —anota el *Diccionario de Autoridades*— por imaginar a su arbitrio, o fingir en la imaginación a medida del deseo. Lat. *Effingere. Pingere*. Los

41. Sin perjuicio de acudir a la amplia bibliografía sobre Serlio, recomiendo a efectos pedagógicos el competente trabajo de Taziana Mazzucaro, «Idea del espacio escénico y lugares de la representación teatral en los siglos xv y xvi», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, núm. 3, 2009, p. 139-172. Es indudable, por otro lado, el seguimiento casi unánime del esquema tripartito de la *escena* propuesta por Serlio. A título de ejemplo, cito un breve texto de su compatriota Giambattista Giralaldi Cinthio (1504-1573) en la dedicatoria de su tragedia *Dido* (1541): «De entre todas las partes de la poesía, la que mejor apela a la imitación es la que pertenece a la escena, porque pone ante nuestros ojos las personas, que hacen vibrar nuestros oídos con palabras vivas, y muestra las costumbres de gente diversa, los gestos, los vestidos, *villas, palacios, casas y cabañas*, los caminos y los bosques; hasta el punto que es la imitación lo que compete como propio a este género de poema». Traduzco desde su edición de 1583, año precisamente en que se inauguraba en España el Corral del Príncipe.

42. *Vid.* edición en Biblioteca Virtual Cervantes, acto II, acotación v. 172.

cannovacci del *Zibaldone* también muestran la solidez de la imagen sumergida en la palabra, esa perenne escenografía verbal que construye materialmente el teatro pero que, según algunos, simplemente lo traiciona: «Lei, in casa», «vano a la piazza», «Zani per strada».

Los actores de la *commedia dell'arte* no podían salir por los laterales del tablado, como hacían en Italia; pero en el corral español se encontraron con tres puertas al fondo por donde hacerlo. Ojeda piensa que, en buena lógica, elegirían siempre el paño o puerta situada justo en el medio del alzado vertical del vestuario.⁴³ Pero es que los textos del documento que referimos revelan también una disposición habitual también en el modelo dramático español que hacía valer un espacio exterior («Francesco, Zani, *di dentro* respondo»), calcando así el *adentro* o *dentro* habituales en las acotaciones del teatro de la época. No haría falta, desde luego, que la renovación material de su espacio escénico llegara a su plenitud para que el corral de comedias ofreciera unas prestaciones precisas y maduras para la representación. Los actores italianos pudieron hacer que un «Spirito» arrastrara bajo tierra a la ninfa Flori y a Zanni, a quienes escuchamos, como testimonia el *Zibaldone*, gritar desde debajo del tablado. Y verían, en ese mismo *corral* tan ridiculizado por algunos de ellos, el modo en que los autores de comedias eran capaces de materializar ramajes o de figurar un templo con puertas practicables situadas en dicho vestuario (como he indicado, la fachada que se levantaba al fondo del tablado) o hacer aparecer nubes fingidas en lo alto. O representar una comedia pastoril con el apoyo de un escenario fijo de tipo bucólico o de *boscatescha*, con una cabaña que podía descubrirse con el alzado de un simple lienzo o cortina.⁴⁴ Todo ello, por supuesto, sin salir del corral. En efecto, también recogemos en *DPESO*, en la entrada *lienzo*, *lienzo del teatro* una acotación extraída de *La fingida Arcadia* de Tirso de Molina (1622) que corrobora una madurez escenotécnica nada desdeñable:

Tocan trompetas, chirimías y toda la música, caese abajo todo el lienzo del teatro y queda un jardín lleno de flores y yedra [...] y a la izquierda, un infierno, y en él colgado uno y otro en una tramoya y una sierpe y un león a sus lados [...].⁴⁵

Todo ello no contradice el hecho de que Ganassa planteara algunas reformas en el entontes llamado Corral de la Pacheca —que se había inaugurado sobre 1568— a poco e comenzar en él sus actuaciones en 1574. Ello no haría sino

43. *Op. y loc. cit.*, p. 392.

44. Cf. Joan Oleza, «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en José Luís Canet (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*, Londres, Tamesis Books-Institució Alfons el Magnànim, 1986, pp. 342-43.

45. Vid. Teresa Ferrer, «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran Pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas», *JHR*, 3, 1994-95, pp. 147-165.

corroborar la enorme flexibilidad de las prestaciones escénicas del corral de comedias, independientemente de la más tardía adopción de una escenografía ya plenamente a la italiana y en un espacio de representación, el palaciego, muy diferente a los patios de comedias.

De manera tan artesanal como efectiva, la experiencia del corral de comedias abierto a un público interclasista normalizó o vulgarizó (en el sentido positivo y *lopista* de la palabra *vulgar*) lo que en Italia fue, al menos al principio, una experiencia casi exclusiva de la corte. También el célebre Coliseo del Buen Retiro, puesto que, aunque en contadas veces, se abrió a un público no exclusivamente cortesano. Pero en España, un práctico tablado iba a conseguir acoger en escena no sólo la representación del poder, sino la de conflictos, pasiones y evasiones interclasistas. El espacio del corral y, sobre todo, el de su tablado se prestaron no sólo a la común perspectiva frontal sino a un juego de múltiples puntos de vista, a una suerte de perspectiva *anamórfica*. Porque fue justo en el siglo XVII cuando se desarrolló la anamorfosis, un juego de espejos o pinturas deformadas al mirarlos desde determinado ángulo o a través de un espejo cilíndrico o cónico cuyas imágenes podían interpretarse desde los intereses o deseos de cada cual. En efecto, los juegos de espejos se desarrollaron a partir del siglo XVII. Por tanto, quizá la metáfora más general del teatro, puede ejemplificarse con más eficacia desde el recuerdo del corral de comedias. Su sencillez, desdeñando tanto el lujo como un pretencioso realismo favorecería una concepción espacial cuya sencillez pudo estimular la propia libertad de generar con la propia mirada una realidad importada desde fuera de los límites del tablado pero abarcadora del cosmos social acogido en un patio de comedias. Nuestros clásicos no dudaron en auparse a los hombros de otros clásicos para prestigiar su quehacer y la metáfora del teatro como *speculum vitae* recorre toda su escritura para acabar materializándose en escena. Calderón la radicalizó al máximo convirtiendo el mundo en un teatro, y Lope la diseminó con elegancia tanto en algunas comedias⁴⁶ como en la insuperable tragedia *El castigo sin venganza* (1631):

Que es la comedia un espejo
 en que el necio, el sabio, el viejo,
 el mozo, el fuerte, el gallardo,
 el rey, el gobernador,
 la doncella, la casada,
 siendo al ejemplo escuchada
 de la vida y del honor,

46. Vid. *El acero de Madrid* (ca. 1608); «[...] allí se ven ejemplos y consejos / porque son de la vida los espejos» (II, vv. 1364-67).

retrata nuestras costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres (vv. 215-25).

Tampoco dudó Lope, antes de rematar su *Arte Nuevo*, en ostentar ante los pedantes académicos una exquisita erudición ciceroniana: «Humanæ cur sit speculum comoedia vitæ, / quæve ferat juveni commoda, quæve seni, / quid præter lepidosque sales, ex cultaque verba [...]» (vv. 377-79). Pero nada tan conmovedor y exacto como los versos en que el mismo Lope *pinta* (o lo que es lo mismo, *describe*, de acuerdo con uno de los significados que el verbo *pintar* asume en el siglo xvii) la fachada o alzado frontal del escenario de un corral. Lo hace en la comedia *Lo fingido verdadero* (ca. 1608), un año antes de escribir su celeberrimo *Arte Nuevo*, del modo siguiente:

[...]
El teatro parece un escritorio
con diversas navetas y cortinas.
No hay tabla de ajedrez como su lienzo (II, vv. 1239-1241).

Lope convierte un vestigio verbal (una de las diversas acepciones del término *teatro* que convivían en el siglo xvii) en una imagen construida por el procedimiento de la *ekphrasis* (o écfrasis) que significa precisamente «explicar hasta el final» y que se define como la materialización verbal de una representación visual, en este caso de la llamada *fachada* del escenario o tablado: una visión material de su alzado —sin tener en cuenta, de momento, la perspectiva— en la que los diversos huecos o vanos formados por el cruce entre los corredores horizontales de los tres niveles o alturas del fondo del tablado del corral y los pies derechos verticales que los sostenían podían abrirse o cerrarse a la contemplación de los espectadores de las *apariencias* o lienzos apenas esbozados (por tanto, con una más que precaria tridimensionalidad). Todo ello se prestaba metafóricamente al efecto visual de un escritorio del siglo xvii, el cual solía contar con «navetas» o «gavetas», esto es, una suerte de cajas corredizas que servían para guardar objetos. Claro que el alma escénica de Lope vislumbra simultáneamente una imagen alternativa que no se resiste a sugerir, con amable complicidad, al lector (y/o) espectador): el conjunto, a los ojos de quien contempla el escenario de un corral de comedias, produce también la sensación plástica de una tabla de ajedrez con sus casillas negras y blancas, si advertimos que los huecos («nichos» se llamaban también en el siglo xvii antes de que la palabra adquiriera su lúgubre sentido posterior) podían o no estar cubiertos con los paños o cortinas (las más de las veces oscuras o negras) que la compañía guardaba junto a su hato o vestuario. Y ello producía, en efecto, la sensación de un ajedrezado. ¿Podemos imaginar, ni siquiera un instante, que Lope o Calderón o tantos otros dramaturgos escribieron un teatro concebido para

un espacio abstracto o sin memoria visual? Es inevitable pensar que sus textos estaban absolutamente colonizados por la *memoria* del *espacio* en el que debían declamarse. Acabamos de ver, en efecto, un *decorado verbal* consciente pero que traspassa la mera pasividad de la palabra. Era una verbalización incrustada en el espacio. Y el corral de comedias se pone al servicio de ello. Fue un lugar idóneo para (si se me permite la expresión) *democratizar* el prestigio clásico de los ingeniosos conceptos o de las brillantes metáforas visuales. El corral de comedias, y en concreto su tablado, iban a convertirse en un abreviado pero efficacísimo, y hasta cosmopolita cuando hiciese falta, teatro del mundo. O, al decir de Juan Mayorga —en una metáfora que parece heredar el ADN lopesco— un poder desplazarse «de los mundos n-dimensionales a la caja, miniatura de mundos, que llamamos teatro».⁴⁷ No creo que haga falta insistir, por otra parte, en el empeño de dignificación social que, desde distintas instancias, se promovió en el Siglo de Oro a propósito precisamente del ejercicio de la pintura y las relaciones probadas que Lope mantuvo con artistas como Vicente (o *Vizenzo*) Carducho (1576-1638), autor de unos *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633). Por lo que resulta especialmente significativo que este, en el *Diálogo IV* de su obra, elogie al Fénix acogiendo solemnemente su *escritura teatral* en el ámbito estético y figurativo del propio arte pictórico:

Nota, advierte y repara qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que le oyen, ya en tiernos y dulces afectos, ya en compuesta y majestuoso gravedad ya en devota religión, convirtiendo devotos, incitando lágrimas de empedernidos corazones. Yo me hallé en un teatro, donde se escogió una pintura suya, que representaba una tragedia, tan bien pintada, con tanta fuerza de sentimiento, con tal disposición y dibujo, colorido y viveza, que obligó a que uno de los de Auditorio, llevado del enojo y piedad (fuera de si) se levantase furioso, dando voces contra el cruel homicida, que al parecer degollaba una dama inocente, que causó no poca admiración a los circunstantes [...].⁴⁸

Poco más adelante, y refiriéndose en este caso a un orador o predicador (oficios que tanto se prestaban al intercambio con el talento corporal y gestual del comediante) añade Carducho algo que se materializará por parte del protagonista en *Lo fingido verdadero*:

Este es el escoplo de la Pintura, el auge de la perfección, el término de lo sublime, la melodía de esta voz, el embeleco de este encanto, el

47. Juan Mayorga, *Silencio. Discurso leído el día 19 de mayo de 2019 en la recepción pública*, Madrid, RAE, 2019, p. 18.

48. Cf. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Cátedra, 1981, p. 291.

cautiverio de los ojos y la suspensión de los sentidos. [...] A la manera que un orador clásico, y de los que dicen ser un pozo de ciencia, si no tiene gracia, no tiene séquito ni aplauso ni se le puede oír con gusto. Y también al recitar un poema, uno lo representa con tal arte y tal expresión de afectos y acciones, que deleita y sorprende a los oyentes.⁴⁹

No es de extrañar, por tanto, que el teatro del Siglo de Oro (el teatro en general) se haya ido apropiando de una rica y, a menudo, ambigua terminología, con expresivos juegos semánticos y enfáticas imágenes de estimulante visualidad hasta el punto de generar casi un idiolecto propio capaz de navegar en el mar de su historia. Y es que en la palabra *teatro* convergen durante los siglos XVI y XVII (e incluso después) varios significados que es interesante señalar. Ofrecía, en primer lugar, el del *locus* por excelencia de una *representación*. Así es como lo hemos recogido en *DPESO*:⁵⁰

teatro 1.	<p> 1. Latine <i>theatrum</i>, es nombre griego, <i>θεατρον</i>, a verbo <i>θεσσομαι</i>, <i>video</i>, por ser lugar a donde concurrían para ver los juegos y los espectáculos (Cov.) # El sitio, o paraje formado en semicírculo, en que se juntaba el pueblo a ver algún espectáculo, o función. Es del latino <i>Theatrum</i>. En las Universidades significa la sala adonde concurren los Estudiantes y Maestros para alguna función. Lat. <i>Academia</i>. <i>Gymnasium</i> (Dicc. Aut.) # Lugar algo elevado en que se representaba o manifestaba algún espectáculo al pueblo. (Terreros)</p> <p>→ «Esto dicho, se fueron a la calle de la Cruz; y, entrados en el teatro y sentados, Fadrique, como de repente y al parecer fuera de propósito, dijo: “Verdaderamente la Poesía es como la Medicina, que la teórica de ella y contemplación es una cosa nobilísima; mas la práctica pierde mucho de la nobleza”.» (Pinciano, III, p. 261) → «El teatro era el lugar donde se hacían las comedias*; hoy se llama el corral* o el patio*.» (José Alcázar, <i>Ortografía castellana</i>, mss. ca. 1690 [SP, p. 339]).</p> <p>☞ corral, corral de las comedias. ☞ casa de la comedia, de comedias, de las comedias. ☞ casa y teatro de representación. ☞ coliseo. ☞ Coliseo del Buen Retiro. ☞ patio. ☞ sala. ☞ salón. ☞ Salón Dorado del Buen Retiro. ☞ Teatro Dorado. ☞ teatro de la comedia. ☞ teatro público.</p>
--------------	---

49. *Ibidem*, pp. 680-81. *Vid.* en el apéndice el significado, en el contexto del Siglo de Oro, de palabras *acción*, *afecto*, *arte*, *dar voz*, *gracia*, *imitar*, *recitar*, *representar*, que obran en *DPESO*.

50. Reproduzco el esquema que adoptaría la entrada en su versión digital, mostrando los significados atribuidos por las fuentes lexicográficas, algunos ejemplos de textos con su localización bibliográfica abreviada y las remisiones, mediante asterisco, a palabras que, dentro de la órbita semántica del término enunciado, se recogen asimismo en *DPESO*.

Ello no impedía que, en el siglo XVII, la voz *teatro* ofreciera también el significado del conjunto de asistentes a una representación, consignándose en este caso una segunda acepción del término *teatro* (sinécdoque o abstracción del colectivo de espectadores que, en la actualidad, denominamos también *auditorio*):

teatro 2.	<p> 1. Se toma también por el concurso de los que asisten a ver la función. Lat. <i>Theatri concursu, vel congressus</i>. (Dicc. Aut.)</p> <p>→ «No digo eso, dijo el Pinciano, sino cuando hacen oficio de histriones*, y con movimientos* y palabras* lascivas y deshonestas quieren deleitar* a los teatros.» (Pinciano, III, p. 272) → «Pues ¿cómo en este cónclave o teatro / los ecos* de mi voz* repetir oyo?» (Anónimo, <i>Loa para el primer día que representó la Compañía de Porras en Valencia</i>, ca. 1617, Cotarelo, <i>Colección</i>, p. 438^a)</p> <p>☞ auditorio. ☞ circunstante. ☞ concurso. ☞ escuchante. ☞ oyente. ☞ senado.</p>
--------------	---

O podía incluir asimismo el significado metonímico del conjunto del tablado y del vestuario —el alzado vertical del fondo— al que miraban los asistentes al corral de comedias:

teatro 3.	<p> 1. En las farsas es la parte del tablado, que se adorna con paños o bastidores para la representación. Lat. <i>Theatrum</i>. (Dicc. Aut.)</p> <p>→ «Así Hugo decía cuando comenzaron a templar* los instrumentos* dentro* y cuando al teatro, por entre unas cortinas*, sacó la cabeza y parte de los hombros uno de los actores*, con hábito* de pastor*, el zamarro* con listas doradas, y una caperuza* muy galana, y un cuello muy grande con la lechuguilla muy tiesa, que debía tener una libra de almidón.» (Pinciano, III, p. 274) → «Sale* Pascual y tira del sayo* a Pedro, y quédanse los dos en el teatro...» (Cervantes, <i>Pedro</i>, I, acot. v. 510) → «...pon el teatro, y prevén / lo necesario.» (Lope, <i>LFV</i>, III, vv. 2317-8)</p> <p>☞ aparato de teatro. ☞ comedia de teatro. ☞ fachada del teatro. ☞ lado, lados del teatro. ☞ tablado. ☞ mudarse el teatro. ☞ ornato. ☞ tramoya.</p>
--------------	---

Con el tiempo, la Real Academia acabó asimilando en la palabra una apelación metafórica, tan propia del Barroco, como un equivalente al *teatro del mundo*:

teatro ll 4.	<p>ll 1. Lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de representación. (DRAE, desde 1884)</p> <p>→ «Dejadme ver ese cadáver frío, / depósito infeliz de heladas venas, / ruina del tiempo, estrago del impío / hado, teatro funesto de mis penas.» (Calderón, <i>La devoción de la cruz</i>, I, vv. 763-66)</p> <p>→ «Teatro este monte fue / del suceso* más notable / que entre prodigios de celos / cuentan las antigüedades / de una inocente verdad» (Calderón, <i>La devoción de la Cruz</i>, II, vv. 1296-1300).</p> <p>☞ espectáculo. ☞ representación. ☞ teatro del mundo.</p>
--------------	---

Incluso, finalmente, desde principios del siglo XIX, el sentido histórico del conjunto de su producción escrita y de su preceptiva que asume la RAE (ya a principios del siglo XIX):

teatro ll 5.	<p>ll 1. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor (DRAE, entrada recogida desde 1803)</p> <p>→ «Si se quiere formar nuestro teatro para la regularidad* y decencia y no para la ridiculez y extravagancia, es preciso dividirlo en tres partes, esto es, en tragedia*, en comedia* y ópera*.» (Niffo, <i>Idea, de la Cruz</i>, p. 157).</p>
--------------	--

De esta última acepción⁵¹ se infiere que el teatro *ab origine* se adhiere a una varia o, incluso, ambigua terminología de seductora semántica. Tal vez por

51. La recoge asimismo Carmen González Vázquez en su interesante *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004, *sub theatrum*, i., p. 246. La autora incluye una reflexión más general sobre el espacio escénico, en la que el término *teatro* se define como el «recinto destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena». Añade que «a partir del primer valor, se denomina teatro al conjunto de las producciones dramáticas de un pueblo, una época o de un autor». Como espacio físico, el teatro es el «recinto donde el público contempla una acción que se le presenta en otro lugar» por este motivo consta de dos secciones fundamentales: la escena, donde el actor representa la trama, y la parte destinada al público. El teatro ofrecería así dos dimensiones: su componente escrita y la puesta en escena. Su parte literaria es sólo una porción inmersa en el rico canal comunicativo que conforma la representación escénica. El estudio de la misma debe hacerse atendiendo a la «fijación

ello Silvio d'Amico (1887-1955) afirmó que el teatro es el lugar «dove il verbo perde carne. E dove, perciò, madre é sovrana è la Parola». El que la afirmación se envuelva en una metáfora casi litúrgica no le resta un fondo de verdad. A fin de cuentas se basa en la propia *Poética* aristotélica. Claro que Aristóteles sólo pretendía, razonablemente, reclamar para el teatro clásico de su época, como nosotros podemos hacerlo respecto al del Siglo de Oro, la primacía del *logos* (palabra) sobre la *opsis* (vista). Pero sus comentaristas, olvidando que en tales líneas, como en todo su tratado, Aristóteles se refirió casi siempre a la preceptiva de la tragedia, las convirtieron en un alegato o reivindicación a favor del texto como el único ingrediente imprescindible del arte dramático:

La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun *sin verlos*, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien *oyere* [esto es, bajo un signo claro de oralidad o *logos*] la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.⁵²

Por el contrario, Patrice Pavis escribió que la historia del teatro «se afianza contra el texto», y proclamó su pertenencia exclusiva al mundo de la representación». Ciertamente luego regatea con que «todo texto es teatralizable si es que lo utilizamos en un escenario».⁵³ El excelente libro, ya citado, de Christian Biet y Christophe Triau dedica todo un capítulo («Le lecteur des textes du théâtre») a la cuestión⁵⁴ pero concluye con una obviedad: que el teatro es un acontecimiento efímero en el que algunos miran o contemplan *hacer* a otros, siempre en un lugar dado, a menudo cerrado. Naturalmente, en él se produce una *performance* (como solían escribir los semióticos del teatro) oral, gestual y escenográfica que constituye un acto específico de comunicación social y estética; un hecho que se organiza en un momento y lugar precisos, protagonizado por cuerpos

del texto teatral que se convertirá en teatro representado», y a la «producción de uno o más meta-lenguajes que sean capaces de hablar adecuadamente del espectáculo (acotaciones, indicaciones sobre personajes, vestuario, etc.) [...] La semiología considera el teatro como un conjunto integrado por ambas vertientes: un discurso en el que interseccionan texto y representación [...]». Esta última constituye «un conjunto de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores estrechamente relacionados, una serie de mensajes verbales, auditivos y visuales con funciones distintas, y un receptor múltiple presente» (*Ibidem*, pp. 246-49).

52. *Poética*, VI, 50b. *Vid. Poética de Aristóteles* [traducción de Valentín García Yebra], Madrid, Gredos, 1974, 173-4.

53. *Vid. su Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 470-71, regateando luego con diferenciar el texto *principal* y el *secundario* (las sufridas acotaciones, a menudo tan ninguneadas como documento en la crítica teatral contemporánea). Del primero, claro está, reconoce plenamente su carácter «objetivo» y «repartido».

54. París, *Qu'est-ce que le Théâtre*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 536-639.

particulares. A partir de todo ello el teatro crea espacios, o tiempos virtuales o identidades específicas (sean personajes, sean —como podía suceder en géneros concretos del teatro del Siglo de Oro— alegorías). Y, siempre a título de lo que llamamos *convención*, aceptamos universos imaginarios constituidos por acciones, cuerpos y espacios reales. Pero también —añado yo— por *palabras*. Pero resulta curioso que frente al francés (*jouer*) o el inglés (*play*) en escena (en ambos casos bajo el peso de una primaria acepción tan connotadora como *jugar* en el sentido anfibológico, respectivamente de *jouer* como «practiquer un jeu déterminé» o «exercer l'activité de l'acteur» y *play* como «amuse oneself» o «execute on stage») el español exigiera desde el principio un contundente *hacer* por parte de los actores; ocasionalmente se nos indica claramente que un actor *hace de* o *hace que* o *hace como que* o *hace como si* (he dicho siempre que sobre los textos del teatro áureo parece sobrevolar un presentimiento stanivslaskiano). En todo caso, tales locuciones aspiran siempre a una aseveración performativa: *hacer lo que se dice*. Como si las cosas existieran en escena no sólo porque se *hacen* sino también porque *se dice que se hacen*. El teatro, que se representaba (y se representa) efímeramente, parecía y parece confiar su futuro sobre todo a las palabras.

Sin embargo el único camino por el que hemos podido acceder, desde el punto de vista del estudio o de la investigación, en su forma más tradicionalmente entendible, ha sido el de la virtualidad de una lectura, en la que podemos inscribir —mediando nuestra propia subjetividad— los significados (sean ideológicos, históricos o incluso materiales) que podemos colegir de ese teatro. Por eso la lectura del texto dramático —o el relato de su representación— tiene mucho de reto imaginativo y sus palabras pueden albergar la *tejné* teatral que, en el caso del Siglo de Oro, no tenía todavía (ni siquiera en las preceptivas o teorías) un espacio específico donde acogerse. Y confieso que mi experiencia al enseñar teatro clásico del Siglo de Oro me ha convencido de que el menos malo de los métodos pedagógicos para hacerlo es intentar que los estudiantes aprendan a levantar las capas bajo las que sus textos persuaden a buscar, imaginar o reconocer su materialización como espectáculo. Me resisto, eso sí, a hablar —como hacen algunos estudiosos— de «texto espectacular», pues me parece obvio que los signos, en el espacio teatral, también se *leen*, de modo que las llamadas *acotaciones* son *textos* dentro de *textos*. La historia del teatro es, en buena parte, material; pero también precisa inexcusablemente de palabras para ser contada. Por lo demás, como también recuerdan Biet y Triau, es obvio que la edición o impresión de un texto dramático propone una disposición tipográfica claramente diferenciada entre el llamado habitualmente *texto principal* (se supone que en el teatro áureo, como en todo teatro, es el pronunciado por los actores en el tablado, aunque no era extraño en géneros dramáticos como el entremés o la loa que algunos actores pudiesen replicar o participara en la ac-

ción desde el propio patio) y un texto mal llamado *secundario*: las acotaciones, en este caso un documento absolutamente decisivo, para transmitir —aunque pueda desconfiarse de su autoría si el texto no es autógrafo— un magnífico y performativo énfasis visual. Para estas acotaciones, vamos a decir *documentales*, observamos que el patio, en ocasiones, dejaba de pertenecer en exclusiva a quienes lo ocupaban como espectadores, de pie o sentados. *La serrana de la Vera* (ca. 1603) de Luis Vélez de Guevara (1579-1644) incluye una bellísima acotación que confirma al dramaturgo —o a quien la escribiera o reescribiera— un pionero guionista cinematográfico o, al menos, un excelente trasmisor del énfasis visual que parece reclamarse:

Suenen relinchos [*aquí en el sentido coloquial de manifestación de regocijo*] de labradores y vayan entrando por el patio cantando toda la compañía, menos los dos que están en el tablado, con coronas de flores, y uno con el palo largo y en él metido un pellejo de un lobo con su cabeza, y otro con otro de oso de la misma suerte, y otro con otro de jabalí. Y luego, detrás, a caballo, Gila, la Serrana de la Vera, vestida a lo serrano, de mujer, con sayuelo y muchas patenas⁵⁵, el cabello tendido, y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argentado, y puesta una escopeta debajo del caparazón del caballo, y lo que cantan es esto hasta llegar al tablado, donde se apea.⁵⁶

Más tarde, en otro momento de la acción, una acotación culmina en espléndido arrebató de subjetividad: «Éntrase el capitán retirando, y Gila poniéndole la escopeta a la vista, *que lo hará muy bien la señora Jusepa*» (acot. al v. 397).⁵⁷ Lo que evidencia que un texto teatral en el Siglo de Oro reclama una lectura que debe pasar de los ojos del lector que *lee* al plano de imaginaria tridimensionalidad del espectador que *ve* a la amazona Jusepa Vaca atravesando el patio del corral. Las dos magníficas acotaciones a las que me refiero muestran, además, que el corral de comedias asume, de manera casi definitiva, el moderno sentido de *espacio escénico*, es decir, no simplemente el trazado desde el ancestral esquema de un rectángulo unidimensional sino el que se erige como un espacio autónomo que, desdibujando los límites del tablado, absorbe o integra «*espacios teatrales*» concretos.⁵⁸ Se trata, en cualquier caso, de asumir un ámbito mostrado

55. Lámina, o medalla grande, en que está esculpida alguna imagen, que se pone al pecho, y la usan por adorno las labradoras (*Dic. Aut.*).

56. *Vid.* Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, ed. de Wilkiam R. Manson y C. Georges Peale, Newark, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, pp. 86-87.

57. Sobre la actriz Jusepa Vaca *vid.* Teresa Ferrer Valls (ed.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008. En adelante lo citaré con las siglas DICAT.

58. Cf. Javier Huerta Calvo, «Espacios poéticos en el primer teatro clásico», en Francisco Saiz Raposo (ed.), *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Barcelona, Universitat Autònoma, 2011, pp. 18-20.

o insinuado en el escenario que ha llevado a algunos estudiosos a proponer o determinar una tipología concreta de comedias.⁵⁹

La *tópica* y fascinante ruptura de la *cuarta pared* puede incorporar o evocar desde el tablado, otra vez con la palabra, otros espacios del corral convertidos en una resuelta metonimia o sinécdoque de los mismos. Así lo hizo, por ejemplo, el impagable Luis Quiñones de Benavente (1581-1651) otorgando un grado supremo de prosopopeya a los elementos materiales y supuestamente inmóviles del corral, a través de la *loa* —con mucho, el género por excelencia de la metateatralidad en el Siglo de Oro— escrita en este caso para la compañía del dramaturgo, autor y actor sevillano Roque de Figueroa (1571-1641):

[...] que en ocupando el teatro
Arias, compañero nuestro,
se desclavaban las tablas,
se desquiciaban los techos,
gemían todos los bancos,
crujían los aposentos....⁶⁰

También en su *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*, escrita en este caso para solicitar el benevolente *placet* del público, se recurre de nuevo a una suerte de metonimia funcional de este mediante la expresión de los lugares que ocupaba en el corral:

Sabios y críticos bancos,
gradas bien intencionadas,
piadosas barandillas,
doctos desvanes del alma,
aposentos, que callando
sabéis suplir nuestras faltas;
infantería española,
porque ya es cosa muy rancia
el llamaros mosqueteros;
damas que en aquesta jaula⁶¹
nos dais con pitos y llaves
por la tarde alboreada:
a serviros he venido.⁶²

59. Así, el estudio concreto que realiza César Oliva en «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Julio 1995*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 1996, pp. 13-36.

60. Luis Quiñones de Benavente, *Loa que empezaron Rueda y Ascanio*, apud Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*, Madrid, 1911, p. 576^b].

61. Véase en la *adenda* nominal de palabras referidas al corral de comedias tanto la entrada *jaula*, *jaulón* como las de *cazuela* y *cazolería*.

62. *Loa con que empezó en la Corte Lope de Figueroa*, en Emilio Cotarelo y Mori, *Op. cit.*, p. 533^a.

El llamado espacio escénico —es la lógica que exige tradicionalmente el género teatral— se asienta en un lugar físico. Pero sin embargo el espacio dramático ha sido construido previamente por el propio dramaturgo acogiendo al *mapa* que tal espacio le prescribe. He leído en algunos colegas (respeto, aunque no comparta, sus razones) que tal espacio sólo es perceptible o visualizable en el metalenguaje del crítico o de cualquier espectador entregado a la misma actividad a través de la imaginación. Puede, pero en todo caso tanto el espectador como el lector necesitarán siempre indicios, alusiones, palabras concretas que les provoquen o conduzcan a tal evocación. Incluso en las comedias mitológicas de gran aparato las palabras pugnan por preceder y ser la protagonista activa de una imagen. Cuando, hace ya tiempo, el Ministerio de Cultura publicó el manuscrito de 1460 de la Biblioteca Nacional con los célebres dibujos de la fastuosa comedia calderoniana *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), tal como se representó en el Palacio Real de Valencia en junio de 1690, los esplendentes 25 bocetos de la escenografía de algunas de sus escenas a cargo de los pintores Juan Bautista Gomar (1664-1706) y José Bayuca, siempre me llamó la atención que tales bocetos siguieran siendo incomprensibles interpretados sólo desde su estricta iconografía. Los dibujos, claro está, eran meros bocetos (y no creo que fueran de los propios pintores) reproduciendo la puesta en escena de la ambiciosa comedia mitológica en el Palacio Real de Valencia en 1690.⁶³ Pero tal sucesión sólo es entendible a partir del conocimiento de otro documento, ubicuo e imprescindible, como son las acotaciones escénicas de las fastuosas comedias cortesanas de gran aparato. En este caso, como en otros conocidos, algunas de ellas rozan una exagerada puntilliosidad porque, más que acotaciones en sí, resultan ser una suerte de *relato* épico (ἔπικός proviene ἐπός que significa *palabra* o narración); por eso las acotaciones del citado manuscrito están escritas en pasado, se refieren a una representación ya consumada —ya no son, por tanto, indicaciones para hacer o representar algo— en cuya diégesis (διήγησις equivale a relato, exposición, explicación) debía seguir concurriendo, y cómo, la palabra. Se contaba o rememoraba con la conciencia de que en la ficción teatral tanto la imagen como la palabra son precisas para que tal imagen se actualice. En el emotivo discurso, ya citado, de Juan Mayorga al ingresar en la Real Academia Española de la Lengua recordaba que si hay un momento en que el texto teatral exige silencio es justo cuando da paso a la palabra en las acotaciones.⁶⁴ Creo que tiene razón: estas, remota y discretamente, prueban la presencia del dramaturgo y su advertencia de que su escritura tiene una entidad precisa, *sirve para algo*: la creación de una realidad o verdad alternativas,

63. Puede verse la espléndida edición del texto y los dibujos en *La fiera, el rayo y la piedra [Texto impreso] comedia de Pedro Calderón de la Barca, según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 14614.

64. *Silencio*, *Op. cit.*, p. 19.

alojadas en la precisión ascética de un gesto, un espacio, un tiempo concretos que no existen si no se *dicen*. Mayorga argumenta que la del teatro es una escritura «sin un gramo de grasa».⁶⁵

Me formé en una época en que todavía no era necesario asumir la zozobra de decidir si debías estudiar o explicar historia del teatro o práctica escénica (sin negar la utilidad de esta última expresión para condesar una categoría teórica del teatro en un contexto histórico concreto). Me costó (pero superé) la tendencia de algunos profesores que sostuvieron largo tiempo la teoría teatral que me explicaban en un melancólico destierro de la palabra en la escena, promulgado (pronto descubrí que fue una metáfora o ensoñación poética más que una dramaturgia real) por Antonin Artaud (1896-1948) cuando, en *Le théâtre et son double* (1938), desestimó radicalmente el «diálogo» como un componente necesario del teatro. Al calificarlo y, en consecuencia, calificar también a la palabra como «cosa escrita y hablada», denunciaba, casi con la *crueledad* en la que sumergió su propia teoría dramática, la formulación meramente textual o escrita o dialógica del drama como «un teatro de idiotas, de locos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental».⁶⁶

Tal conclusión evaporaba abruptamente mi primera fascinación infantil y adolescente por el teatro; y, desde luego, contravenía mi pasión por el estudio el teatro clásico español, lo que muchas veces ha supuesto inyectarme en vena la poderosa retórica de Lope (1582-1635) o la de Calderón (1600-1681). Siempre me resultó impagable leer en clase los diálogos de Federico y Cassandra en *El castigo sin venganza* (1631) de Lope⁶⁷ o el estremecedor soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño* (1635) que nos sumerge en la conmovedora perplejidad de un joven encerrado en una torre, y al que su padre ha decidido instruir, tutor mediante, suministrándole fascículos del *National Geographic*: aves que vuelan, brutos que corren, ríos que tuercen su curso, y todos ellos, lo que provoca su natural desasosiego, más libres que él. Después de lo cual y de advertir como un supuesto joven le dice «*temor y piedad* en mi / tus razones han causado», ya no es necesario recomendar a los estudiantes una ardua bi-

65. *Ibidem*, p. 49.

66. *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1980, pp. 44 y ss. Todavía me impresiona su (histriónico, desde luego) tono beligerante: «¿Cómo es posible que en el teatro, tal como lo conocemos en Europa, o más bien en Occidente, todo lo que es específicamente teatral, es decir, todo lo que no obedece a la expresión verbal, con palabras, o, si se prefiere, todo lo que no está contenido en el diálogo [...] esté relegado a un segundo plano? [...]».

67. Especialmente en el segundo acto (ese en el que Lope anotó al comienzo de uno de los manuscritos «Jhs., Ma., Joseph, Cristo») los vv. 1424-1531 están escritos como un intenso dúo en la partitura de una ópera.

bliografía para que de verdad entiendan los conceptos del *fobos* o el éleos que Aristóteles trae a colación en su definición de la *tragedia*. El supuesto joven (que, en realidad se llama Rosaura) ha caído, en efecto, desde un *hipogrifo violento*, lo que a algunos circunspectos ilustrados les produjo mucha risa. Pero es difícil encontrar una imagen más áspera al tacto fonético y conceptual y más desconcertante y siniestra para expresar el desgarró del *no ser* que la turbulenta identidad espejada en un hipogrifo —sin acento esdrújulo por favor— compiéndolo salvajemente con el viento, una criatura tan excluido del orden natural como si fuera un *pájaro sin matiz* o un *rayo sin llama*. A Calderón le sobraron aquí las acotaciones: las apretó en la palabra, en la cabeza enmarañada de un monte transformado salvajemente en la frente arrugada de un coloso ondulada de surcos ante la luz implacable del sol. En la palabra en escena puede resonar a veces el estréptico del *no ser*, de un desorden moral compartido, más allá de la mirada, con los atónitos oidores. Un texto teatral es algo más que simples palabras flotando en el vacío de una página; es un *tejido* que cosifica en el espacio la solidez material de una representación imposible pero que, una vez dicha, existe inexorablemente. Y se palpa en la palabra.

Vuelvo un momento a Artaud porque cabe entender algunas de las razones de sus reproches al teatro del diálogo: por ejemplo, la pesada herencia, sobre todo en Francia, de unos textos teatrales decimonónicos cargados de intemperantes soflamas retóricas; o, por el contrario, la fascinación con que dramaturgos y actores europeos acogieron, ya a comienzos del siglo XX, tanto la estética oriental como la prosperidad corporal del actor convertidas en el centro de gravedad de un debate teórico entre la «biomecánica» de Vésebold Meyerhold (1874-1940) y la contención naturalista de Konstantín Stanivslaski (1863-1938). La fortuita coincidencia de una lectura casi simultánea por mi parte de propuestas dramaturgias tan poco conciliables me resultó, sin embargo, muy útil para estimular, primero, mi curiosidad y, luego, mi admiración por el teatro clásico español cuyos textos, como fui aprendiendo, nos han llegado no pocas veces «colonizados» por la probable intervención de los autores de comedias o, incluso, de los actores (éstos a través de sus *copias* para memorizar su *parte* o papel) antes de llegar a imprimirse con o sin autorización de los dramaturgos. Por eso me emocionaban especialmente aquellas didascalias de tipo modal que prescribían la dicción o el movimiento del actor, mediante la locución *como si*, tres siglos antes de que el maestro soviético inventara su célebre *as if* (como decían en el Actors' Studio).⁶⁸ Autores y actores pudieron «reescribir» bajo tal voluntad y guardar para sí copias de los textos del teatro de Siglo de Oro; y con tales intervenciones han podido llegar hasta nosotros. Todo ello aceleró mi

68. Remito a mi libro *La técnica del actor en el Siglo de Oro*, y a los sucesivos trabajos sobre ello que he publicado a lo largo de algunos años.

interés por la porosidad atemporal de tales textos, puede que «colonizados» o mediatizados por la dramaturgia interpuesta de quienes los interpretaban.

En realidad, y pese a la expeditiva (o irónica) verbalización de Shakespeare en *Hamlet* (*words, words, words*) la representación termina siempre abriendo grietas en la tiranía del texto. Como esa sabido, la palabra *teatro* deriva de θέατρον (lugar desde donde se mira), y tal semántica se contamina necesariamente del hecho de derivar de palabras como θέαομαι (mirar, ver) o de dar origen a otras como θέατρο (el propio concepto de espectáculo). La convención teatral supone aceptar o negociar que se *ven* cosas pero que también se *oyen* palabras que remiten a las cosas. Lo que puede acabar generando una profunda conciencia artística y, a partir de ello, un específico repertorio léxico.⁶⁹

A diferencia de lo que sucedía en la cultura de los clásicos griegos y romanos o en nuestra cultura actual donde el acontecimiento llamado *teatro* sucedía y sucede en un lugar *preexistente* llamado también *teatro* (no tengo en cuenta experiencias coetáneas o posteriores de espectáculos urbanos o de calle, como sí observa Luigi Allegri)⁷⁰ fue en nuestro Siglo de Oro cuando un espectáculo de consumo, generado por una actividad profesional concreta (comediantes, músicos, carpinteros para la tramoya, pintores o sastres y sastras) alentó y promovió un específico y moderno espacio bajo una peculiar marca de identidad nominal: el corral de comedias. Una entrañable imagen que ha acabado difundiéndose hasta hace pocos años, en lo que se refiere al imaginario colectivo, más como tradición literaria que como testimonio iconográfico o visual *ad hoc*. Recuerdo lo inesperado que fue para muchos ver, en la película *Lope* dirigida en 2010 por Andrucha Waddington el intento de reflejar, de manera bastante ingenua, el ambiente popular de un corral de comedias con la gente entrando a un improvisado y polvoriento patio al descubierto, llevando sus propios bancos o asientos; o en otro alarde de imaginación la equívoca representación nocturna de *La famosa comedia del nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, publicada por el Fénix en 1614, en la *Parte IV* de sus comedias: todo concluye en un muy cinematográfico incendio (precisamente por ello apenas se han documentado representaciones nocturnas). La película no obtuvo el éxito esperable. Probablemente el público español echó de menos los gastos

69. Para diseñar DPESO consulté modelos de referencia citados en mi estudio *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 249-305. Puede ser también de utilidad el trabajo de M^a del Carmen Ávila Martín «Aspectos de lexicografía de especialidad: los diccionarios de teatro», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 32, 2001, pp. 23-39. Destaco el ambicioso —amplísimo pero irregular— *Glosario Ilustrado de las artes escénicas* de José Luis Ferrera Esteban, Málaga, Ediciones y Gráficas Solapa, Guadalajara, 2009, 2 vols.

70. *Prima lezione sul teatro*, citada, p. 82.

de producción del *Shakespeare in love* (1998) de John Madden que nos introducía, no con menores licencias estéticas, en el Rose Theatre del Londres de 1593. Sin embargo, el corral de comedias español fue un espacio teatral tan válido y efectivo como este y cuando, algún tiempo después, se impusieron en el Madrid del siglo XVII las «nuevas tecnologías» del Coliseo del Retiro, este le ganó al corral en espectacularidad, pero no en la eficiente emotividad que había prestado una sencilla tramoya. El corral cumplió los requerimientos esenciales de cualquier edificio teatral de mayor envergadura o rango simbólico y sus prestaciones escénicas no desmerecieron frente al teatro cortesano. Su eficaz y polivalente evocación de lo real fue capaz de proponer y construir tanto los vertiginosos encuentros y desencuentros de dos amantes en la oscuridad nocturna de la casa de una acomodada nobleza urbana como la elegante magnificencia gestual y pictórica de un acontecimiento histórico. Nadie puede evitar recordar el célebre cuadro *La rendición de Breda* —habitualmente conocido como *Las lanzas* de Velázquez (ca. 1635)— al leer, en *El sitio de Breda* (ca. 1625) de Calderón, el «aquestas las llaves son» de Justino de Nassau poniéndolas en manos del General Espínola). El colorido *fru-frú* de los vestidos y adornos de seda de los actores en una representación en el Coliseo del Buen Retiro provocaría seguramente espavientos de asombro pero no creo que generara mayor *energeia* o energía de realidad que la producida en el tablado de un corral hace cuatro siglos. Tampoco sobre otro, no mucho más sofisticado, situado cerca de una camioneta, sobre el cual, un grupo de estudiantes, hace algo más de noventa años, representó bajo una lluvia incesante y a las órdenes de Lorca, el auto sacramental de Calderón *La vida es sueño*.

Lo definible genéricamente como *teatro* es una cosa. Lo realizado *ad hoc* como hecho teatral, producido en un lugar acotado del espacio urbano donde la técnica, los materiales, la altura a la que el espectador deba elevar la mirada o el juego de distancias inviten a construir y aceptar *otra* realidad, es cosa distinta. Y ello exigió, desde la antigüedad, un lugar acotado preferentemente, aunque no siempre, en el espacio urbano, donde la técnica, los materiales de construcción, la altura o el ángulo desde donde el mirar y el juego de las distancias entre una plataforma y el público que la observa invitaran a aceptar una realidad artificial. Ambas cosas (teatro y hecho teatral) lograron fundirse de manera ejemplarmente satisfactoria en un *corral de comedias*. Su forma y nombre obedecieron a la preexistencia de un hecho ficticio pero escenificable como real, trasladando la imagen de tal hecho y la de los personajes que lo protagonizaban a un *locus* urbano en cuya trama se asentaba la acción. Con seguridad se habían experimentado antes otros espacios provisionales, anejos a instituciones u organismos que encontraron en la actividad teatral una providencial fuente de financiación para determinadas actividades socio-caritativas. Luego, convertidos en edificaciones construidas «ex novo», pero siempre enclavadas

dentro de la malla urbana, consolidaron un próspero negocio y uno de los varios espacios de la «cultural dirigida» que, como tanto se ha insistido, impulsó el Barroco. Pero que, como también sucedería en Inglaterra o Francia en los siglos XVI y XVII, darían lugar a una brillante creación de escritura dramática y a un patrimonio emocional que aún permanecen. Tales lugares se materializaron en una sencilla fábrica constructiva y en una *tecnología* artesanal pero de arrogante efectividad. Como insistiré luego, los *patios* o *corrales* de comedias no se situaron en el extrarradio de la ciudad ni a la orilla de polvorientos caminos sino en la mismísima trama urbana.

Una abundante documentación (literaria o de archivo) consigna toda una serie de denominaciones alternativas para tales *loci theatri* —reales o evocados—: *anfiteatro*, *casa de comedias*, *casa y teatro de representación*; *coliseo*; *patio*; *sala*; *Salón Dorado del Alcázar* o simplemente *salón*; pero también *teatro de las comedias*; *Teatro Dorado*; *teatro portátil*; *teatro público*. Algún testimonio puede revelar incluso, por el uso del diminutivo, una afectiva o risueña temperatura popular, como cuando, para indicar la desatención femenina al esfuerzo de un comediante, este se dirige a las mujeres —distribuidas entre la cazuela, los balcones, y las rejas o celosías— con una crítica e intencionada cantinela: «más airoso miraran / al *patinillo* / si de loas sirvieran / los abanicos». Pero ningún término resultaría tan determinante o efectivo como el de *corral de comedias*.

Ahora bien, me parece necesario justificar por qué este ensayo, solicitado desde la inapelable complicidad de una amistad y una vida académica compartidas, se centra en estudiar las palabras y expresiones surgidas desde esta concreta realidad material. El corral de comedias fue el primer espacio que se diseñó en nuestro país desde una perspectiva moderna para un consumo interclasista y comercial. De la experiencia de enseñar e investigar el teatro del Siglo de Oro aprendí a valorar su dimensión cultural y patrimonial incluso por encima de su potente expresión literaria, de su prestigio académico y, desde luego, por encima también de la contradictoria herencia de algunos de los valores ideológicos recibidos desde su contexto histórico —algo inseparable de cualquier producción artística—. Intenté comprenderlo no sólo desde la soberbia *performatividad* de unos textos escritos por excepcionales poetas y dramaturgos sino también desde el legado material que en forma escrita (manuscritos, impresos, ordenanzas, testimonios y esquizofrénicas condenas fruncida de remilgos morales) y, por supuesto, en forma física o material nos ha dejado su memoria. Siempre he pensado que esa memoria debería incluir también los términos o *palabras* que constituían la urdimbre de todo ello. Palabras que remitían (y aún remiten) a cosas. Desde la precaria y progresivamente eficaz construcción en madera de un tablado y la frágil mampostería del edificio del corral a, más tarde, la sofisticada *ingeniería* de vanguardia de las representaciones palaciegas, nuestro teatro clásico barroco nació también, no podía ser de otro modo, desde la primigenia ingenuidad de un espacio vacío.

Como arte afecto a los sentidos visual y auditivo, el teatro fue una actividad cultural pero también económica que, si se me permite decirlo, fue capaz, desde su aparente simplicidad artesanal, de alentar posteriormente las complejas resoluciones técnicas que propusieron los llamados *ingenieros* —como los llamaban entonces, importando el término italiano *ingegneri*, por ser casi todos los arquitectos o diseñadores de la tramoya originarios de allí. Actividad artística y técnica que derivó necesariamente en un determinado diseño urbano y arquitectónico; en suma, el teatro sería desde el principio una manifestación permanente de la creatividad humana.

Inicié el proyecto con la metodología básica que he aplicado siempre al investigar el teatro clásico español: la apasionada lectura de sus textos. Nunca me libraré de la costumbre de leerlos (o releerlos) antes de verlos representar (incluso, también, después). Lo considero dos etapas contiguas e imprescindibles de un recorrido emocional e intelectual: un viaje del que, hasta hace poco, también daba cuenta en un aula. Luego, para bien o para mal, llegaron los ordenadores y un *software* progresivamente sofisticado que prometía aliviarnos la tarea, pero que también la condicionaron a la exasperante burocracia *ex novo* de los proyectos I+D (por aquello del meritoriaje y los sexenios). Se constituyeron grandes y efectivos equipos de investigación. Y entonces, lo que había nacido como una pura afición por mi parte —anotar el vocabulario específico referido tanto a la materialidad teatral como a la técnica de los actores— y que me gustaba asimilar para explicar teatro a través del océano de planes de estudio que he atravesado a lo largo de los años, accedí a que me crearan un *sitio web* y un soporte informático —utilísimo para almacenar información— donde recoger todo lo que iba anotando en mi sucesivos matrimonios de conveniencia con la informática y la *web*. De repente, la filología, en su preciosa misión de construir el relato de los hechos o sentimientos humanos convertidos, como diría Antonio Machado (1875-1939), en palabra en el tiempo no era ya útil si no aspiraba a estar, o al menos asomarse, al nuevo *urbi et orbe* digital. Acepté el concepto de «nuevas tecnologías» por aquello de la fe ciega que Lope y quienes le siguieron (entre ellos, también, mi querido y discreto Calderón) pusieron en lo que se llamó *comedia nueva*. El sagaz Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) —muerto, como solía ocurrirles a los grandes ilustrados de este país, en el exilio— no escogió casualmente el título de su obra *La comedia nueva o el Café* (1792). Quiso evocar, como algunos sabios del siglo anterior, el irónico e irénico lema de «todo lo nuevo aplice». Y acabó por admitir sensatamente, como ya había hecho Lope, que lo *nuevo* también puede acabar siendo clásico.

Fue así como acepté impulsar en la web el portal *Ars Theatrica Siglos de Oro*, incluido —pues sigo creyendo en la utilidad de grupos consolidados de investigación en humanidades— dentro del proyecto común *Parnaseo*⁷¹ y, específi-

71. <https://parnaseo.uv.es/>

camente, el portal *Ars Theatrica Siglos de Oro*.⁷² Este último se dividió, desde sus inicios, en cuatro secciones concretas en permanente *in fieri*:

1. Diccionario (recogiendo una muestra del trabajo de DPESO)
2. Estudios e investigación.
3. Ediciones y transcripciones de documentos.
4. Documentación visual, con cuatro apartados específicos: [1] El edificio teatral. [2] Iconografía del actor. [3] La tramoya y los decorados. [4] Representaciones de la representación.

Desde aquí doy las gracias a quienes me han ayudado en lo que quizá fue una mera obsesión personal, aunque no pierdo la esperanza de conseguir vencer de la utilidad del estudio del teatro clásico más allá del prejuicio ideológico o de la venerable cuanto necesaria ecdótica textual. ¡Quién pudiera volver a editar a Lope o a Calderón reuniendo, amén de los manuscritos o las *Partes* de las comedias agavilladas habitualmente por los dramaturgos para su publicación, los *papeles* de actor o los diálogos de las comedias que tales actores y actrices copiaban —o hasta reescribían— para aprender o ensayar sus intervenciones en la obra! Seguro que algún día se hará (si no está ya en ello algún grupo de investigación).

Por lo demás, quisiera subrayar que el objetivo de DPESO —incluso desde mi forzada condición de inmigrante digital— se sustancia en dos ideas de raíz clásica: por una parte el *ut pictura theatrum*; por otra, la relación entre *res* y *verba*, entre las palabras y las cosas. Son las ideas que también motivan estas páginas, escritas a instancias de entrañables colegas del Departamento en el que he tenido el honor de trabajar y aprender tanto tiempo en la Universitat de València. Lo hago reivindicando, como siempre, mi identidad humanista, confesando sentirme más cómoda leyendo o aprendiendo lentamente de un libro o escribiendo en un cuaderno (como hacía, y sigo haciendo ahora, antes de trasladarlo a la memoria de un ordenador a la manera en que Calderón de la Barca «descartaba borradores»)⁷³ que recortando y pegando textos en una pantalla (eso siempre lleva a errores forjados en la penumbra de lo digital). Sin renunciar a culminar el proyecto, este ensayo da cuenta de una pequeña parte del universo oral (inseparable del visual) del teatro del Siglo de Oro, ofreciendo el resultado de mi investigación por lo que se refiere precisamente al emblemático *corral de comedias*. Poca cosa como memoria de no pocos años danzando entre los pucheros de la investigación y del aula. No sé si es una

72. <https://pamaseo.uv.es/Ars/ARST6/index.html>

73. Siempre me fascinó la meticulosidad con que algunos de sus manuscritos muestran sus obsesivas tachaduras hasta llegar a la palabra o rima exactas. La expresión la incluye en la obra *Para vencer amor, querer vencerle* (ca. 1675): «Flora.- Imagino / que haces alguna comedia, / y vas, de miedo del silbo, / descartando borradores» (*Obras Completas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987, vol. I, p. 551^a).

tardía emancipación de la vieja filología erudita. Pero sí sé que quien no sabe «leer» las palabras tampoco «lee» las imágenes que potencialmente anidan en aquellas, sobre todo si tales palabras surgen desde la materialidad de un tablado y su entorno. Los diccionarios siempre me han procurado un talismán de seguridad en la búsqueda de la exactitud que tanto ambicionamos en el conocimiento (tal vez, como dice el sabio bíblico, *esforzándonos tras el viento*). En algún lugar he leído (y en este caso me ha sido imposible localizar el *loc. cit.* exacto) que clasificar es aplicar un orden a nuestros conocimientos. Y estudiando (para después explicar) el teatro áureo, me resultaba imperativo conferir un orden al conjunto de palabras, expresiones, conceptos —ideas al fin y al cabo— que contribuyeron a su madurez como uno de los más importantes teatros europeos modernos.

Por otro lado, estoy convencida de que en el mapa de la investigación actual del teatro clásico la brújula digital es una buena herramienta (una más, no la única) para modificar la forma de entender la historia de los textos teatrales del Siglo de Oro, de su puesta en escena o de evocar sus términos o su iconografía en un «lenguaje sin peso», como reivindican las llamadas «humanidades digitales» (como si los *dedos* o las *manos* no existieran en la lectura o en la escritura no mediatizada por un frío teclado). Lo del «lenguaje sin peso» me viene a la cabeza cada vez que me siento, pacientemente claro, en la Sala de Investigadores de la Biblioteca Nacional o en el Archivo del Palacio Real de Madrid. Como la espera de un documento en tan augustos lugares suele ser larga y ayuda a cultivar, como diría Antonio Skármeta, la ardiente paciencia, a veces he tenido allí alguna imaginaria charla con Norman D. Shergold o mi inolvidable John E. Varey.⁷⁴

En el proceso de concebir los objetivos y metodología de *DPESO* apliqué, por lógica necesidad material, una base de datos concebida al efecto, intentando aunar la eficacia y la coherencia, pero evitando confundir la mirada histórica y crítica sobre el teatro clásico con una macroinvestigación lingüística. Porque un proyecto basado en algo tan sólido y vivo como el teatro debe dejar discretamente esa técnica entre bastidores para mostrar sobre las tablas una investigación teatral e histórica. En la base de datos *Ars Theatrica Siglos de Oro* se ofrece, como ya he indicado, una muestra provisional que pretende subrayar la coherencia en la selección de entradas, el significado práctico de sus diversos campos semánticos y el imprescindible apoyo documental remitiendo a un lis-

74. El ejemplo de su admirable trabajo en solitario durante años me lleva a recordar la inestimable ayuda de algunos colegas y de algunos de mis doctorandos (ahora ya doctores) que han realizado para *DPESO* espléndidas entradas de muy distinta temática: Mercedes de los Reyes, José Martín, Carlos García Gasch, Clara Monzó Ribes, Rosa y Alicia Álvarez Sellers, Alejandro García Reidy. Tatiana Jordá trabajó concienzudamente en diseñar el portal *Ars Theatrica Siglos de Oro* y la base de datos. A todos simplemente gracias se queda, en justicia, corto.

tado de términos, testimonios textuales en número razonable y el estudio de cada una de las palabras recogidas en torno a la práctica escénica áurea.

Los especialistas diferencian entre *lexicología* —disciplina lingüística que se ocupa del vocabulario global de una lengua como conjunto estructurado de palabras— y *lexicografía* que es el arte (es decir, el modo de disposición y las reglas necesarias) para hacer diccionarios.⁷⁵ *DPESO* es, metodológicamente, más lexicológico que lexicográfico. No persigue tanto una dilucidación teórica sobre una familia lingüística como un estudio histórico y divulgativo (en el mejor sentido de la palabra *divulgar*). Entiende el léxico teatral como una lengua de especialidad respecto al ámbito concreto de la escritura, producción y puesta en escena del teatro, para lo que se ha valido de todas las fuentes posibles. Pero también del análisis pragmático de otros compendios. Los tecnicismos, y más en el ámbito concreto del corral de comedias, el espacio más emblemático del teatro áureo, se han asumido y estudiado más allá de su consideración como una mera jerigonza, partiendo de la humildad o sencillez con que pudieron crearse o asumirse en su inmediato contexto temporal.

De ahí la necesidad de cotejar las fuentes lexicográficas cercanas a la cronología correspondiente al nacimiento, desarrollo e inmediata recepción del teatro clásico desde su previo estatus de teatro comercial, es decir, tanto como un objeto de lúdico consumo como en su irrenunciable condición de ingrediente del patrimonio cultural de nuestro país. Si el entrañable *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias (1611) resulta útil —incluso en algunas de sus bondadosas ocurrencias— se debe a que testimoniaba ya el papel relevante que la práctica teatral iba a ocupar en la lengua cotidiana. Después, el magno *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) contribuiría a un respaldo canónico de los muchos neologismos que la práctica teatral fue imponiendo desde el último tercio del siglo XVI. Desgraciadamente este diccionario no logró cumplir el propósito, declarado en el preámbulo de su primer tomo, de «haber discurrido la Academia hacer un Diccionario separado de las voces propias pertenecientes a [las] Artes liberales y mecánicas cuando este haya concluido» (p. V). Pero, aún así, aseguraba ofrecer (creo que con razón) las «más comunes y precisas al uso».

Sea como fuere, *DPESO* ni se planificó ni pretenderá ser, cuando esté acabado, un diccionario *normativo* (validando o prescindiendo de términos) sino más bien un diccionario *descriptivo* e histórico. Mantengo la esperanza de que, a su término (sea o no a mi cargo) contribuya a afianzar esa cierta abstracción (¿o será contradicción?) que parece flotar sobre la expresión *humanidades digitales* (aunque esta siga siendo un valioso argumento para los proyectos I+D). De momento, y en lo que hace a la experiencia de mis últimos años en la Univer-

75. Vid. Julio Fernández Sevilla, *Problemas de lexicografía actual*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974, p. 15.

sidad —ya que me sigo considerando universitaria, porque eso, como el *bautismo* cristiano, imprime carácter— lo digital ha supuesto, en muchos casos, una simple mutación de la burocracia.

En *DPESO* he intentado aplicar una técnica de composición lexicográfica para ordenar y acceder de manera práctica y con cierta garantía documental a los términos que conciernen a la escena aureosecular. En este libro, especialmente en su apéndice, procuro explicar su espléndida fluidez y cómo se aplicaron o inventaron *tecnolectos* para dar cuenta de la nueva realidad de un teatro estable, aunque no fuera tan sofisticado como los autos sacramentales y apenas alcanzara la esplendente complejidad que importaron los *ingegneri* italianos para asombro de los asistentes al Coliseo del Buen Retiro construido ya en 1640. Trabajar desde una Base de Datos en marcha ofrece al menos la tranquilidad de poder garantizar un equilibrio entre el *maximum* deseable y el *optimum* realizable, como recuerdan los lingüistas Günter Haensch y Carlos Omeñaca.⁷⁶ Ya es sabido que, últimamente, las humanidades y la filología han debido investirse también del protocolo tecnológico si han querido competir en la escala de *quartils* y ser admitidas en el exclusivo club de la cultura «científica».⁷⁷

El objetivo de este ensayo no es otro que reflexionar sobre el mundo de palabras que pudo generar el *corral de comedias*. Pero cada palabra (y la imagen que desde ella se engendra) es, de algún modo, una creación colectiva, un producto de la sociedad que la fabrica. Su materialización digital, sin embargo, me deja la nostalgia de obras tan admirables y, en mi opinión, todavía imprescindibles como la *Enciclopedia dello Spettacolo*⁷⁸ dirigida por Silvio d'Amico (1887-1955) y publicada entre 1954 y 1965. Conseguí convencer a un librero anticuario de Florencia que me enviara, uno a uno, sus once volúmenes (no diez, como algunos reseñan) a mi casa en Valencia. En fin, descartada ya aquella mítica y lejana imagen del neoplatónico Bernardo de Chartres, en el siglo XII, de aupar nuestra diminuto conocimiento sobre «hombros de gigantes» (la frase la recuperaría Isaac Newton en 1675 y Umberto Eco, finalmente, se la adjudicó a Prisciano que vivió en el siglo VI) y, a falta de Atlantes más cercanos o fiables, resolví transformar la bella imagen en prosaica informática, pese a mi flagrante y cada vez más contumaz torpeza de inmigrante digital *ab origine*. Escribo estas páginas en una pantalla, pero copiando, en seguimiento de una costumbre a la que nunca he podido renunciar, de una primera versión manuscrita. El periodista escocés Carl Honoré publicó en 2004 un breve ensayo —*Elogio de*

76. *Los diccionarios del español en el siglo XXI*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004, p. 28.

77. Reflexiono ampliamente sobre esta deriva en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 249 y ss.

78. Casa Editrice Le Maschere, 1954.

la lentitud (más luminoso en su título que en su contenido, todo hay que decirlo)— que hace pensar sobre la celeridad que ha acabado imponiéndose en la investigación de las humanidades, en contra incluso de la propia naturaleza de estas. Lo digital nos ha dispensado el regalo (a veces envenenado) de un excepcional capacidad para acopiar datos e información. Pero no nos ha evitado la frustración de no saber estimular el verdadero trabajo en equipo. Y es que construir un *diccionario*, aunque sea con el propósito de recuperar y entender las palabras sobre las que nuestro teatro clásico fundó sus significados no asegura a sus miembros una mínima rentabilidad académica. Temo que pronto sólo sea la aguja digital la que enlace las palabras y las cosas, los textos dramáticos y la iconografía de sus espacios de representación. Pero, en cualquier caso, yo confío que el luminoso camino camino de la filología (con o sin «peso» material) siga constituyendo una etapa de la biografía del saber.

Tal como se me ha pedido, intentaré dar cuenta —lo que se comprobará en la extensa *adenda* de palabras (o, en su caso, unidades fraseológicas) reunidas hasta ahora en torno al significado histórico, técnico, físico y constructivo de un *corral de comedias* en el Siglo de Oro y de los menesteres que lo impulsaron como origen del teatro moderno en España, a excepción del oficio del actor al que ya me dediqué ampliamente. Como se verá no son pocas; constituyen un amplio y sólido grupo dentro del total de 2641 entradas. Tomando prestadas unas palabras de Carmen Navarro, he pretendido estudiar «los significantes, sea del tipo que sean, que designan realidades pertenecientes al mundo teatral».⁷⁹

Victoria Camps en su ensayo *Elogio de la duda* afirma que el lenguaje transmite ideología y que los conceptos establecen jerarquías y valores que imponen de tener la mirada.⁸⁰ Si es así, cabe reparar en la perplejidad que puede experimentar un estudiante cuando le explicas que obras de belleza tan impecable como *La vida es sueño*, *La dama duende*, *El castigo sin venganza* o la deliciosa *Don Gil de las Calzas Verdes* se estrenaron en un «corral de comedias». Vaya por Dios: al menos «el carro de la antigua farsa» era una imagen fácilmente evocable desde una romántica bohemia. Pero ¿un corral? Los y las futuros filólogos —*lost in translation*— meten el lápiz en el sacapuntas (esto es, dejan de teclear frenéticamente en el ordenador portátil): «¿Nuestro teatro clásico se representaba en un corral?» —me gustaría que preguntaran, aunque no lo hacen—. Sebastián de Covarrubias Horozco (1539-1613) autor del impagable *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) —título que muestra la temprana práctica de lo po-

79. *La jerigonza de bastidores adentro. Léxico teatral español (1890-1930)*, Verona, Edizione Fiorini, 2001, p. 9, nota 2.

80. *Elogio de la duda*, Barcelona, Arpa y Alfíl Editores, 2016, p. 130.

líticamente correcto, y que es en mi opinión el diccionario más entretenido de la lexicografía española— remite doblemente al «cercado a las espaldas de una casa sin árboles» o a «cualquier lugar sucio y mal reparado, porque en estos corrales se cría tan solamente hierba y crían en ellos las aves». Como la materia *Teatro Clásico en España* viene impartándose en el último curso de Filología Hispánica siempre daba por supuesto que sus estudiantes habían estudiado todos los matices de *el español como* y que recordarían que un tal Isidoro, obispo de Sevilla escribió, entre los años 627 al 630 y a petición de su amigo Braulio, obispo de Zaragoza (ca. 590-651), un diccionario enciclopédico al cual este último tuvo la paciencia de catalogar y dividir en capítulos. Lo que Covarrubias cuenta después (aunque vagamente) es que, a su vez, el gramático Antonio Nebrija (ca. 1444-1522) vinculó la etimología de *corral* a «choragium», es decir, «el edificio grande detrás del tablado donde antiguamente representaban los juegos y donde se recogían; de allí, además, «sacaban todo lo necesario para la representación».⁸¹ Hay pues razones lexicográficas para que el espacio de representación por excelencia de nuestros clásicos se acogiera a tan humilde etimología. Ciertamente que la palabra *teatro* aparecía envuelta, en todas sus acepciones, por el vagaroso prestigio de un origen griego (ya lo he señalado, *theatron*, lugar donde o desde donde mirar). Así pues, curada en salud, he procurado que *DPESO* incluya testimonios suficientes para no desalentar a los misacantanos en el estudio del teatro de los siglos XVI y XVII. Hans Georg Gadamer (1900-2002), muy lúcido en sus reflexiones sobre la hermenéutica (tan afín a nuestra disciplina) define la filología como «el arte de entender a partir de un contexto», recorriendo así los caminos que desde ella se construyen, sean los de la historia de la lengua, sean los de la literatura o del teatro. Por eso *DPESO* busca —a veces con frustrantes resultados— testimonios suficientes para ofrecer, sin equívocos, el significado de cada palabra con el aval de testimonios, no siempre fáciles de encontrar con sentido inequívoco. Es lo que la *diccionarística* llama criterio de la «recurrencia» (es decir, avalar un significado con un número suficiente de ejemplos o citas). Y en ello puede haber más o menos suerte (que es una rara aliada de la paciencia). Para *corral*, como para toda la práctica escénica con la que ha lidiado (o lidiará) *DPESO*, se argumentan testimonios en cualquier dirección contextualmente coherente: textos de preceptiva poética y teatral; manuscritos que revelan una rica variedad de términos dispersos en contratos, ordenanzas y, desde luego, acotaciones; o las impagables «memorias de apariencias» que los dramaturgos solían añadir a la entrega de sus textos de autos sacramentales o de las representaciones palaciegas que les encomendaban. Pero esto se producía menos en las obras concebidas exclusivamente para

81. Remito a la edición íntegra e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 612.

el corral de comedias, puesto que el autor de la compañía se consideraba autorizado con relativa frecuencia a ejercer en ellas de «coguiónista» y, desde luego, de absoluto director escénico. No en vano las había pagado directamente al poeta dramático. Con el corral de comedias el teatro del Siglo de Oro se convirtió definitivamente en un *arte* (de *ars*, *técnica*, *oficio*) pero, al mismo tiempo, en un floreciente negocio que invadirá también dos territorios —el palacio y el boato urbano que acogió la sofisticada ingeniería de los carros y tabladillos sobre los que se representaba el auto sacramental—. Invasión estimulada tanto por su dimensión doctrinal o proselitista como por la prosperidad de los artesanos y comerciantes que, en la fiesta del Corpus, sacaban su mercancía más reciente a la calle.

También será su ubicación «urbana» la que marque la evolución histórica del espacio teatral conocido como *corral de comedias* que supuso, como ya he dicho, el nacimiento de un teatro verdaderamente moderno y la aparición de una primera industria cultural del espectáculo, culminando así una progresiva consolidación desde una auténtica escala artesanal. Siempre me resultó paradójico que tal «industria» se impulsara y consolidara desde un espacio tan austero (aunque próspero en prestaciones escénicas y en generar negocio) como un patio o un área más o menos amplios pero prácticamente embutidos entre edificios. Todo ello derivaría con frecuencia en noticias puramente anecdóticas hasta que el verdadero *documento*, superando tanto su condición de *monumento* como, en otro extremo, la de mera noticia pintoresca, aflorara en la investigación del teatro clásico español.

Tal teatro reclamó no sólo una poderosa escritura poética sino una arquitectura escénica determinada. El término *poeta* se asentó en un significativo sentido profesional, pero la historia del teatro ha de reconocerlos sobre todo como *dramaturgos*, palabra que hace justicia a su doble función: artífices de la palabra dramática pero, también, implícitos arquitectos de un espacio construido por y desde aquella. Ello tuvo una contrapartida: con su puesta en escena las obras dejaban de ser una pura creación individual y en muchos casos se desvaneció la tranquilizadora fijación o transmisión inequívoca de los textos, por mucho que los eficientes *poetas* los entregaran, en primoroso original, a quienes, en adelante, serían sus verdaderos poseedores. A saber: los *autores* de compañías, herederos inmediatos de las míticas *fraternidades* donde confluían Arlequines, Brighellas, Capitanes, Isabellas, Doctores, Polichinelas, Scaramucci o Scaramouches de la *commedia dell'arte*. Bajo una sólida estructura grupal, se garantizaba así un próspero negocio asentado definitivamente en el espacio urbano, sobre todo si el grupo de artesanos y luego oficiales del nuevo menester lograba integrarse en la privilegiada lista de las doce *compañías* reconocidas y autorizadas a actuar en la Corte. En la burbuja del corral de comedias el texto escrito del llamado *poeta* se integraba en una propiedad semicomunal y, acaso contaminado por ajenas intervenciones, adquiriría el estatuto de un *lenguaje*

teatral a menudo sembrado de peculiares comentarios al margen que acabarían llamándose acotaciones: otro valioso archivo, como he venido insistiendo, de las palabras y de las cosas del teatro.

El estudio moderno de un espacio tan venerable para nuestra historia teatral como el corral de comedias —su *locus* fundacional— tuvo ilustres pioneros en la construcción de su fondo documental; pero su rigurosa sistematización en épocas reciente exige mencionar a otros muchos. Sus estudios han materializado de manera progresiva el archivo de la memoria al que me he venido refiriendo.⁸² La impagable *History of Spanish Stage* (1967) de Norman David Shergold (1925-2007) estimularía la indagación en otros muchos archivos locales en España, superando pronto el venerable estudio inicial de Hugo A. Renert (1858-1927).⁸³ Jean Sentaurens entró a fondo en los documentos del teatro sevillano en *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*.⁸⁴ Y, en una ordenada y documentada síntesis tanto de la bibliografía previa como de fuentes posteriores, José M^a Ruano de la Haza y John J. Allen (1832-2019) publicaron en 1994 el volumen *Los teatros comerciales del siglo XVII* que, con buen criterio y en aras de la concreción pedagógica, sintetizaría el primero como manual en *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo XVII*.⁸⁵ Ruano incluiría en este caso un apéndice de ocho láminas que ilustraba muy didácticamente una hipótesis tanto de la llamada *fachada* como de los lugares emblemáticos del corral (gradas y aposentos laterales en sus lados norte y sur); la perspectiva frontal del *teatro* (esto es, la vista del tablado y de su fachada vertical al fondo); una traza de las escaleras conducentes a las dos cazuelas o de las que permitían el acceso, siempre lateral, a los diferentes niveles del escenario. Explicaba asimismo el artificio de la célebre y recurrente *canal*, habitual en las comedias de santos o en las llamadas, de manera general, comedias *de fábrica* o *de cuerpo*.⁸⁶

82. Cabe recordar la recopilación aportada en su momento por José Sánchez Arjona *El teatro en los siglos XVI y XVII (estudios históricos)*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de A. Alonso, 1887, reimpresso con un cuidado prólogo de Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños (Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994). O la serie documental construida por Norman D. Shergold y John E. Varey: *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699: Estudio y documentos* (Londres, Tamesis Books, 1979). Ambos investigadores, junto a Charles Davis, publicarían *más tarde Teatros y comedias en Madrid, 1699-1719: Estudio y documentos* (Londres, Tamesis Books, 1994) y *Teatros y comedias en Madrid, 1719-1745: Estudio y documentos* (Londres, Tamesis Books, 1986). Varey incluyó lúcidas reflexiones sobre la representación —espacial y escenotécnica— de los corrales en el volumen *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro* (Madrid, Castalia, 1987).

83. *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, Nueva York, Hispanic Society, 1909.

84. Burdeos, Presses Universitaires, 1984, 2 vols.

85. En Madrid, Castalia, 1994, el primero; y, en la misma editorial, ya en el 2000, el segundo.

86. El número 6 de la revista *Cuadernos de Teatro Clásico* (interesantísima iniciativa de la entonces emergente Compañía Nacional de Teatro Clásico) coordinado por José M^a Ruano en 1990, se

Sin embargo quienes hemos explicado nuestro teatro clásico en las aulas hemos debido lamentar, hasta muy recientemente, la desalentadora tradición pedagógica en la forma de explicar y divulgar su puesta en escena, más allá de los compendios documentales sobre su construcción y mantenimiento que realizó el pacientísimo trasegador de cuentas y papeles de reparaciones que fue el inolvidable John E. Varey (1922-1999) en la mítica serie de Tamesis Books sobre *Fuentes para la historia del teatro en España*. Fueron, y son todavía, estudios impecables desde el punto de vista de la investigación, aunque quizá poco aplicables a la enseñanza en las aulas o a la siempre deseable (y en ciertos casos imprescindible) divulgación. No es de extrañar que, pese al esfuerzo pionero de Hugo Albert Rennert (1858-1927) en su *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*⁸⁷ de 1909, o el manual de John Ramsey Allardyce Nicoll (1894-1976) *The development of the theatre. A Study of the theatrical art from the beginning to the present day*, referente durante mucho tiempo para la investigación teatral, solo se decidió a incluir, ya en su edición de 1937, un brevísimo apéndice sobre el teatro español de los siglos XVI y XVII. «A substantial omission» —aclaraba el autor— porque «Spain did little or nothing to influence the forms assumed by European playhouses during the seventeenth and eighteen centuries. Her houses of entertainment were rather a side-channel in the flow of theatrical history».⁸⁸

abría ya a parcelas muy concretas: procedimientos de teatralización, o la reseña de la espectacularidad implicada en algunas comedias como *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (fechada en 1622) de Lope de Vega o la obligada referencia a la exitosa tramoya de las comedias de santos. Se añadieron pronto estudios sobre el aparato del teatro cortesano y su próspera documentación, presente ya en el gacetillero Jerónimo de Barrionuevo (1587-ca. 1671). Poco a poco Madrid dejaría de ser el único referente en la construcción del canon teatral áureo tanto para la producción escrita como para la materialidad de su puesta en escena. La investigación en distintos archivos de la península supuso la recopilación, entre finales del siglo XX y comienzos del XXI, una ingente conjunto de datos y documentos (ojalá que, en este caso, se hubieran centralizado y digitalizado poniéndolos al servicio de la investigación de manera centralizada) sobre los corrales peninsulares que, a partir de documentos originales, ofrecían tanto noticias de la actuación de compañías como, incluso de los gastos de reparaciones en el propio corral. Cabe citar el estudio de Francisco Domínguez Matito *El teatro en la Rioja (1580-1808)* (Logroño, Universidad de la Rioja, 1988) o el de Ignacio Miguel Gallo *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudios y Documentos* (Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1994). *Cuadernos de Teatro Clásico* volvió a publicar un espléndido monográfico, dirigido en este caso por José M^a Díez Borque, sobre *Teatro del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica* (1991) que puso en evidencia la creciente atención dispensada a la documentación sobre el lugar teatral, que ya corría a cargo, mayoritariamente, de una nueva generación de estudiosos. Dejo de lado, por su irrelevancia, el viejo manual de Ronald Boad Williams, *The Staging Plays in Spanish Peninsula prior to 1555*, Iowa, University of Iowa, 1935.

87. Nueva York, Hispanic Society, 1909).

88. Nueva York Harcourt, Brace & Co., 1927, p. 295. Sometí a revisión algunos de estos prejuicios en mi estudio «Teatro español del Siglo de Oro: del canon inventado a la historia contada»,

En definitiva, la entrada incluida en *DPESO* como **teatro** || 1. nos conduce a la primaria acepción de un espacio concebido específicamente para representaciones y sólo está ligada a *corral de comedias* desde una perspectiva histórica muy generalista pero que consagró el término como la forma emblemática del *locus* teatral del Siglo de Oro. La digitalización del diccionario, tras los testimonios ligados a dicha locución, conduciría —conduce de hecho— a 12 lexías diferentes:

☞ corral, corral de las comedias. ☞ casa de comedias, de las comedias. ☞ casa y teatro de representación. ☞ coliseo. ☞ Coliseo del Buen Retiro. ☞ patio. ☞ sala. ☞ salón. ☞ Salón Dorado del Buen Retiro. ☞ Teatro Dorado. ☞ teatro de la comedia. ☞ teatro público.

Y la entrada de **teatro** || 3., de acuerdo con las definiciones otorgadas por el *Diccionario de Autoridades* o por Ferrera Esteban (II, p. 1725) conducirá a otra definición complementaria y a ejemplos de una variada semántica:

|| 1. En las farsas es la parte del tablado, que se adorna con paños, o bastidores para la representación. Lat. *Theatrum*. (Dicc. Aut.) # Escenario o escena (Ferrera Esteban, II, p. 1725)
→ «Así Hugo decía cuando comenzaron a templar* los instrumentos* dentro* y cuando al **teatro**, por entre unas cortinas*, sacó la cabeza* y parte de los hombros uno de los actores*, con hábito* de pastor*, el zamarro* con listas doradas, y una caperuza* muy galana, y un cuello muy grande con la lechuguilla muy tiesa, que debía tener una libra de almidón.» (Pinciano, III, p. 274).

La imaginación isidoriana, asentada en su ciega fe en la etimología, acabó por otorgar al término *teatro* una imagen que le pareció a su etimología, derivada de θέατρον (o *théatron*) y de θεᾶσται (o *theâstai*, ver, lugar al que mirar):

Teatro es el lugar en que se encuentra un escenario; tiene forma de semicírculo y en él todos los presentes observan. Su forma fue inicialmente circular, como el anfiteatro; después de medio anfiteatro se hizo un teatro. El nombre de *theatrum* le viene del espectáculo mismo, deriva de *teoría*, porque en él el pueblo, colocado en los lugares elevados y asistiendo como espectador, contempla los juegos.⁸⁹

en el volumen monográfico *Renaissance du théâtre, théâtre de la Renaissance* de la *Revue Internationale de Philosophie*, n° 2, 2010, pp. 247-276.

89. *Etimologías*, ed. de José Oroz Reto y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1994, vol. II, pp. 418-19.

Si privamos a esta definición de su desternillante coletilla moral («al teatro se le denomina también *prostíbulo* porque, terminado el espectáculo, allí se prostituían las rameras») es justo reconocer que acierta en lo principal (lugar *para ver* o lugar *desde donde se mira*). Además, siempre he pensado que la definición, casi contigua, que el célebre Arzobispo de Sevilla hace de *escena* se sostiene razonablemente en la actualidad puesto que muestra un conocimiento preciso del espacio y modo exactos en que se naturalizaría más tarde la representación en un corral de comedias: el tablado como *locus* inequívoco donde situar aquella: «[...] la escena es el lugar situado en la parte inferior del tablado; tenía la apariencia de una casa [...]». Tal es la imagen que ofrecerá, en efecto, la visión frontal de un tablado: una suerte de pared o *fachada* (de hecho se recurrió con frecuencia a este término) que, con un sencillo esquema geométrico, se ordenaba en huecos o vanos, los cuales podrían simular o imitar puertas o, cuando era menester, torres, balcones y/o ventanas, independientemente de que estuvieran o no cubiertos por cortinas. Esta estructura, tan convencional como práctica, se clonará en cualquier *locus* teatral posterior hasta la actualidad: un espacio al que mirar y ver desde *otro* espacio que reúne a gente dispuesta a asumir con su mirada una *realidad otra* invocada, implícitamente o no, por las palabras *en escena*. Es decir, el corral de comedias, como todo espacio destinado a un uso teatral exigiría aceptar, progresivamente, unas convenciones artificiales.

Quienes entraban a un corral lo hacían aleccionados subjetivamente para asumir tales convenciones. De no ser así hubiera sucedido lo que Jorge Luis Borges (1898-1986) relata en *El Aleph* (1949). Se trata de un fragmento que siempre me gustaba leer a mis estudiantes el primer día de clase de la asignatura *Teatro clásico en España* y en él se describe el momento en que el filósofo Averroes (1126-1198) redacta, a partir de fragmentarias traducciones, sus comentarios sobre la *Poética* de Aristóteles (384-322 a.C.):

La pluma corría sobre la hoja, los argumentos se enlazaban irrefutables pero una leve preocupación empañó la felicidad de Averroes. [...] un problema de índole filológica [...] dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la *Poética*. Esas palabras eran *tragedia* y *comedia* [...] nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir. Vanamente había fatigado las páginas de Alejandro de Afrodisia, vanamente había compulsado las versiones del nestoriano Hunáin ibn-Ishaq y de Abu-Bashar Mata. Esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la *Poética*; imposible eludirlas. [...] De esa estudiosa distracción lo distrajo una suerte de melodía. Miró por el balcón enrejado; abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, en pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano [...]. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro, abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles. El juego duró poco; todos querían ser el almuédano, nadie la congrega-

ción o la torre. [*Esa misma noche Averroes acude a casa de su amigo Farach donde cena en compañía del viajero Abulcásim*]. Decía Abulcásim: —Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada [...]. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.

—Los actos de los locos —dijo Farach— exceden las previsiones del hombre cuerdo.

—No estaban locos —tuvo que explicar Abulcásim—. Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia. [...] Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces *tragedia* y *comedia*. [...] [Pensé en] Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro.⁹⁰

Leer y traducir a Aristóteles llevó a Averroes a experimentar una duda o perplejidad, pero no a la histérica prevención moral que exhibiría San Isidoro (ca. 556-636) en sus *Etimologías*. Nos abre la puerta a entender el teatro como un producto cultural humano trasladado tanto a la oralidad como a un espacio visual y material. En ambos casos es necesario conocer y aceptar unas convenciones, asumiendo, en consecuencia, las palabras o nombres que las materializan. Ahora bien, surge otra cuestión —otro motivo para debatir en la clase inicial del curso—: nuestro objetivo era estudiar un teatro escrito en verso por poetas dramáticos excepcionales (aunque otros no tanto, claro). De ahí que el siguiente texto objeto de discusión lo extraía —por su potencial sesgo polémico— de un autor y obra ya mencionados: el conocido ensayo del teórico y comparatista Tadeus Kowzan (1922-2010) *Litterature et spectacle dans leur rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*. Como dije, Kowzan denunciaba en esta obra la tradición implantada en Occidente, de considerar el teatro «como una forma particular de la literatura que ve en el espectáculo la materialización, tanto más desdeñable cuanto es facultativa y, existiendo gracias a ella el teatro y algunas otras formas de espectáculo, no constituirán (según esta tradición) sino un arte auxiliar e híbrido».⁹¹ Para sostener su impecable y acaso legítima objeción, Kowzan esgrimió el ejemplo —emotivo, radical pero, a mi modo de

90. *La busca de Averroes (El Aleph*, Madrid, Alianza, 1997 [1ª ed. 1949], pp. 105-107, pp. 111 y 117).

91. París-La Haya, Mouton, 1975, p. 16. Cito a través de la versión española de Manuel García Martínez, Madrid, Taurus, p. 18.

ver, más subjetivo o poético que ponderado— del emblemático texto de Antonin Artaud que he citado con anterioridad y que concluía así —evito que quien amablemente me lee tenga que hacer el esfuerzo de volver atrás—:

¿Cómo es posible que en el teatro, tal como lo conocemos en Europa, o mas bien en Occidente, todo lo que es específicamente teatral, es decir, todo lo que no obedece a la expresión verbal, con palabras, o si se prefiere, todo lo que no está contenido en el diálogo [...] esté relegado a un segundo plano? [...] Lo que construye al teatro es la puesta en escena mucho más que la obra escrita y hablada [...]. Un teatro que subordine al texto la puesta en escena como realización, es decir, todo lo que hay de específicamente teatral, es un teatro de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y positivistas, es decir, occidental.⁹²

Conviene recordar que las veces que Artaud intentó aplicar literalmente ese sentido (poético más que teórico) del teatro no obtuvo precisamente una recepción favorable del público. Cuando en 1947 organizó una puesta en escena de tres horas de duración que giraba en torno a una poesía fonética construida, en muy buena parte, sobre tartamudeos, aullidos y una suerte de «atletismo afectivo», a pesar de la minuciosa preparación del dramaturgo, los papeles se le cayeron del atril y acabó estallando en una crisis nerviosa. El llamado «teatro de la crueldad» anidó ciertamente, y no con poco heroísmo, en algunos dramaturgos contemporáneos con su ferviente reivindicación del lenguaje del cuerpo y una tensa relación entre palabra e imagen (es decir, entre texto y habla). Puesto que fui testigo de algún espectáculo inspirado en este enfoque, respeto —no podría ser de otro modo— que un teatro así pueda resultar fascinante para muchos, pero no estoy segura de que haya ayudado un ápice a fomentar una verdadera cultura teatral entre un público amplio. El propio Kowzan, poniéndose más en razón, acabó reconociendo la necesidad de integrar el «arte del espectáculo en un sistema general de las artes para, a continuación, esclarecer sus relaciones con la literatura».⁹³ Más adelante concluye —tal vez deberían haberlo recordado algunos profesores de teoría teatral que enseñaron o enseñan en la Universidad—: «Lo que (al menos a primera vista) parece común al arte literario y al arte del espectáculo, es la literatura dramática».⁹⁴ Acabáramos: en eso no puedo estar más de acuerdo. Sobre todo habiendo estudiado y enseñado teatro clásico.

92. *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1966, p. 53 y ss. Cito, como anterioremente, por la traducción realizada en La Habana, Instituto del Libro, 1969, p. 65.

93. *Op.cit.*, p. 19.

94. *Ibidem*, p. 63.

Ahora bien, quienes deseen ponerse al día sobre cómo ha evolucionado la recepción de los valores patrimoniales (que ahora se vinculan obsesivamente y casi en exclusiva a la lengua) y que residen asimismo en la literatura y en el uso emocional de la palabra en escena pueden acercarse a la breve pero útil síntesis ofrecida hace poco por Mario Pedrazuela Fuentes en su ensayo *El orden de las palabras*. Comparto su valoración de la cultura y del estudio filológico vividos en España —gracias a una irrepetible generación— en el periodo comprendido entre finales del siglo XIX y la Guerra Civil de 1936. Fue una generación convencida de que la enseñanza de la lengua debía plantearse siempre «como el método que ofrece a los jóvenes el dominio del discurso».⁹⁵ Gracias a aquella generación del 27 (y a la inmediata del 36) el énfasis en la enseñanza de la historia de la literatura o del teatro, ahora reducidos —y eso con mucha suerte— a fragmentos escogidos al objeto de dilucidar análisis de oraciones gramaticales como muestra cualquier manual usado en la enseñanza secundaria, a menudo escrito por los propios enseñantes, se vinculó a una innovación educativa y regeneracionista que logró que ambas materias se concibieron —desde la ordenación legislativa a la enseñanza real— como uno de los «recursos necesarios para argumentar y defender sus ideas» por parte de los estudiantes.⁹⁶ Hasta los lingüistas reconocían por entonces que la materia textual (en literatura o en teatro) no era en modo alguno un discurso anquilosado, únicamente útil para someterse a la práctica de rutinarios ejercicios sintácticos o análisis morfológicos. La materia literaria o teatral se consideraba un patrimonio educador de la sensibilidad, del descubrimiento de lo bello y de la capacidad de ejercitar el criterio. A veces me he preguntado como es que la gente de mi generación, formada en un Bachillerato y en un plan de estudios predemocráticos, que luego nos licenciábamos en una titulación tan generalista como *Filosofía y Letras* (*apud Filología Moderna* que era la que finalmente nos concedía la Universitat de València) cursamos bastantes más materias de historia literaria y de teatro —además, por supuesto, de historia general, filosofía o lenguas clásicas— que los actuales graduados en Filología Hispánica. Dicho grado es actualmente un buque poderoso desde luego, pero escorado hacia un *curriculum* nutrido de una vaporosa concepción pragmática mucho más interesada en fijar los elementos lingüísticos y paralingüísticos que rodean la situación del hablante (si es que llega a aprender a hablar bien el pobre hablante) que en abrir camino a un *arte* o a unas *artes* creados esencialmente desde la belleza emocional y patrimonial de la lengua.

95. *El orden de las palabras. Orígenes de la filología moderna en España*, Madrid, Marcial Pons-CSIC, 2021, p. 19

96. *Ibidem*, p. 10.

No tengo nada contra la enseñanza de esta, estirada si así se prefiere por quienes diseñan los planes de estudios, en todo lo que da de sí su condición de medio articulador tanto del discurso racional como de una comunicación incuestionablemente emocional y efectiva. Por desgracia, tras una fatigosa secuencia de reformas en dichos planes, se ha promovido (al menos por lo que hace a mi Universidad) una reiterada deriva pragmática, con muy escaso apoyo en un verdadero discurso histórico, frente al alarmante achicamiento de las materias dedicadas a la historia literaria y teatral. Si nuestro mundo real se constituye sobre las palabras y las cosas, es precisamente porque las cosas inoculan en las palabras cachitos de emoción, acabando por constituirse en una representación arbitraria pero nutritivamente emocional de la realidad (a la que a mí me enseñaron a transformar en positivo, descubriendo su belleza y su aliento de futuro y no sólo a catalogarla en hipotéticas situaciones sintácticas).

Por otra parte, hay cosas que generan lo que se ha dado en llamar lenguas de especialidad; es decir, palabras que cristalizan en una suerte de «células madre» de realidades humanas convertidas, a través de un pacto emocional, vocal y espacial, en lo que hemos llamado *teatro*. Y no sólo por lo que incumbe a su cronología histórica sino porque el teatro también nos demanda adiestrarnos en reconocer y otorgar un nombre a las cosas que lo materializan en todas sus dimensiones. Aún más cuando, como sucedía en los corrales de comedias del Siglo de Oro, tales palabras se escuchaban, porque así se escribían y producían, *en caliente*.

Tanto quienes enseñan lengua como quienes enseñamos literatura —mucho más cuando esta se hace magma material sobre un escenario— deberíamos coincidir en que, para hacer paralelas y equivalentes la historia de ambas, sería decisivo un movimiento llamado Romanticismo, cuajado en un radical y utópico impulso creativo —por supuesto también ideológicamente interesado— de identidad.

Siempre que trato de recordar cómo se inició mi pasión por la literatura o el teatro, llego a un mismo punto y lugar: me encantaban las funciones que se ofrecían en un teatro portátil, construido en madera y con una simple lona por techumbre, que se instalaba junto al Mercado Municipal de mi pueblo. Estoy segura que nunca habría llegado al *Burlador de Sevilla* (ca. 1616) de Tirso de Molina (1583-1648) sin haber pasado por el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1817-1893) estrenado en 1844 y que, siguiendo la costumbre española, se representaba en aquel teatrillo al inicio de cada noviembre. Desde luego tampoco hubiera llegado a Calderón de no haber visto representar, en el mismo lugar, *La vida es sueño*. Aunque de ella sólo recuerdo los lamentos de un fornido joven ataviado con una especie de babero de piel atigrada. Diré más: difícilmente hubiera acabado braceando en clase para animar a los estudiantes a leer los clásicos del Siglo de Oro de no haber visto también en aquel humilde teatrillo

con la cubierta de lona respirando al ritmo del viento otoñal, desaparecer a un tal don Álvaro a través del hueco abierto en la parte superior del telón de fondo, mientras mi padre y otros dos compañeros, vestidos de frailes, gritaban desde el tablado «¡Misericordia, Señor, misericordia!». Qué estupendo se ponía el Duque de Rivas (1791-1865) para hacer valer en el teatro la *fuerza del sino*.

Siempre he pensado que, de algún modo, el Romanticismo reinventó el teatro barroco: no añadió una técnica más sofisticada ni amplió la espectacularidad de lo que pudo haberse visto en un corral de comedias, pero supo volver a poner en pie el difuso sueño de una identidad colectiva. Ciertamente que José Zorrilla (1817-1893) lo estropeó no poco al escribir un «revival» del ilustre mercenario Tirso de Molina (1583-1648) permitiendo que el *Tenorio* por él resucitado acabara siendo intrpretado por el orondo y campanudo Carlos Latorre (1799-1851), un actor heredero del empaque — que no de los elegantes matices naturalistas — de su mentor, Isidoro Máiquez (1768-1820). Lo cierto es que nunca sabremos si la historia del personaje más popular del teatro español (por delante incluso de Segismundo) habría cambiado de haberlo estrenado el más joven y sobrio en el recitado Julián Romea (1813-1868) a quien, según parece, se le llegó a ofrecer el papel. Su esbelta figura, tal como podemos verla en la magnífica pintura de Antonio M^a Esquivel (1806-1857) *Los poetas contemporáneos* (1846) —inolvidable ilustración de portada de mi manual de Literatura para el curso Preuniversitario— observando, en elegante y estudiada actitud, a José Zorrilla (1817-1893) leer su elegía por Larra me convence de ello—. Sí sé que, años después, cuando estudié a los actores del Siglo de Oro convertidos en criados o criadas respondones, reyes aficionados a los horóscopos o labradores para los que el honor es patrimonio del alma, me acordaba de aquel teatrillo pegado a un anodino edificio que llamábamos Tenencia de Alcaldía (que ya no existe). Allí me sentaba sin sentir las horas en sus incómodos bancos o sillas de anea, con una lona por techo, una acústica imposible, el seco estrépito de los pasos de los actores aficionados sobre la tarima y aquellos don Juanes de finales de octubre a cuya hidalga condición imploraban angelicales novicias. También recordaba, como queda dicho, el «misericordia, Señor, misericordia» gritado por frailes de mentirijillas frente a un supuesto acantilado —simulado en un hueco, a cierta altura, del telón de fondo—. El teatro, por sofisticado que sea, reclama perpetuamente la vuelta a su origen: unos minimalistas teloncillos laterales (muchas veces prescindibles), un telón de fondo simulando tres puertas y, de ser posible, algún balcón o ventana ya en el nivel superior del escenario cuya cortinilla, descorrida, dejaba entrever un borrascoso abismo; ausencia de telón de boca, por supuesto. De Tirso a Calderón, y de Rivas hasta un teatrillo de pueblo, se estiraba el nudo de la memoria de aquellos frágiles y escuetos corrales de comedias primitivos.

Sin embargo, puede que nuestra problemática identidad nacional, renegociada para bien y para mal en el Romanticismo, empezara a generarse en la tosca arquitectura de aquellos corrales. A fin de cuentas, en la historia de la cultura española no ha habido un momento de cohesión ideológica tan palpable (llena de contradicciones, pero cohesión) como pudo acontecer en un corral de comedias. Para bien o para mal a una nación no la constituyen tanto su lengua o su sintaxis como sus placeres; y en el Siglo de Oro tal verdad acabaría alojándose en aquel espacio, tan frágil en su construcción como consistente y práctico en su ordenación espacial. Por él habría de entrar en la modernidad el teatro español, modernidad desde la que reclamaría —aunque sin demasiado éxito— ser estudiado en el marco de unas humanidades críticas y no meramente recopilatorias de una fatigosa erudición. El amplio y luminoso sentido de la filología comenzó a pervertirse en la Universidad, ya lo he dicho, cuando se sustituyó su presencia tanto en sus planes estudios como en los de la enseñanza secundaria por indiferenciadas materias de pragmática lingüística, evaporándose la solidez —y hasta el recuerdo mismo— de un discurso histórico y su inherente devenir crítico. Vuelvo a mi manía, acrecentada con los años, de intentar aprender del sentido etimológico de las palabras, para lo cual recuerdo que la palabra *historia* viene de *istoria*, que quiere decir *investigación* o *información*: es decir, indagar, buscar, inquirir. En último término también se la relaciona con la palabra *histor* que remite a la capacidad humana que, cultivada y puesta en práctica, permite emitir juicios, opiniones o ideas.

Pienso además que la investigación —científica pero sobre todo humanista— alcanza su máxima responsabilidad cuando se traslada a la sociedad en su conjunto y no a una selecta minoría de iniciados o al burocratizado menester de los evaluadores del I+D. Y aunque está claro que ver hoy la puesta en escena de un clásico —llámese Lope de Vega, Calderón, Rivas, Valle Inclán o Lorca— es una experiencia igual de placentera, aunque sin duda más cómoda, que hacerlo en los siglos XVI y XVII, cabe decir que entonces se hizo en un espacio carente de enflautadas pretensiones: un corral de comedias, asentado orgullosamente en la trama urbana de las ciudades más importantes, en tanto que Shakespeare estrenó sus obras en teatros del extrarradio londinense; y París contaría con espacios escénicos prácticamente improvisados hasta casi finales del siglo XVI, aunque su *grandeur* le hiciera aspirar pronto a la civilizada urbanidad de salas cubiertas con palcos para la gente pudiente; el resto (es decir, la mayoría) veían la representación, de pie y más bien apretados, sobre un parterre.

Esta breve comparación la observó en sus aspectos fundamentales Margaret R. Greer en un breve trabajo publicado hace tiempo⁹⁷ que detallaba las caracte-

97. «A Tale of Three Cities: The Place of the Theater in Early Modern Madrid, Paris and London», *Bolletín of Hispanic Studies*, LXXVII, 2000, pp. 391-419. Mucho más lúcido y ejemplar es el estudio comparativo de las prácticas escénicas y de los lugares de su representación en el contexto euro-

terísticas materiales y constructivas del teatro español en relación con el inglés o francés de la época que nos ocupa. Su conclusión fue rotunda: pese a un homologable contexto político y cultural en los tres países, en España el teatro contaría con notables ventajas tanto respecto a su sostenimiento institucional como al acceso de un público heterogéneo e interclasista a los espacios de representación. No se trató sólo de la gestión económica (que también, pues ya he mencionado el carácter de próspero negocio o de incipiente industria cultural que, con los matices que se quiera, tuvo el teatro del Siglo de Oro). Destacaría, sobre todo, el relevante dato ideológico derivado de la palpable centralidad que ocuparon los corrales madrileños en la topografía urbana. Dato relativamente indiferente hoy, cuando la malla urbana se ha extendido notablemente pero sigue resultando de cómodo acceso desde zonas periféricas, pero que se reveló esencial en el contexto del siglo XVI y, sobre todo, del XVII marcado por un más que conservador dirigismo ideológico —en ello no se equivocó José Antonio Maravall (1911-1986) al estudiar la cultura del Barroco— convirtiéndose en un significativo síntoma de la política absolutista. El estudio de Thomas Middleton sobre la ubicación en el mapa madrileño de los Corrales de la Cruz y del Príncipe demuestra de manera palpable un eje lineal (fuera o no casual) que sus edificios conformaban, ya hacia 1635, en el plano urbano de Madrid, y que se prolongaría curiosamente hasta la ubicación, un poco más tarde, del Palacio Real y su grandioso Coliseo del Buen Retiro.⁹⁸ Los citados corrales se construyeron en el corazón del espacio que, ya en torno a 1590, acotaba el perímetro de mayor densidad de población, muy lejos de la zona considerada como propiamente arrabal. La documentación estudiada referida a los propietarios de las casas compradas para permitir la construcción de ambos corrales, los sitúa sin lugar a dudas en una zona de nivel social y económico acomodados. Una clase que jamás hubiera consentido vivir en una zona urbana de dudosa categoría social, espacio que, por el contrario, sería habitual para los teatros coetáneos de las principales capitales europeas, especialmente en Londres. De hecho, los edificios que fue necesario derribar con el fin de obtener el suelo donde erigir el Corral del Príncipe pertenecieron a personas tan significadas como el Doctor Álava de Ibarra, médico personal de Felipe II; en tanto que el solar ocupado por el Corral de la Cruz había acogido previamente la casas de un próspero comerciante (un tal Lope de Vergara) y también, significativamente nada menos que la de un «contador», oficio de no poca relevancia

peo de la época realizado por Joan Oleza «Entre la corte y el mercado. Las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega. Textos, literatura, cultura*, XXIII, 2017, pp. 6-33.

98. «El urbanismo madrileño y la fundación del Corral de la Cruz», *V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1982*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp. 136-67.

económica, llamado Pedro Calderón, abuelo del dramaturgo.⁹⁹ Los estudiosos recuerdan, por el contrario, la situación urbana ostentosamente marginal de los llamados *teatros públicos* londinenses, casi todos en el extrarradio. Tanto el Shoreditch y el Curtain, construidos hacia 1576-77 al norte de la ciudad, como los célebres Rose, Swan o Globe, erigidos en la zona conocida como Bankside, y que ya entre 1589 y 1590 estaba plagada de burdeles, se encontraban en las zonas conocidas significativamente como «the liberties of London».¹⁰⁰ En cambio, podemos decir que la disposición interior de los edificios teatrales ofreció en ambos países una configuración similar: la que aseguraba un fácil acceso visual a la escena (a lo que, por supuesto, se concedía mayor importancia que a una buena acústica). No hace falta recordar que también la disposición del escenario inglés asumía el esquema al que me he venido refiriendo: un rectángulo que, en este caso, prácticamente se inscribía o diluía en una plataforma amplia, casi oval y que, como pasó en España, aparecía más o menos poblada de una utilería que, a veces por metonimia figurativa, definían lugares concretos (una mesa, sillas, algún velador o, incluso, ya lo creo, una alacena giratoria).

En el tablado del corral un simple *dentro* o un *fuera* establecieron la sintaxis básica de la ubicación y el movimiento de los actores. Y no era en absoluto irrelevante, ni en Londres ni en los corrales españoles, la distancia que quedaba a su disposición desde el fondo del escenario a la orilla de las tablas que lo constituían. Como he escrito en otro lugar,¹⁰¹ a estas alturas resulta cargante que algunos críticos celebren con entusiasmo las cualidades declamatorias del verso de Shakespeare frente a las de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro. No dejo de recordar la muy discutible opinión de Alberto Manguel quien, tras ponderar admirativamente los riquísimos matices del verso inglés del siglo XVI, su «extensión sonora» y su «profundidad epistemológica asombrosa» elogiaba a Shakespeare quien, a su criterio, lograba ser

milagrosamente barroco y exacto, expresivo y escrupuloso al mismo tiempo. La acumulación de metáforas, la profusión de los adjetivos, los cambios de vocabulario y de tono profundizan y no diluyen el sentido de sus versos. El quizá demasiado famoso monólogo de *Hamlet*

99. Vid. Norman D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from medieval time until the end of the seventeenth century*, pp. 177-208. Vid. asimismo Margaret Greer, *op. cit.*, p. 397. Resulta enternecedor saber que el Corral de la Cruz se construyó tan próximo al convento de Santa Isabel que las monjitas que en él vivían se quejaron insistentemente de que la música de las representaciones alteraba no poco sus devociones diarias.

100. El compendio más útil sobre la situación de los teatros londinenses en la época es el ofrecido por Steven Mullaney, *The place of the stage. License, play, and power in Renaissance England*, Chicago, Chicago University Press, 1988.

101. «Los clásicos en un tuit: difundir, divulgar, comunicar el teatro clásico del Siglo de Oro», en Josefa Badía y Luz C. Souto (eds.), *Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, Colección Anejos de *Diablotexto Digital*, 5, 2020, 571 pp. 421-447.

sería imposible en español puesto que este exige elegir entre el *ser* y el *estar*. En seis monosílabos ingleses el Príncipe de Dinamarca define la preocupación esencial de todo ser humano consciente; Calderón en cambio requiere 30 versos españoles para decir la misma cosa.¹⁰²

Ni en este, ni en ningún otro lugar detalla Manguel cuáles son los 30 versos en los que Calderón se mostró incapaz de hacer lo que Shakespeare conseguía brillantemente en un pentámetro yámbico sin rima. Si se refiere —supongamos— al célebre soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*, sus décimas —magistral y emotiva pieza retórica del teatro español áureo— contiene probablemente los versos más subversivos que podrían pronunciarse en la España del siglo XVII: «¿No nacieron los demás? / Pues si los demás nacieron / ¿qué privilegios tuvieron / que yo no gocé jamás?». Manguel concluía su breve reseña periodística anotando que «el actor español de un corral de comedias no podía recitar en la *extensión sonora* del pentámetro yámbico sino en octosílabos». Lo que no dice (o no recuerda) es que en el *Globe* londinense los actores contaban con un escenario de 8 metros de profundidad y 13 de largo, mientras que el de los corrales del Príncipe o de la Cruz —como veremos luego con más exactitud— apenas llegaba a los 8 metros de largo y 5,3 metros medidos desde la fachada del llamado vestuario hasta la orilla del tablado. Si tenemos en cuenta que, en el tablado del corral de comedias, los actores entraban y salían a escena, necesariamente, desde los paños o huecos del nivel inferior del *vestuario* o fachada del teatro, el recitado del octosílabo tenía un efecto retórico y un sentido dramaturgico tan impecables como el del pentámetro shakesperiano. Una sílaba, un paso más avanzando por las tablas y el comediante español podía acabar precipitándose hasta el patio. Fuera de esta relajada exageración, no se por qué tales matices apenas se han tenido en cuenta en las frecuentes comparaciones, a veces un tantico acomplejadas, que acostumbran a establecerse entre nuestro teatro clásico y el británico.¹⁰³

102. Alberto Manguel, «Shakespeare no es Cervantes», *El País, Babelia*, n° 1273, 16 abril 2016, p. 6.

103. Los trabajos más interesantes respecto a esta cuestión o, en general, sobre las diferencias y similitudes entre el espacio escénico de la época isabelina y nuestro teatro barroco son los de John J. Allen «The Spanish Corrales de Comedias and the London Playhouses and Stages» in Frank J. Hildy (ed.), *New Issues in the Reconstruction of Shakespeare's Theatre*, New York, Peter Lang, 1990, pp. 207-35; así como el de John Orrel en «Spanish Corrales and English Theaters», en Louis Fothergill-Payne and Peter Fothergill-Payne (eds.), *Parallel Lives. Spanish and English National Drama 1580-1680*, Londres, Bucknell University Press, 1991, pp. 23-38. En el mismo volumen, es también relevante el estudio de John E. Varey «Memory Theaters, Playhouses and Corrales de Comedias», pp. 39-53; incidía de nuevo en las diferencias John J. Allen, «The Disposition of the Stage in the English and Spanish Theatres» (*Op. y loc. cit.* pp. 54-72); luego volvería con frecuencia a la cuestión, bien para reiterar las diferentes opciones escénicas de la práctica británica y española —«The Spanish Corrales de Comedias and the London Playhouses and Stages» in Frank J. Hildy (ed.), *New Issues*

Si comparamos ahora la edificación teatral del espacio urbano madrileño y la de París en el siglo XVII, debe recordarse que la capital francesa no contó con un teatro verdaderamente público hasta 1590, momento en el que el actor y empresario Valleran Le Comte (ca. 1590-1615) alquiló a los Cofrades de la Pasión —en una argucia de dispensa «moral» del pecaminoso entretenimiento muy semejante a la aplicada en España— el Hôtel de Bourgogne. Ciertamente que este se ubicó en el centro de la ciudad, marcando una neta diferencia arquitectónica y social respecto a los célebres *jeux de paume* (*patios de jugar al tenis*, sería la traducción literal) donde en realidad actuaron las compañías no estables (llamadas en España *de la legua*). Uno de aquellos *jeux de paume*, convertido en 1634 finalmente en el Théâtre du Marais, acabaría siendo el gran rival del Hôtel de Bourgogne. La recreación de la puesta en escena en el teatro francés de aquella época, incluido el engolado recitado académico de un primer actor, en la deliciosa película *Cyrano de Bergerac*, dirigida por Jean Paul Rappenu en 1990, denota el sello postromántico de la novela de Edmond Rostand, escrita en 1897, en la que se basaba. Probablemente Rappenu decidió, por pura estética cinematográfica, reflejar más bien los espacios escénicos alojados en el Palacio del Louvre o en el Teatro de las Tullerías que en el populoso París de los mosqueteros. Queda claro, en cualquier caso, que la historia cultural de España de los siglos XVI y XVII, por lo que hace al arte teatral, sostenido en una estética y asentimiento políticos muy semejantes, se abrió sin embargo a un instinto popular (o populista) más sólido, de lo que resultó una providencial alianza entre los intereses didácticos y/o políticos de la monarquía y el próspero negocio del teatro. Y ello generó la ilusión de una recepción *a la carta* de un programa estético, lúdico y social compartidos por los tres estados más poderosos de la primera modernidad europea (España, Inglaterra, Francia).

Con todo, procede volver a subrayar que en Gran Bretaña, el teatro fue expulsado del centro de la *civitas*, situándose en un territorio compartido con burdeles o los célebres *fosos* donde unos desdichados osos habían de pelear hasta la muerte. Y aunque en Francia se buscó una cierta (y quizá fallida) indiferenciación entre espacios teatrales y clase social, fue en España donde el teatro apostó de manera manifiesta por una utópica integración, habilitando un lugar práctico y perfectamente asentado en el mapa urbano. Resistió a la prédica moral de un estamento eclesiástico que, sin recato alguno se beneficiaba, al menos en parte, del negocio que condenaba; una parte económicamente significativa de sus ganancias, se destinaba a una suerte de red social llamada

in the Reconstruction of Shakespeare's Theatre, New York, Peter Lang, 1990, pp. 207-35)— bien para comparar la disposición de diferentes corrales en la península («Los primeros corrales de comedias: dudas, enigmas, desacuerdos» (*Edad de Oro*, núm. 16, 1997, pp. 13-27). También resulta ilustrativo el trabajo de David J. Amelang, «Comparing the Commercial Theaters of Modern London and Madrid», *Renaissance Quarterly*, 71 (2), pp. 610-44.

Cofradías de socorro. Los investigadores, al hacer balance entre el coste y el próspero beneficio económico que supuso el consumo de este producto cultural, subrayan asimismo las diferencias entre el coste del consumo del público en el teatro áureo español y en el de sus coetáneos europeos. Un operario inglés, sólo estaba dispuesto a pagar por ver una función una doceava parte de su sueldo diario: a fin de cuentas se trataba de desplazarse al extrarradio londinense y pagar por ver a un joven efebo poniendo lo mejor de sí mismo para interpretar a la dulce Julieta. Con todo, y con perdón de Shakespeare, resultaba más barato que ver una lucha de osos. En cambio, en torno a 1600, asistir a una función en París desde el *parterre* (la mayor parte de las veces, de pie) le costaba a un operario una media de 3/4 de sus ingresos diarios. Pero justo en las mismas fechas, un jornalero madrileño pagaba complacido 1/5 de su salario diario por escuchar durante tres horas en el Corral de Comedias los versos de Lope, Tirso o Calderón sin necesidad de acudir a los arrabales urbanos ni esperar a que el Coliseo del Buen Retiro se abriera de manera excepcional para, así, merodear por los sitios de recreación del Rey.¹⁰⁴ De modo que cabe sostener que el corral de comedias rentabilizó con éxito el nacimiento del teatro como negocio lucrativo. Las bravatas de condena moral (que, a pura sobreactuación, parecen a veces una clara impostura) acababan amortizándose a título de inventario. En la práctica, los cierres de los teatros —cansinamente solicitados por el refunfuño moralista— se limitaron a cumplir con el protocolo de algún luto o al tiempo de la Cuaresma: los corrales volvían a abrir sus puertas en Pascua de Resurrección y durante muchos años, incluso en la actualidad, ha persistido la costumbre entre algunas compañías de estrenar alguna obra el Domingo de Resurrección.

Por lo demás, la investigación ha confirmado un dato irrefutable: la preferente situación urbana de los corrales en la topografía de Madrid (o de otras ciudades importantes) implicaría asimismo una disposición arquitectónica que, aunque sobria (pero nunca tosca) fue capaz de convocar en el estratégico centro urbano a un amplio y diverso público volcado a un consumo cultural asequible que, además, le permitía una festiva y autocomplaciente integración en un sueño populista de camaradería social. Todos los géneros dramáticos dan fe de ello; sobre todo el de más imperecedera modernidad: la comedia de enredo o de capa y espada: «comedias caseras» llegó a llamarlas Francisco Bances Candamo (1662-1704) en su *Teatro de los teatros de sus pasados y presentes siglos* (ca. 1689-90), tan cercanas a las impagables «*screwball comedies*» —a saber, el loco y zigzagueante vuelo de la «bola de tornillo» lanzada por los jugadores del *béisbol* norteamericano rebotando en un enloquecido zig-zag hasta llegar a su

104. Vid. Margaret R. Greer, aunque no precisa fuentes concretas. («*A Tale of Three Cities...*», citada, p. 405).

destino— con el que se comparó la acción de dichas películas en Hollywood de los años treinta y cuarenta. Puede que *La dama boba*, *La dama duende* o *Don Gil de las Calzas Verdes* estén más cerca de *La fiera de mi niña* de Howard Hawks (1896-1977) o de la fresca contemporaneidad del *To be or not to be* de Ernst Lubitsch (1892-1947) que de *La Comedias de las Equivocaciones* (*The Comedy of errors*, 1591) de Shakespeare (1554-1616) quien, casi siempre, prefirió mirar hacia atrás e inspirarse en los *Menecmos* de Plauto, escrita más de dos siglos antes de Cristo.¹⁰⁵ Tampoco creo que don Gutierre, protagonista de *El médico de su honra* (ca. 1635), nos provoque mayor escalofrío en su freudiano desgarro entre lo bello y lo siniestro que *Othello*, con un protagonista deshojando la margarita de los celos y manipulado por un despechado Yago. Shakespeare eligió inspirarse en la historia de un «capitán moro» incluida en *Gli Hecatommithi* de Giovanni Battista Giraldo Cinthio (1509-1573).

El tablado del corral, pese al empeño de autores de comedias y carpinteros por crear un fastuoso, y por tanto contradictorio, «efecto de realidad» o «de maravilla» —tal expresión sólo se usaría para glosar el catequético fasto de la puesta en escena de los autos sacramentales— no pudo aspirar a la suntuosidad cortesana del escenario del Coliseo Buen Retiro, pero sí acabó superando ampliamente la primitiva inocencia con que Cervantes evoca, al prologar sus *Ocho comedias y ocho entremeses* de 1615, la puesta en escena en tiempos de Lope de Rueda:

No había en aquel tiempo tramoya, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por el hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuarto o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada por dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra, algún romance antiguo.¹⁰⁶

Siempre me he preguntado si estas palabras suponen realmente un testimonio real de cómo eran los corrales en 1615 o si Cervantes las escribió desde la profunda melancolía ante el fracaso de su dramaturgia a la que, sin embar-

105. No es la primera vez que uso esta comparación (*Vid.* «Los clásicos y la cultura española», *Arescénicas*, n° 9, mayo 2018, p. 46). Alguna vez me ha valido el desacuerdo de algún colega por demasiado desenfadada. Pero ahora veo que la propia Margaret Greer, en su estudio citado («A Tale of Three Cities...») hace equivaler el teatro de los siglos XVI y XVII al cine americano más popular de los años 30 o 40, señalando su carácter, a un tiempo «productivo» y «cultural» pero mostrando de manera ejemplar la diversidad de las relaciones humanas.

106. Cito por la ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, p. 8.

go, muchos han atribuido un precoz presentimiento brechtiano. Recuerdo la cierta tristeza que me provocó el capítulo que la serie de TVE *El ministerio del tiempo* dedicó al autor. Sus funcionarios viajaban al Siglo de Oro con la urgente misión de boicotear por todos los medios el estreno de sus obras en un corral de comedias, temiendo que su probable éxito impidiera al pobre don Miguel, torciendo el curso de la historia *real*, escribir lo único que esta le exigía escribir desde nuestra cómoda y egoísta contemporaneidad: la andanzas de un ingenioso hidalgo llamado don *Quijote*. Si no recuerdo mal el capítulo se emitió el 29 de febrero de 2016 bajo el título *Tiempo de hidalgos*. Me hizo pensar, como siempre que vuelvo al teatro de Cervantes, que no me parece justo que se ponga en escena tan de tarde en tarde —sus entremeses no han mostrado realmente su espléndida calidad teatral hasta la *Cervantina* de Ron Lalá—. Y a veces me pregunto hasta qué punto no fue don Miguel quien le puso en bandeja a Peter Brook (1925-) el título de su inolvidable ensayo *El espacio vacío* (1968) donde, como aquél en su *Retablo de las maravillas*, se nos instaba, por encima, de todo a *ver*. Ciertamente el corral de comedias fue también el primer gran espacio vacío de la historia de nuestra práctica escénica.

Fue, sobre todo, un espacio eficaz para producir lo que se pretendía; y fue un espacio eficiente, de una perfección absolutamente coherente con sus posibilidades. Además, motivó el definitivo establecimiento de una infraestructura material y humana que supuso saltar desde el cometido artesanal de los primeros integrantes de sus oficios a la solidez de su disposición constructiva y a la completa profesionalización de sus agentes materiales, de sus intérpretes y de quienes escribieron los textos que acogería su escena. A la par que otros países europeos, propuso un espacio sobre el que maduraría un modelo atingente de teatro que fue moderno en, al menos, seis aspectos: a) responder y estimular una institucionalización definitiva del arte teatral acelerando tanto su producción literaria como espectacular; b) reconocer y avalar su explotación comercial; c) activar la jerarquización administrativa del negocio teatral (organismos reguladores, normativas, asientos o contratos); d) crear el primer tejido plenamente profesional de los agentes de su producción —autores de comedias, representantes, músicos, carpinteros, pintores, sastres, técnicos, herreros, etc.— dando cabida en el propio tejido urbano a espacios *ad hoc* de consumo cultural; y f) ofrecer un aval definitivo a su explotación comercial como elemento inseparable de su función política y pública. La cita, a título de mero ejemplo, de un documento de 1632 demuestra como todo ello suturó, en perfecta simbiosis, el negocio teatral y una interesada utilidad pública:

Orden del Sr. José González, Protector de los hospitales desta Corte, a quien por su Real cédula le está cometida la Superintendencia de los corrales de las comedias della [...] habiendo entendido el desorden grande que [h]a [h]abido en los dichos corrales, entrando en ellos a ver

las comedias muchas personas sin pagar, en gran daño de los dichos hospitales y menoscabo de la limosna de ellos, para remedio de lo qual mando que de aquí adelante ninguna persona de qualquier estado, calidad y condición que sea entre en los dichos corrales a ver las comedias sin pagar lo que está mandado, y los alguaciles que asisten a ellos no lo consientan, y si alguno quisiere entrar sin pagar le pongan en la cárcel y den quenta a su merced para que proceda contra él y sea castigado, y para que venga a noticia de todos se ponga un auto como este en cada corral en parte pública donde se pueda leer, y lo señalo.- (Rúbrica).—Pedro Martínez).¹⁰⁷

En cualquier caso, y aunque insisto en que este trabajo carece de pretensión alguna de orden lingüístico, pues aspira sólo al hilo histórico y didáctico, es evidente que asume uno de los objetivos de la lingüística: diseccionar la realidad que albergan unas palabras para hacer comprensible a aquella. *DPESO*, y con él este ensayo, carecen de cualquier finalidad lexicográfica, ámbito para el que no me considero competente. De todas las historias de la historia la única que de verdad he leído y seguido con pasión ha sido la de la literatura y/o del teatro (consciene de que no son, desde luego, la misma cosa). Este trabajo sólo vale como muestra inicial de una reflexión sobre las palabras que cifran la historia material de una de las prácticas teatrales más sólidas de la Europa moderna y que, sin embargo, nos ha costado reconocer como verdadero patrimonio cultural colectivo. Es un prejuicio que se derrumba en cuanto se disfruta de ver una comedia o una tragedia del Siglo de Oro bien dichas y con una puesta en escena en la que se alíen la competencia profesional y el amor a los textos. Las palabras que aquí catalogo, en torno a la construcción y dramaturgia práctica del corral, se han reunido y estudiado bajo dos principios que he intentado sean coherentes: la objetiva búsqueda de unos textos que puedan testimoniarlas con suficiencia y la certeza de su utilidad para conocer mejor el teatro del Siglo (o de los Siglos) de Oro. Aunque sólo sea porque, en palabras que se atribuyen a Michael Foucault (1926-1984), el lenguaje acaba por adquirir una naturaleza vibratoria que lo aleja de su referente, y hasta puede acabar acercándolo a una nota musical.

Aparte, claro esta, de los estudiosos y especialistas, creo que buena parte de la valoración tópica (o mítica) del corral de comedias y, sin embargo, la a veces poco diáfana comprensión de su estructura real, obedece precisamente a las figuraciones descriptivas poco claras o volcadas ocasionalmente hacia la mera alegoría que se cuelan en los textos, sobre todo los dramáticos, del Siglo de Oro. Pero el corral no sólo supuso el *locus* inaugural de una manera moderna

107. Orden del 9 de septiembre de 1632 sobre el pago de las entradas, *apud* John E. Varey y Norman D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro III. Teatros y comedias en Madrid (1600-1650)*, Londres, Tamesis Books, 1971, p. 17.

y cotidiana de nombrar lo visto o lo oído en escena, sino que materializaría de manera efectiva, y no pocas veces irónica, la metáfora favorita del Barroco.

Fue, en efecto, nuestro primer *theatrum mundi* no atrapado todavía en una metáfora inmaterial sino táctil, interclasista y estable. Acabó revelándose como lugar propicio para convertirse, a través de la palabra del actor, en metáfora de sí mismo, aunque fuera en un género tan colonizado por la ironía como el teatro breve. Luis Quiñones de Benavente (1589-1651) lo constata en su *Entremés de los galeotes*: «Alonsillo el espalder, / hombre de tan buenas prendas, / que en el corral de la mar / tiene un banco en delantera».¹⁰⁸ La humorada no carece en este caso de sarcarmo, pues el *alias* «espalder» identifica al tal Alonsillo como el infortunado galeote que, condenado a galeras, debía remar de espaldas a la popa de la galera (*Dicc. Aut.*). Esta imagen (artesanal, rozando casi una emotiva precariedad) del corral de comedias ha costado hasta hace poco ser asimilada o, al menos, reconocible por el común de la gente. Ciertamente que el Festival de Teatro Clásico de Almagro, al convertir la ciudad en meta de veladas veraniegas para ver sus representaciones o de las excursiones de escolares y estudiantes universitarios, han añadido a la curiosidad turística poder ver su muy retocado Corral de Comedias, construido en 1628 pero en el que aún resulta emotivo palpar la solidez de las robustas pilastras originales que rodean el patio empedrado.¹⁰⁹ Construido a instancias del clérigo Leonardo de Oviedo tras la remodelación de una antigua posada (el Mesón del Toro), se optó por ofrecer al público un espacio (el *patio* en sí) bajo el esquema compositivo de una plaza mayor. En conjunto, la forma matriz sería bastante semejante a los corrales documentados hasta ahora, teniendo en cuenta que en su origen contaba con una extensión total de 622 m² (más del doble que en la actualidad, según algunos estudios)¹¹⁰ superando de ese modo, y considerablemente, la superficie que las diversas investigaciones han atribuido a los primitivos corrales madrileños.

Es cierto que el significado (o, mejor dicho, la imagen tópica, entre venerable y toscamente artesanal) del corral se ha revivido con malos modos en las frecuentes parodias del teatro del Siglo de Oro. Un actor con la cabeza tan bien poblada como fue Fernando Fernán Gómez (1940-2007) constataba en una entrevista el triste o paródico deslizamiento que la memoria patrimonial de nuestro teatro clásico ha provocado, no pocas veces, hacia un romanticismo

108. *Apud Vergel de Entremeses*, ed. de Jesús Cañedo Fernández, Madrid, CSIC, 1970, p. 148.

109. Se hace inevitable mencionar el volumen, excelentemente documentado, coordinado en su día por Andrés Peláez Martín *El corral de comedias y la Villa de Almagro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha-Fundación de Cultura y Deportes de Castilla La Mancha, 2002.

110. *Vid.* por ejemplo, M^a Concepción García de León Álvarez «El Corral de Comedias de Almagro: construcción, propiedad y arrendamiento», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo n^o 198, Cuaderno 3, 2001, pp. 507-56; y «El Corral de Comedias de Almagro (1628)» en *El Corral de Comedias y la Villa d Almagro*, *op. cit.*, pp. 15-176.

decadente o, incluso, hacia la miserable astracanada. Lo hizo, por ejemplo, al contar su experiencia del rodaje como película de la despiadada —por lo paródica— comedia *La venganza de don Mendo* escrita en 1918 por Pedro Muñoz Seca. La obra le interesó hasta el punto de adaptarla a guion de cine y, como tal la dirigió y protagonizó en 1961. Lo hizo —afirmaba— casi en clave de «experimento» [...] intentando plasmar una sátira de un teatro pseudo-romántico y grandilocuente, así como una parodia también de aquel cine histórico de reconstrucción [...]. Y tan solo en una o dos secuencias me dejaron utilizar que en el telón de fondo —que era el cielo o unos bosques— se pudiera ver que era una lona pintada, un forillo que igual se usa en cine que en teatro». El notable actor y escritor —sus memorias son una lección magistral en ambas cosas— concluía lamentando el difícil encaje del teatro clásico en nuestra memoria patrimonial contemporánea: «*La venganza de don Mendo* no es ni siquiera parodia de los clásicos del Siglo de Oro español, sino del romanticismo de Zorrilla [...] y del posromanticismo. Un género que la sensación de que era ridículo estaba en el público».¹¹¹

Tan cargado de prejuicios se ha visto nuestro teatro clásico, sea en el orden retórico o en el temático, que no sorprende que hasta un excelente teórico como Fabrizio Cruciani (1942-1992) haya argumentado que la única aportación realmente relevante del teatro español del Barroco como espacio real de producción escénica fue la compleja máquina de sus autos sacramentales: «Il teatro spagnuolo» —escribe en *Lo spazio del teatro*— «aveba como prototipo rappresentativo l'organizzazione degli Autos Sacramentali con i tre carri (uno neutro e che con torni ai lati) che reunandosi in una piazza formavano il palcoscenico».¹¹² No hay duda de que tales palabras son una síntesis objetiva de la potente dramaturgia de la puesta en escena material del auto, pero no creo que los carros del Corpus —solución escénica relativamente similar a la adoptada en Europa para géneros semejantes e igualmente catequéticos— constituyan el mejor «prototipo representativo» de nuestro teatro áureo. De hecho, el propio estudioso concluiría poniendo en valor el «gen» espacial más íntimamente asociado al teatro barroco español como fue, lo acabaría reconociendo, el corral de comedias. Cruciani puso énfasis en su admirable capacidad para crear una «macchina» (en el sentido original de esta palabra en italiano, es decir, un mecanismo preciso e ingenioso) tan simple como eficaz para evocar la materilización de espacios muy diferentes, aventajando con ello cualquier

111. Enrique Brasó, *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, pp. 173-74.

112. Roma, Laterza, 1992, pp. 67-69.

otro lugar escénico europeo: la múltiple funcionalidad de un único tablado o su capacidad de congregar múltiples miradas convergente en un estratégico centro escénico, sin necesidad de plegarse a la abierta geometría de *piazza* que adoptaría el teatro isabelino.

Logró así materializar (tanto por la proporcionalidad de sus dimensiones como por su proximidad al público) la sencilla eficacia de una plataforma en la que el actor o la actriz pudieron ejecutar el juego (*play*) o la construcción de un personaje, diseñando con lúcida flexibilidad la relación que este podía establecer o pactar con el público. De hecho, como sugiere Allen, el único elemento diferenciador de los corrales españoles respecto a los muy ponderados teatros isabelinos acabaría siendo la presencia (permanente en los corrales madrileños y ocasional o desmontable en otros como los de Valencia o Sevilla) de un pequeño tablado anexo a cada uno de los lados del *tablado de la representación* propiamente dicho. Tales *tabladillos* laterales, situados a la altura del central, sirvieron para ubicar a un número reducido de espectadores sentados —si la la pieza representada sólo requería la sencilla tramoya de una *comedia de capa y espada* (o *doméstica o amatoria o urbana*, que con todos estos nombres se habitualmente se conocían)— o bien, una vez retirados, para contar con un espacio adicional en la puesta en escena, generalmente más sofisticada, de las llamadas comedias de santos. El estudioso británico especula sobre la influencia que pudo tener en tal disposición la temprana llegada de las compañías de la *commedia dell'arte* a la península, pero también la tradicional representación de los autos sacramentales en los carros del Corpus en los que se adaptó con frecuencia la combinación de tres unidades al objeto de aumentar la superficie disponible para la puesta en escena y, con ello, la suntuosidad de la representación.

Sea cual fuera su solidez y su riqueza decorativa, el inicialmente humilde *corral de comedias* español recuperaba de algún modo en su boceto frontal un esquema a escala o, si se quiere, una tímida o tosca maqueta de la imponente *frons scenae* del teatro latino clásico con sus tres vanos o puertas que, bien cerradas por cortinas, bien mostrando tras ellas algún teloncillo pudieran añadir al conjunto un tímido bosquejo de perspectiva. A ello recurriría Lope en su *Arte Nuevo* (1609) cuando, con impostada e irónica erudición para epatar a sus ilustres oyentes y lavarse las manos respecto a menesteres escenográficos que para nada le competían, recurra galanamente a la invocación erudita de «Valerio Máximo, / Pedro Crinito, Horacio en sus *Epístolas* / y otros». En efecto, todos ellos, junto con Vitrubio, prescribieron «los tres géneros del aparato» (vv. 350 y ss.).¹¹³ Lo cual, insiste irónicamente Lope, «toca al autor». Es decir no a él, a quien como *poeta*, sólo le incumbía la escritura del texto sino al llamado «maes-

113. Vid. *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011, pp. 333-55.

tro de hacer comedias» o «autor» — productor o director, en términos contemporáneos— que regentaba o dirigía la compañía. Es a este a quien recomienda, en caso de que, en su deseo de ponerse estupendo, pretendiera mostrar en escena «cabañas, casas o fingidos mármoles», que se limite a tomar notas de la antigualla de Vitrubio o de las *Epístolas* de Horacio (65-8 a.C.) y pruebe a situar *telari* con bocetos de tales imágenes tras los huecos (o *puertas*) abiertos en la fachada al fondo del tablado del corral. Con irónica displicencia, Lope sugiere colocar algún teloncillo mostrando una arboleda o alguna vegetación —si el argumento gira sobre cosas pastoriles—; casas —si se trata, como la mayoría de las veces, de una comedia urbana o de capa y espada—; o, finalmente, el esbozo de algún mármol o ruinas clásicas si se aspiraba a la solemne grandeza de la tragedia.

Lope sabía que un corral de comedias le ofrecía unas prestaciones sobrias pero suficientes para mostrar un decorado deseablemente verosímil, esto es, adecuado y sin excesos —aunque esta sobriedad lopesca quedaría después en el olvido). El juego de los tres vanos o huecos en el fondo del tablado,¹¹⁴ o de los que podrían abrirse en los niveles superiores hasta llegar al desván de las tramoyas, prestaban a estas un juego muy sobrio. Pero suficiente para permitir a Rosaura, en *La vida es sueño* (1635), caer de su «hipogrifo violento» y rodar desde el nivel superior del teatro (entendido este como el conjunto de las tres alturas que el tablado podía ofrecer) por medio de una rampa donde se habría abocetado el inhóspito paisaje del entorno de una torre;¹¹⁵ o para que el joven

114. Desde los primeros trabajos apoyados en cierta solidez documental, se ha dado por supuesto la existencia de estos tres huecos, vanos o puertas (o incluso *postigos*, como rezan algunos documentos). Ha sido un dato clave para la reconstrucción iconográfica del tablado del corral de comedias y de su fachada frontal con los citados huecos o *puertas* —cubiertos o no— por *paños* o cortinas que, a veces, incluso podrían ofrecerse pintados. Sin embargo José M^a Ruano sugirió, incluso con un esquema gráfico, la posible existencia de cuatro vanos—más que realmente puertas— de acceso o salida a o desde el tablado; dos de ellos se dispondrían en los extremos y dos ocupaban el espacio central. Transcribo textualmente: «[...] ahora sabemos que [la cortina] se extendía a todo lo ancho del teatro. Se trataría pues no de una sino de tres cortinas con lo cual tendremos cuatro aberturas posibles» (*Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, citada, pp. 365-6). Fausta Antonucci publicaría un convincente trabajo sobre la cuestión, señalando lo endeble de la hipótesis de la cuarta abertura (o apertura) propuesta por Ruano. *Vid.* «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada» en François Cazal, Cristóphel González y Marc Vitse (eds.), *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*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Verbuert, 2002, pp. 57-81. En todo caso, yo también me pregunto para qué rizar el rizo de una tramoya que funcionaba de modo tan resolutivo con solo tres huecos, nichos o puertas al fondo, proporcionando tanto a los actores como al público una excelente complicidad.

115. No es necesario recordar, al menos a los estudiosos, que tal disposición se ponía al servicio de una de las *tramoyas* de mayor fuste espectacular que pudo permitirse el humilde y efectivo tablado o *escenario* del corral de comedias: el *monte*. Pese a lo conocido, al menos por parte de los

Viriato, en *La Numancia* cervantina (ca. 1585), se arrojava desde lo alto de una supuesta muralla (III, vv. 2390-91). En ese nivel superior, podría estar tal vez la ventana desde la que Isabel, en *El alcalde de Zalamea*, se siente halagada por la serenata que el Capitán y la soldadesca le dedican (II, vv. 332-416) hasta que su padre, Pedro Crespo, pierde la paciencia. Y, en otro de los huecos, ya al nivel del tablado, la alacena mágica de una *dama duende* —mostrando tras sus vidrios algo de ajuar doméstico— giraría sobre su eje para mover las olas (o el *tsunami*, como se quiera) del enredo.¹¹⁶ No creo en absoluto que con la vidriera de la alacena giratoria —dentro de esa deliciosa tipología de comedias de capa y espada que, con razón, Antonio Bances Candamo (1662-1704) llamó también *caseras*— buscara Calderón la *verdad* de un realismo doméstico sino materializar la dinámica escénica del *dentro/fuera* y el efecto de una tramoya giratoria, disfrazada de alacena, bajo la metáfora material de un ajuar doméstico de platos y vidrios dispuestas a compartir con la célebre honra la vulnerabilidad de «romperse al primer golpe». Calderón, como tantos otros dramaturgos, cosifica también con un torno o tramoya el libérrimo juego de los giros en tirabuzón de la comedia de capa y espada aprovechando magistralmente las prestaciones, sencillas pero nunca inocentes, de la puesta en escena en un corral, y tensar así la dinámica propia del género implícitamente sugerida en los recurrentes «dentro/fuera», «entrar/salir» o sus «aparecer/desaparecer». Las puertas, cortinas o huecos organizan con perfección casi magistral la acción: los actores y actrices dispondrían de indicaciones concretas del autor (o tiraban de su propia rutina profesional) para usar la puerta o hueco que, supuestamente, conducían al interior del espacio doméstico o a una salida exterior, fuera para evitar la enojosa presencia del padre o hermano impertinentes o para acudir a su criada cómplice o respondona. Las entradas o salidas suponen un indicio material en el tablado del ritmo del enredo inserto en la acción. Los dramaturgos, los comediantes y el público que acudía al corral aceptaban la palabra como indicio o clave del uso y ocupación del espacio y de la construcción material de la ac-

especialistas, de este artilugio y su amplio abanico de prestaciones —sobre el que volveré más adelante— me he permitido incluir en la *Adenda* algunos testimonios de este artilugio. También alguna nota cuando me refiera, más adelante, a la iconografía del corral.

116. En relación con este elemento de tramoya, conocidísimo precisamente por la emblemática comedia calderoniana, Fausta Antonucci acertó al matizar que no se trataría únicamente de su valor como *documento* para conocer, entre otras cosas, el espacio escénico del tablado, sino del hecho de dar por supuesto que es el dramaturgo el responsable de determinadas acotaciones explícitas, no sólo para constatar que la impresión reproduzca o no fidedignamente el texto por él escrito sino por la posibilidad de que este haya sido manipulado antes de su impresión con el fin de que el lector comprenda mejor el transcurrir de la acción. Debe recordarse que Calderón no participó en las ediciones póstumas realizadas por Juan de Vera Tassis (ca. 1630/40-?). En cualquier caso mi trabajo no se plantea un debate de orden ecdótico sino observar lo que las acotaciones dejan en la «memoria» de la representación en un corral de comedias.

ción. Unos escribían, otros actuaban y todos se sentían concernidos y asentían a las convenciones pactadas en la acción. Como apuntó ya hace tiempo Pierre Francastel (1900-1970) la imaginación plástica fue un requisito indispensable de la manera moderna de ver el arte y sobre todo, creo yo, el arte teatral.¹¹⁷ Aún faltaba algún tiempo para que, tras una entusiasta edad de la inocencia se levantara en el teatro la sesuda *cuarta pared* de los ilustrados. Lope lo había dejado claro en su distendida y seductora mirada a un teatro-escritorio-tabla de ajedrez con navetas y cortinas.

En fin, todo ese plano vertical en el que se incluye la célebre alacena de *La dama duende*, junto con el propio tablado, se llamó también *teatro* y en él descansaba y debió gestionarse la ilusión de realidad (más que de pretendido realismo) de las *apariencias*. Estas, desde luego, no ofrecieron al principio ni sofisticadas perspectivas ni el ambicioso realismo de bulto que se reclamarían después. El propio Lope escribió en *El peregrino en su patria* (1633) que en el «lienzo del vestuario» —pues *vestuario* se llamaba también el conjunto de los tres huecos que se ofrecían en la *fachada* del *teatro*— «estaba fingido Damasceno, gentil hombre que representaba la figura de Pródigo, y la Juventud en hábito de criado suyo».¹¹⁸ Las palabras del teatro clásico convivieron, en su edad de la inocencia y mucho después, con simples *paños* (tesoro irrenunciable de la tramoya de una compañía), con cartones pintados o con *peñas* y *peñascos* hechos a base de madera o simple papel prensado. Bajo el tablado aguardaba, inasequible al desaliento, la vida escénica: quienes presenciaron la representación de la *Numancia* cervantina verían dispararse cohetes voladores desde el hueco del tablado; y por tales huecos o por otras trampillas aparecían y desaparecían personajes o surgía repentinamente «un demonio hasta medio cuerpo»; hasta podían rodar barriles llenos de piedras. El teatro dejaría de ser un simple «escritorio / con todas sus navetas y cortinas», y llegó a ser, perdón por la distendida expresión, el «sensurround» que la Universal Studios puso de moda en los años sesenta y setenta del siglo xx con toda una saga de terremotos y catástrofes. Lope, que en *Lo fingido verdadero* fue capaz de imaginar la fachada de un corral de comedias ocupando la *frons scaena* convertida en un teatro romano, no tuvo empacho en quejarse de ciertos desafueros de la tramoya cuando, en su delicioso y muy citado *Prólogo dialogístico* a la Parte XVI de sus comedias (1621), platican el propio Teatro (convertido en personaje animado) y un Forastero:

Teatro.- ¡Ay, ay, ay!

Forastero.- ¿De qué te quejas, Teatro?

117. Pierre Francastel, *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, París, Editions Ghontier, 1965, pp. 211-238.

118. Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria* [1604], ed. de J.B. Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 384.

Teatro.- ¡Ay, ay, ay!

Forastero.- ¿Qué tienes? ¿Qué novedad es esta? ¿Estás enfermo? Que parece tocador eso que tienes en la frente.

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

Forastero.- Pues ¿qué puede moverte a tales voces?

Teatro.- ¿Es posible que no me veas herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?

Forastero.- ¿Quién te ha puesto en estado tan miserable?

Teatro.- Los carpinteros, por orden de los autores.

Al reivindicar su condición creativa y estética de *poeta*, Lope asume también su responsabilidad dramaturgica frente a los vulgares excesos populistas de la tramoya o carpintería de los *autores de comedia* tal como, ya en el despegue del fastuoso teatro palaciego, evoca con cierta nostalgia, a través de la propia voz animada de un corral de comedias:

Teatro.- Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas, o por faltar entendimiento a los oyentes. Pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de los ojos.¹¹⁹

Cabe insistir por tanto hasta qué punto, incluso en la aparente sencillez constructiva del corral de comedias, se inscribe el origen ancestral y etimológico de la palabra griega θέατρον —recordemos, θέατρον, lugar desde donde se mira y θέαομαι, mirar o ver—. A la solemnidad griega sucedería la magnificencia romana que, transformando el antiguo rito en celebración colectiva, llegaría finalmente a la emotiva genealogía de un arte y oficio evocados por Agustín de Rojas Villandrando (ca. 1572-1618) en su célebre retahíla de *El viaje entretenido* (1603): «bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía».

Pero si, al hilo de todo lo indicado, volvemos al espacio de representación del corral —teniendo en cuenta el prototipo madrileño— cabe subrayar que su tablado no era todavía un espacio sujeto al obligado «efecto realidad» de la perspectiva que, de manera tan decisiva, pondría en valor más tarde la escenificación del teatro cortesano. La documentación existente nos ha proporcionado datos que permiten afirmar que el *tablado* se levantaba a una altura apreciable respecto al suelo del patio. En el caso del Corral de la Cruz, a unos 9 pies (en torno a 2,52 metros), lejos —más que probablemente— del rudimentario ta-

119. Lope de Vega, *Prólogo dialógico. Parte XVI*, 1621. Cito a través de *Comedias escogidas*, ed. de J.E. Hartzenbusch, Madrid, BAE, 1853-60, IV, p. XXV.

blado sobre el que Lope de Rueda sentaría los cimientos del teatro profesional. Los actores contaban con un espacio de movilidad de aproximadamente 27 pies (7,56 metros) de largo y unos 15 pies de profundidad (a saber, unos 4,20 m.).¹²⁰ Y sobre esas dimensiones deberíamos conjeturar las posibilidades reales de acción y movimiento por parte del actor, e incluso estudiar seriamente la vinculación del análisis del espacio dramático con la métrica usada en los

120. Estas medidas, que debemos dar más como probables que como exactas, puesto que la documentación ha sido interpretada de manera diferente por los estudiosos, ofrecen sin embargo una razonable fiabilidad. Ni que decir tiene que la atención a la puesta en escena en los corrales de comedias ha experimentado en los últimos años un notabilísimo incremento, tras los pioneros estudios, basados en una ambiciosa revisión documental, de Norman D. Shergold y John E. Varey (1922-1999). Cabe recordar, por supuesto, el estudio de Othón Arróniz (1921-1977) *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (Madrid, Gredos, 1977). Y, ya mucho después, el excelente estado de la cuestión que se ofreció en el n.º 6 de *Cuadernos de Teatro Clásico* (Madrid, 1991) coordinado por José M^a Díez Borque. Fue en él donde José M^a Ruano de la Haza inauguraría su extensa investigación culminada, junto a Allen, en 1999 («Los corrales de comedias de Madrid en el siglo xvii», pp. 13-69). Pero el volumen ampliaba el horizonte de los espacios teatrales del Siglo de Oro más allá del Madrid barroco. Jean Mouyen, avanzando en la senda del venerable Henri Merimée (*L'art dramatique à Valence depuis les origines jusqu'au commencement du xviiième siècle*, Toulouse, Édouard Privat, 1913 y *Spectacles et comédiens à Valence, 1580-1630*, Toulouse, Édouard Privat, 1913) —existe traducción al español realizada por Vicenta Esquerdo en Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004— ofreció una valiosa síntesis en lo concerniente al teatro en la época, incluyendo propuestas iconográficas de su disposición («Las casas de comedias en Valencia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1991, ya citado, pp. 91-122). En el mismo volumen Celsa Carmen García-Valdés estudiaba «La casa de comedias de Oviedo» (pp. 123-50) y M^a Teresa Pascual Bonís «La casa y patio de las comedias de Pamplona de 1608 a 1664», pp. 151-76); Ángel M^a García Gómez se ocuparía de «La casa de comedias de Córdoba (1602-1694)», pp. 177-196, mientras que John J. Allen rendía su particular homenaje al Corral de Almagro (pp. 197-211) —en realidad era una reproducción de su artículo de 1983 «Hacia una revalorización del corral de comedias de Almagro», *Journal of Hispanic Philology*, 7, pp. 201-11—. Además de aportaciones documentales sobre los patios de comedias de León, Salamanca, Zamora, Ciudad Rodrigo o Segovia o Burgos, se recogía el primer estudio del recién descubierto Patio de Comedias de Alcalá a cargo de Miguel Ángel Coso, Mercedes Higuera y Juan Sanz (pp. 237-43). Este patio fue evocado emotivamente por John J. Allen en *La piedra de Rosetta del teatro comercial europeo* (Iberoamerica-Verbuert, 2015) aunque ya había realizado una estupenda síntesis documental sobre la ordenación arquitectónica escenotécnica del Corral del Príncipe (*The Reconstruction of a Spanish Golden Playhouse. El Corral del Príncipe 1583-1744*, Gainesville, University Press of Florida, 1983) comparándolo con los *playhouses* ingleses. Fue un brillante colofón a todo este interés, antes de colaborar con José M^a Ruano, su memorándum «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias» en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, 1998, pp. 13-21. También merece especial mención el estudio de Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños sobre el Patio de las Arcas de Lisboa, con un magnífico despliegue erudito y, a un tiempo, divulgativo (tarea que los estudiosos del teatro clásico deberían hacer tiempo haber asumido para asegurar su difusión con un objetivo serio y humanista). Vid. el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=Poc96548rwE>. A las dos investigadoras debemos también el excelente estudio sobre el Corral de la Montería de Sevilla, en los Alcázares de la ciudad. Vid. Piedad Bolaños, Vicente Palacios, Mercedes de los Reyes y Juan Ruesga Navarro, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro europeo*, núm. 6, 2012, pp. 221-48. Y su reconstrucción virtual en <https://www.youtube.com/watch?v=biH3W5xvBYA>.

textos dramático áureos. Por ejemplo, me parece evidente que el predominio en ellos del ligero y rítmico verso octosílabo, resultaría marcadamente adecuado para acelerar o agitar, cuando fuera preciso, el *tempo* de la acción. Y, por el contrario, ralentizar más solemnemente su transcurso con el uso de versos más largos, especialmente los elegantes endecasílabos. El recitado al que inclinaba el ritmo o el número de sílabas de determinados tipos de verso pudo haber sido una razonable clave textual para indicar al actor, ya experimentado en su *oficio*, un modo de *hacer* o *representar* acorde con el estado emocional o psicológico del personaje que interpretaba. Todo ello cabe estudiarse en un análisis actual, porque el recorrido físico por el tablado o la precisión emocional requerida al recitado eran tan *reales* en el Siglo de Oro como lo son ahora. Al diablo con la prosificación porque sí o por mera torpeza del actor. Pienso, por ejemplo, en el estremecimiento que siempre me ha producido *ver, oír* (o simplemente *leer*) a don Gutierre cuando acecha y escucha a oscuras («dos veces ciego» musita Mencía en el tercer acto de *Él médico de su honra* (vv. 1861 y ss.). Siempre me ha atraído y emocionado como los versos calderonianos reclaman, casi con precisión milimétrica, una dramaturgia de la acción que traduzca, bajo el imperativo de palabras impecables, la doble tiniebla emocional —gestual, vocal— de la escena. Dubitación y oscuridad que llevarán al trágico error de la joven tomando a Gutierre por Enrique. Calderón reclamaría en ese momento del personaje (y por tanto del actor) que sus palabras tradujeran sobre el tablado la densa viscosidad de su angustioso jadear tras saltar las tapias de la casa de Mencía. Por eso, el dramaturgo escribe toda la escena en una atormentada silva de consonantes; y la estrofa obliga a un tortuoso y vacilante recitado fúnebremente, empujado por una turbia sucesión de heptasílabos y endecasílabos. Algunos estudiosos han calificado dicha estrofa, creo que con razón, de un ensayo de transición al moderno verso libre. Tal vez lo que Calderón pedía a don Gutierre (y, por tanto, al actor que lo interpretaba) era vagar por el tablado como si de atravesar una turbia *selva* de celos se tratara.¹²¹ Calderón, como todos los grandes dramaturgos del Siglo de Oro, escribía sobre pliegos de papel, pero, en ese instante, pensaba en un espacio escénico medido con la siniestra y vacilante retórica vocal de Gutierre.

121. «En el mundo silencio / de la noche, que adoro y reverencio, / por sombra aborrecida, / como sepulcro de la humana vida, / de secreto he venido / hasta mi casa, sin haber querido / avisar a Mencía / de que ya libertad del Rey tenía, / para que descuidada / estuviese, ¡ay de mí!, desta jornada» (III, vv. 1862-1871). Y, más tarde: «Vamos pasito, honor, que ya llegamos; / que en estas ocasiones / tienen lo celos pasos de ladrones» (vv. 1894-1896). Cito por la edición de D.W. Cruickshank (Madrid, Castalia, 1981).

La mayor parte de los estudios sobre el corral de comedias no se han centrado, ni tan siquiera como mera curiosidad, en catalogar los términos o palabras que construyeron su espacio o diseñan la posibilidad real de una puesta en escena. Lo han hecho, como por otro lado es lógico, centrándose en los indicios materiales, la cronología o los datos históricos y documentales que de ellos se conservan. Todos se han esforzado concienzudamente en acercarse a la exactitud aportada por una documentación que, por su progresiva magnitud, ha ido ofreciendo datos fiables de las dimensiones de su construcción, de sus prestaciones escénicas y de la ubicación de un público singularmente heterogéneo. En mis años de docencia he comprobado la sorpresa de los estudiantes cuando se inician en el estudio de un corral de comedias e intentan compararlos con la escenotecnia actual. John J. Allen, en sus primeras investigaciones, calculó que el madrileño Corral de Príncipe ocupaba, en su conjunto, unos 110 pies de profundidad y 68 pies de ancho (el pie castellano equivalía a unos 28 cm actuales). En el caso del Corral de la Cruz eran 147 pies y 55 pies, respectivamente. Ambos corrales ofrecieron una configuración muy similar.¹²² Posteriormente, al ampliar su investigación en colaboración con José M^a Ruano de la Haza,¹²³ se matizarían los datos y, al traducir las medidas a nuestro sistema decimal, las proporciones resultaron un poco más claras:

Cálculo de las medidas a partir de la documentación estudiada	Corral del Príncipe	Corral de la Cruz
Largo o profundidad total del Corral	30,8 m	41,2 m
Ancho total del Corral	19 m	12,9 m [en su fondo] 21 m [en la fachada]

122. Vid. *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe 1583-1744*, University Presses of Florida, 1983. Allen realizó asimismo un cuidadoso acercamiento al emblemático Corral de Comedias de Almagro en el artículo «El corral de comedias de Almagro» en *Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, citada, pp. 197-212. También redactaría la entrada *corral de comedias* para el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (Madrid, Castalia, 2002) —un proyecto útil pero que muchos hubiéramos deseado ver materializado con mayor ambición— dirigido por Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. El estudio dedicado al Corral de Comedias ocupa apenas tres páginas (pp. 89-91). John Allen ofreció esta vez otro rango de medidas para la superficie de los corrales madrileños (30,8 m. de largo por 19 m. de ancho) con un tablado de 4,5 metros de fondo y 8 m. de ancho.

123. *Los teatros comerciales en el siglo xvii y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 57 y ss. Cuánto se hubiera agradecido en este valioso estudio un buen índice nominal de, al menos, los términos técnicos del corral de comedias (lo tiene sólo de títulos de obras y nombres de autores). O un esquema comparativo completo de sus medidas, documentadas o calculadas hipotéticamente.

Largo total del patio	12,3 m	16,1 m
Ancho total del patio	8 m	7,3 m
Ancho ocupado por las gradas de la derecha	5 m	4,2 m
Ancho pasillo gradas de la derecha	2 m	1,4 m
Ancho ocupado por las gradas de la izquierda	5,6 m	3,9 m
Largo de las gradas	13,2 m	14,5 m
Alto de las gradas situadas junto a la entrada	0,75 m	
Largo total del tablado	8 m	7,4 m
Profundidad del tablado	4,5 m	4,5 m
Altura del tablado	1,68 m	9 pies (2,52 m)
Superficie del tablado	36 m ²	33,3 m ²
Largo corredores del tablado	8 m	7,4 m
Profundidad de los corredores	2,25 m	3,5 m
Superficie de cada corredor	18 m ²	25,9 m ²

En ninguno de los casos cabe hablar de un espacio considerable ni mucho menos fastuoso. Si existiéramos a la representación que de nuestros clásicos pudo ofrecer un corral de comedias nuestro concepto actual de puesta en escena, deberíamos acudir a la emotiva fragilidad con que los italianos se refirieron, claro está que en un sentido muy diferente, al *arte povero*: un ejercicio artístico carismáticamente artesanal tanto por lo que se refiere a su edificación como a su aparato escénico.

Con todo, cabe suponer, puesto que el español moderno se asentaría definitivamente en el Siglo de Oro, que su teatro constituyó un ingrediente sustancial para acelerar y fortalecer tal madurez. Y que a ello contribuyó también el definitivo asentamiento de las palabras relacionadas con el teatro, bien referidas a su puesta en escena, bien a la técnica de interpretación de sus actores.

Lo remarcable es que ello coincidiera con un periodo en que, como sabemos, en ámbitos artísticos como la poesía, la lengua evolucionó hacia las ya conocidas audacias sintácticas y neologismos, y desde luego a la búsqueda de nuevos modos de describir, o incluso construir, una realidad alternativa. Pero el teatro escrito o producido para los corrales de comedias, lejos casi siempre de exhibicionismos arcaizantes o del provocador atrevimiento cultista —que sólo aparecían en el contexto de una sátira cómica— se mantuvo ajeno tanto al exasperante culteranismo como a las invenciones y tramoyas. Lope vuelve a ser un ejemplo frente al fasto calderoniano especialmente en su teatro palaciego. Recuérdense su paródica alusión al teatro torturado por aquellas que evocaría en el prólogo a la *Parte* de sus comedias donde precisamente publicaría *Lo fingido verdadero*,¹²⁴ justo donde asomaba aquella imagen a medio camino entre el concepto y la agudeza visual:

[...]
 el teatro parece un escritorio
 con diversas navetas y cortinas.
 No hay tabla de ajedrez como su lienzo;
los versos, si los miras todos juntos,
parecen piedras que por orden pone
rústica mano en trillo de las eras.

Lope odió todo lo que no fuera lo que ahora damos en llamar «espectacularidad comprensiva». Por eso se avino a aplicar prioritariamente (aunque no en exclusiva) una tecnología precisa, artesanal, cercana aún —diríamos— a la «edad de la inocencia» de nuestro teatro clásico. Sin el exhibicionismo lingüístico que detestaba, prefirió acogerse en buena medida a una sobriedad que lo convertiría claramente en nuestro contemporáneo. Cabe agradecerle que nos dejara en los 389 vv. de su *Arte Nuevo* (1609) la urdimbre genealógica del teatro moderno; pero que, además, fuera capaz, en una comedia *de santos* absolutamente metateatral, incluir la espléndida imagen de lo que sería la visión frontal de la escena que contemplaban quienes, tras acceder al corral, ocupaban los lu-

124. «Teatro.- ¡Ay, ay, ay! / Forastero.- ¿De qué te quejas, teatro? / Teatro.- ¡Ay, ay, ay! / Forastero.- ¿Qué tienes? ¿Qué novedad es esta? ¿Estás enfermo? Que parece tocador esto que tienes en la frente. / Teatro.- No es sino una nuble que estos días me han puesto los autores en la cabeza. / Forastero.- Pues ¿qué puede moverte a tales voces? / Teatro. ¿Es posible que no me veas herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mi clavos? / Forastero.- ¿quién te ha puesto en estado tan miserable? / Teatro.- Los carpinteros por orden de los autores. / Forastero.- No tienen ellos la culpa, sino los poetas que son para tu como los médicos y los barberos, que unos mandan y los otros sangran. / Teatro.- Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas, o por faltar entendimiento en los oyentes; pues los autores se valen de máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de los ojos» (*Prólogo dialogístico a la parte XVI de las Comedias de Lope de Vega*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, 2017, I, pp. 43-51).

gares que su respectiva capacidad económica les permitía. Los que sin embargo, en un guiño de democrática visión comunal, todos podían ve en el «espacio vacío» que antes ellos se ofrecía era la imagen de un escritorio con sus correspondientes «navetas» y «cortinas». Lope, no por casualidad, lo hace en la obra más lúcidamente metateatral (junto a la explícita metáfora del *theatrum mundi* —vía Shakespeare o Calderón—) del teatro europeo de los siglos XVI y XVII.

La afortunada *ékphrasis* (o *éxfrasis*) construye una sobria pero imaginativa genealogía visual del espacio escénico más emblemático del teatro barroco español. Se trata, si se me permite la expresión, de una *célula* desde la que engendrar virtualmente la imagen más recurrente de nuestro teatro clásico: una pared o lienzo levantado al fondo del tablado —referida habitualmente también como *vestuario*, puesto que inmediatamente detrás se vestían las actrices— y los elementos que podían poblarlo. Como es sabido, dicha fachada o lienzo era el único lugar por donde los actores accedían, por lo general a través de sus tres puertas o vanos, al tablado para, desde allí, regresar *dentro* (lo que se indicaba a través de la rutinaria acotación *entra* o *sale*). La palabra *ékphrasis* ostenta, en su propia etimología griega (*ek* —fuera—; *phrasein* —declamar, pronunciar—) la densa metateatralidad que sólo un dramaturgo como Lope pudo intuir tan vivamente. El texto dramático, en términos retóricos, no es más que la verbalización de una serie de acciones o hechos que pasan, en virtud de unas convenciones pactada, a realidad escénica. Resulta apasionante ver como el teatro impone desde el texto una objetividad material inducida en este caso, como ya ha indicado, por la animada descripción que la retórica ha llamado asimismo *hipotiposis*.¹²⁵ Es decir, la constitución verbal de un repertorio visual que, para el caso de los versos a los que me he referido —bien lo sabía Lope— podía constatarse con tan solo mirar, desde el patio del corral de comedias, al alzado frontal —o *vestuario*, como he indicado—. Lo que todos los concurrentes habían visto desde el principio puesto que el tablado del corral carecía, como es sabido, de telón de boca. Lope inscribe esta ingeniosa descripción en unos versos cuyo oidor o lector del siglo XVII, asiduos al teatro, comprenderían sin necesidad de una erudición que Lope, ya lo sabemos, juzgaba irónicamente prescindible para entender el teatro, como había demostrado o demostraría en fecha muy cercana —en ello existe unánime acuerdo entre los estudiosos— y con magistral ironía en su *Arte Nuevo*; un folleto, nada pretencioso en apariencia que, a los 47 años, incluyó de rondón en sus *Rimas* de 1609, tras la razonable hipótesis de una apresurada y desafiante composición ante el reto de sus colegas académicos. Sus 389 versos explicarían irónicamente como novedad lo que se llevaba haciendo en los corrales hacía tiempo, desacralizando una rígida e inútil preceptiva teatral.

125. Referencia obligada sobre el origen y usos de este recurso es el estudio de James Heffernan *Museum of words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, 2004.

A partir de tres versos («el teatro parece un escritorio / con diversas navetas y cortinas. / No hay tabla de ajedrez como su lienzo») los espectadores (oidores) y lectores del siglo XVII pudieron interiorizar — sobre todo si, como es posible, se mostraba simultáneamente en algún teloncillo del tablado— un bosquejo de la *frons scenae* del *theatrum* de la Roma clásica, que es la época en que transcurre la acción de *Lo fingido verdadero*. Pero, en un salto cronológico —y genealógico— nada inocente Lope esta aludiendo con impecable ironía al austero alzado de la fachada del tablado del corral, con sus huecos o vanos que podían mostrarse cubiertos o no por cortinas. Una *tabla de ajedrez* inscrita hábilmente en el monumental *prestigio* (*prestigium* en latín significa, cabe recordarlo, engaño a los ojos) de la robusta *frons scaenae* del teatro romano *clásico* cuya forma y genealogía describió el venerable Vitrubio en el primer siglo de nuestra era (ca. 80/70-15 a.C.).

¿Acaso no aspiraba a ser clásico un *arte* de hacer comedias a las que Lope se esforzó en considerar algo más que un vulgar entretenimiento *pane lucrando*? Todo ello va a sumergirlo en una pieza devota, profundamente metateatral y no exenta de una irónica y autorreivindicativa *laudatio*.¹²⁶ Después del *Arte Nuevo* lo clásico, en el teatro, ya no equivaldrá —o, al menos, no solamente— a las reglas que Aristóteles, como sabemos varias veces reinterpretadas o reescritas por eruditos de los siglos XVI y XVII, había acordado en su *Poética*. Es obvio que tampoco el espacio teatral podía ya avenirse en exclusiva al poderoso alzado de la *frons scenae* vitrubiana —lo que sí sucedería de algún modo en el elitista y exclusivo, aunque también experimental en su novedosa desmesura escenográfica, teatro palaciego y su concepción espacial *a la italiana*—. Ciertamente su progresivo acercamiento al empaque de la cultura urbana barroca ya lo había insinuado, pocos años antes, el relato de Agustín Rojas Villandrando (1572-1635) quien, en su emotiva *Loa en alabanza de la comedia* inserta en *El viaje*

126. Por supuesto la *metateatralidad* es otra poderosa arma retórica del teatro de Lope, más allá de la *imago* del corral de comedias que, como toda su generación, identificó con la minimalista tramoya descrita en *Lo fingido verdadero*. En otra espléndida intervención durante la comedia, el actor Ginés se dirigirá a su amada en una retórica que revela la extrema complicidad entre quienes pisaban las tablas y quienes escribían para ellas: «Hasta al magno emperador / llega de que represento / tu fuego, tu sentimiento, / con tanto extremo, que ya / de ver deseoso está / como imito lo que siento. / Pero en tanta propiedad / no me parece razón / que llamen imitación / lo que es la misma verdad; / comedia es mi voluntad, / poeta el entendimiento / de la fábula que intento, / donde con versos famosos / pinta los pasos forzosos / que han dado mi pensamiento. / Todos mis locos sentidos, / con figuras semejantes, / se han hecho representantes / de mis afectos rendidos; / representan mis oídos / un sordo que a la razón / no quiere dar atención. / Y mis tristes ojos, luego, / van representando un ciego / que anda a rezar su pasión. / Mi olfato imita una gente / que dicen mil escritores / que del olor de las flores / se sustenta solamente / [...] El sentido de mis manos / un furioso representa / que tocar el cielo intenta / con sus pensamientos vanos; [...] Mi gusto, que era el mayor / y mejor representante, / ya representa un amante / que va siguiendo su error; / y aunque es comedia de amor, / si el autor no la remedia, / no tendrá fin de comedia, / pues no ha de parar en vidas, / porque las figuras todas / las hace el dolor tragedia» (vv. 1292-1351, *op. cit.* pp. 100-102).

entretenido (1603), evocaba la complejidad que iba adquiriendo la producción del espectáculo en la edad heroica de nuestro teatro clásico. Tal vez no fue causal que Lope situara una comedia de santos tan metateatral como *Lo fingido verdadero* precisamente en la Roma clásica. El hábil Rojas, casi coetáneo de Lope, iniciaba el relato de su particular genealogía del arte escénico trayendo a la memoria la saga de emperadores romanos que, a su juicio, habían impulsado, al menos en su aspecto material, el teatro (Claudio, Heliogábalo y Nerón). Proseguirá construyendo un relato nada inocente, evocando las farsas cortesanas o áulicas de Juan del Enzina (1468-ca.1530), ajenas todavía a un teatro de consumo cultural interclasista. Pero, al llegar al teatro que le concierne y que ha experimentado en su producción profesional activa recuerda —como hace el mismo Lope en su *Arte Nuevo*— los orígenes del teatro evocando también curiosamente su prestigiosa y sólida monumentalidad:

así la farsa se halló
 que no es de menos que aquesta,
 desde el principio del mundo
 hallada, usada y compuesta
 por los griegos y latinos
 y otras naciones diversas,
 ampliada de romanos
 que labraron para ella
teatros y coliseos,
 y el *anfiteatro*, que era
 donde se encerraban siempre
 a oír comedias de estas
 ochocientas mil personas,
 y otras que no tienen cuenta.¹²⁷

Volvamos ahora a la imagen —entre metáfora visual y guiño conceptista— creada por el actor Ginés en *Lo fingido verdadero*. Lope, que casi nunca daba puntada sin hilo, inscribe con absoluta naturalidad en el recinto de un teatro romano una realidad escénica imposible en la Roma de los gladiadores y de los mártires pero absolutamente cotidiana para los espectadores del corral. No vacila en reivindicar el oficio del que acabará viviendo nada mal aprovechando sagazmente el argumento de una obra que nos acerca a la materialización visual de un *exemplum* clásico, indiscutible referente de rango artístico y de

127. *El viaje entretenido*, ed. de Jean-Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972, pp. 147-158. Naturalmente no cabe reprochar al bueno de Agustín de Rojas la absoluta indiferenciación que establece entre *teatro*, *coliseo* y *anfiteatro*, considerándolos edificios equivalentes para la práctica escénica. En principio, lo que se celebraban en los *coliseos* romanos eran peleas o cazas de animales. Así lo anota el *Diccionario de Autoridades*, aunque también puntulizando que en el siglo xvii acabaron llamándose Coliseos los teatros donde se representaron óperas. En efecto a ello acabaría consagrándose la grandiosidad del Coliseo del Buen Retiro.

prestigio patrimonial. De modo que el *actor* (y luego santo) Ginés —quien en realidad fue una suerte de escribano en tiempos del emperador Diocleciano (ca. 245-313)—¹²⁸ canoniza al tablado de un corral de comedias mimetizándolo y ennobleciéndolo —en una deliciosa y ucrónica familiaridad— con la *frons scenae* del imponente *theatrum* de la Roma clásica (la unidad de tiempo importaba poco, ya se sabe, aunque alguna vez puede que asomara, desdeñada, en las «calzas atacadas» de un legionario romano metido entre la *gente* del tablado). Simultáneamente, Lope naturaliza el arte escénico en su dimensión más cotidiana y populista. El espectador de la comedia —no importa en qué lugar del corral más o menos cómodo se sentara— era invitado a relacionar, si no a reconocer, la prestigiosa imagen de un teatro antiguo en la coetánea familiaridad de la parte frontal de un *escritorio* que, como advierte puntualmente el *Diccionario de Autoridades* ofrecía en esa época la forma de un «cajón hecho de madera con distintos apartadijos y divisiones para guardar papeles y escrituras». Sin duda un poeta y dramaturgo que vivía de escribir lo usaría con frecuencia. Claro que Lope decide ofrecernos otra opción para describir la imagen, abonando así el efecto metafórico y profundamente visual que albergan sus versos tanto para el lector como para el espectador de la obra: «una alhaja hecha de madera y adornada y embutida de marfil, ébano, concha y otras preciosas materias, la cual trae distintos cajoncillos y gavetas con sus llaves». Tanto el oidor de los versos como sus lectores posteriores deben —debemos— gestionar mentalmente (o sea, ingeniosamente) las imágenes que ofrecerían, tras correrse las cortinillas, los huecos configurados por el cruce de las vigas o postes de madera horizontales y verticales que constituían la estructura frontal de la *fachada* del tablado del corral: los «huecos», ventanas u oquedades que, en conjunto, ofrecían la impresión de las «gavetas» de un escritorio. En ellas se guardaban —puesto que tales gavetas no eran otra cosa que pequeños cajoncillos extraíbles o correderos— papeles o pequeños objetos. No es imposible que algún «oidor» presente en el corral, al escuchar la palabra «escritorio», recordara que en Toledo llamaban así a la «lonja» donde se vendían al por mayor muy distintos géneros y ropas. Sí, el teatro suministraba la ensoñación de argumentos, personajes, temas o imágenes ordenados o simplemente escondidos en las navetas o gavetas —como se llamaban las cajas, generalmente sin tapa, que lo escritorios ofrecían para ordenar las cosas (y quizá *casos*) de quienes las usaban—. Todo ello, en fin, apoyado en la sencilla geometría de una pared vertical levantada al fondo del tablado; pared o muro construidos en modesta fábrica de albañilería

128. Pura aclaración prescindible para quien lea: Cayo Aurelio Valerio Diocleciano Augusto (ca. 245-313), aunque tolerante en un principio con los cristianos, a partir del año 303 ordenaría la destrucción de sus lugares de culto y de los libros de las Sagradas Escrituras, privando al mismo tiempo a los integrantes de la que considera una secta incivil y reaccionaria, de todos los derechos de ciudadanía.

y que, en el vocabulario arquitectónico de la época, se conocía también con el término *lienzo* (también *fachada*, aunque era todavía más común decir *cortina*). En las acotaciones rutinarias del teatro áureo se empleaba asimismo, para indicar las entradas y salidas de los actores, un término ambiguo: *vestuario*, puesto que, en efecto, tras él se encontraban las dependencias donde las actrices se vestían y preparaban para actuar (los actores, ya lo he señalado, lo hacían en el espacio inferior del tablado o escenario).

De ahí que el último verso de la *ékefrasis* lopesca describiendo el *teatro* o tablado del corral nos suministre, además de una imagen tan complaciente, la ingeniosa vibración de un concepto: «No hay tabla de ajedrez como su lienzo». Porque los hasta nueve huecos (o *nichos*, como escriben otros estudiosos) conformados por el cruce de los tres maderos horizontales de la fachada (o teatro) y los pies derechos verticales que ascendían desde el tablado hasta los tejados superiores que lo cubrían, ordenando la visión frontal de lo representado en escena, podían mostrarse alternativamente abiertos o cerrados por una cortina: por tanto, casillas en blanco, casillas en negro. El resultado sería, en efecto, una tabla de ajedrez, metáfora visual al mismo tiempo que un sugerente guiño al modo gracianesco. Así vio, y nos hacer *ver*, Lope el esquema arquitectónico al que se rendía el *tablado* (o teatro, en su conjunto) de un corral de comedias, atávica herencia del ya rutinario marco rectangular dentro del cual iban a inscribirse y *verse* una representación, pictórica o teatral, desde sus orígenes.

En todo caso la agudeza de Lope (la fachada del escenario de un corral de comedias transformada, en virtud de las palabras de un actor del siglo XVII, en «una tabla de ajedrez») materializaba algo más que una inocente extrapolación de la edilia teatral barroca a la forma arquitectónica más valiosa quizá del legado cultural del Imperio Romano en el s. III, consagrando como «el mejor representante» a un actor-mártir y, como consecuencia, patrono de los cómicos. Significaba también, a mi juicio, el triunfo definitivo de una incipiente industria cultural ya asentada o normalizada en la vida cotidiana de la *civitas* barroca. Actividad artística a la que uno de sus forjadores decide homenajear en una comedia de santos que, en nuestra era, podría haberse identificado fácilmente con un entretenido «péplum» hollywoodense de los años 50 o 60 del siglo pasado, con su medida proporción de épica cristiana y tierna peripecia amorosa. La imagen (tabla de ajedrez / lienzo o fachada del teatro convertida en una secuencia de casillas blancas y negras en virtud de abrir o cerrar unas cortinas a conveniencia) funde festiva e intencionadamente la práctica teatral coetánea con un ancestro clásico a partir del juego prestado por una ascética tramoya —unas simples cortinas corriéndose— muy del gusto de un Lope todavía no tentado por el teatro cortesano. Sencillo juego que, años después, posibilitaría a Calderón indicar el uso de una cortinilla semejante para sugerir la traza de una ventana y, tras ella, un breve paisaje pintado en un teloncillo al objeto de

que la actriz que interpretaba a Mencía en *El médico de su honra* (ca. 1635) pudiera, haciendo *como que* se asomaba a ella, hacer aflorar en bellísimos versos el trágico presentimiento de ver, todavía sin reconocerlo, caer del caballo, frente a su propia casa, a su antiguo amante don Enrique.¹²⁹ Pocas veces ha alcanzado tan cálida intensidad lo que la antigua retórica llamó *ticoscopia*.¹³⁰ Calderón no sólo muestra su proverbial conocimiento de las figuras del lenguaje (para eso se había formado en la *Ratio Studiorum*) sino la sagacidad de obligar a situarse a la actriz en el lugar del tablado desde el que podría sugerirse lo acaecido en el exterior: un exacto conocimiento de las posibilidades del espacio escénico. La actriz debía ocupar si era posible, mejor que el propio tablado, un balcón o ventana del segundo nivel del lienzo o fachada del vestuario. Y mirar al frente convenciendo al público que está viendo *realmente* lo que relata en unos versos cuyo lirismo y belleza imaginativa encienden absolutamente la pasión, tal vez nunca extinta, por Enrique.

Dijo con exactitud Anne Uberfeld (1918-2010) que el texto *teatral* es el único texto *literario* que no puede en absoluto leerse en una simple secuencia diacrónica mental; por el contrario, libera un espesor de signos sincrónicos que exigen verificar la ocupación real de un espacio.¹³¹

El mismo juego, *mutatis mutandis*, permitirá a Calderón convertir otra «casilla de ajedrez» del *teatro*, esta vez al nivel del propio tablado, en la puerta giratoria de una alacena por la que Ángela, libre de gazmoñerías, invade, pese a la celosa

129. «Desde la torre lo vi, / y aunque quien son no podré / distinguir, Jacinta, sé / que una gran desdicha allí / ha sucedido. Venía / un bizarro caballero / en un bruto tan ligero / que en el viento parecía / un pájaro que volaba; / y es razón que lo presumas, / porque un penacho de plumas / matices al aire daba. / El campo y el sol en ellas / compitieron resplandores; / que el campo le dio sus flores, / y el sol le dio sus estrellas; / porque cambiaron de modo, / y de modo relucían, / que en todo al sol parecían, / y a la primavera en todo. / Corrió, pues, y tropezó / el caballo, de manera / que lo que ave entonces era, / cuando en la tierra cayó / fue rosa; y así en rigor / imitó su lucimiento / en sol, cielo, tierra y viento, / ave, bruto, estrella y flor» (cito por la edición. de D.W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981, vv. 45-72, pp. 77-78). Quién duda que Dámaso Alonso en su todavía útil modelo de análisis estilístico, hubiera considerado estos versos dentro del procedimiento que él llamo «diseminación y recolección». También llama la atención sobre ellos, a efectos estilísticos, José M. Regueiro, *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichnberger, 1996, pp. 91-94.

130. Recurso retórico para describir algo vívidamente, de forma emocional e incluso patética.

131. *Vid. Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1982, p. 140. A su modo, acogía esta tesis Ignacio Arellano en su trabajo «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, al indicar que el espectador, incitado por la palabra dramática, completaba una visión ocular no directamente asequible (Madrid, Gredos, 1999, p. 198). No me acaba de convencer, sin embargo, su taxativo comentario respecto a que «la visualidad de la palabra resulta expresión paradójica a menos que se use en sentido figurado» (*loc. cit.*, p. 201). Yo creo que términos como *visualizar* y *figurar* no pueden separarse de la noción misma de *representar* (es decir, *presentar dos veces*). El texto es un *tejido* de palabras: ¿y acaso un *tejido* no es visible y, a veces, audible? Sin duda, en el fondo, todo en el teatro es *figurado*.

vigilancia de sus hermanos, el cuarto de su amante, confiando su inteligencia (y su deseo) a una eficaz tramoya en forma de vidriera o alacena giratoria dispuesta en uno de los huecos o puertas de la fachada escénica del corral.

El *tablado* fue el espacio a partir del cual pudo ordenarse un eficaz registro visual de la acción. Ello enriquecería aún más el significado de una lexía tan diletante e ingeniosa como *teatro* que, de ese modo, pudo aplicarse también, por metonimia, al conjunto del tablado y la fachada frontal del *corral* y/o *patio de comedias*. Pese a los ya numerosos estudios existentes, nunca he podido determinar con entera satisfacción si cabría establecerse un matiz o diferencia específicos entre ambas expresiones (*corral de comedias*, *patio de comedias*). De hecho el *Tesoro* de Covarrubias, publicado en 1611, sólo atribuye a *patio* el sentido de «la parte de la casa descubierta, pero cercada de corredores», haciéndolo derivar del latín *patendo* (estar al descubierto) bajo el evidente recuerdo del *impluvium* o *atrium* de la vivienda de la antigüedad clásica. El *Diccionario de Autoridades* actualizaría su acepción como «la parte de en medio de los corrales de comedias en que asisten y están de pie los que llaman mosqueteros». De manera un tanto confusa añade: «Está cubierto por una techumbre alta», lo cual puede hacer pensar que el redactor de la entrada lo identificaba con el corral reedificado ya en 1735 como Teatro del Príncipe (donde actualmente se ubica el Teatro Español), frente a la Plaza de Santa Ana en Madrid. Por su parte Terreros lo asimila ya totalmente al moderno sentido de *platea*. Cumple recordar que, incluso en la actualidad, el nombre habitual de llamar una entrada o localidad en dicho espacio de un teatro o cine es, en efecto, *butaca de patio*.

De cualquier modo, ambas locuciones se acomodan a lo que la retórica llama *metonimia*, es decir, tomar el efecto por la causa o la causa por el efecto —si hablamos de *corral de comedias*— o también a la figura conocida como *sinécdoque* en el caso de que apliquemos la locución *patio de comedias* a una parte concreta de este: el *patio* en sí o la superficie de mayor o menor amplitud situada en el centro de un conjunto edilicio y ocupado primordialmente por el público sentado en *bancos* (o también de pie) pero, al menos en parte, al resguardo del *toldo* que lo cubría. Un toldo que evitaba a los espectadores, creando una amable zona de sombra, tanto la molestia del sol en el estío como la inoportuna lluvia en otoño e invierno. Además de esta función, siempre he pensado que tal cubrimiento, pese a su humildad, produciría, al marcar un discreto sombreado protector, una sensación semejante al cómodo anonimato que regala ahora a los asistentes a un función teatral o a la proyección de una película la confortable sensación de anónima o ensibismada abstracción que nos produce el atento seguimiento de una representación o seguir el curso de una película en una sala de cine, ratificando el privilegiado estatus de *voyeur* que otorga el pago de una

entrada. Este ver y oír cómodamente la escena y el espejismo de intimidad del amortiguamiento de las luces me han recordado siempre la sensación del gozoso privilegio de una *lectura* privada.

Claro que el teatro, ya desde su heroico nacimiento, planteó asimismo el reto de una interacción entre lo que sucede en el escenario y la percepción que de ello tiene el espectador. En un corral de comedias el público, merced sobre todo a la habitual integración en el espectáculo a la que le invitaban prácticas escénicas como los géneros risibles (entremés, mojiganga, baile y, sobre todo, la *loa* cantada o dramatizada) *debía* o, al menos, *podía* sentirse interpelado tanto colectiva como individualmente. Y, de hecho, al estudiar el género teatral de la *loa* entremesada, advertí que su puesta en acción dramática más convencional y frecuente consistía precisamente en lograr implicar al público; y sus acotaciones (explícitas e implícitas) demuestran como la fusión o invasión por parte del actor de los dos espacios (tablado y patio) era esencial.¹³²

Lo cierto es que en el gen semántico de la lexía *patio* cristalizó para identificar el lugar preferido del público más popular, en contraste con la mayor discreción reservada al auditorio más pudiente en ventanas, balcones o tertulia. Esto, desde luego, coincidió con la tradición escénica europea en la que también solía reservarse un lugar privilegiado, con cierta escala de altura, frente o en torno al escenario, para contemplar la representación: no hay más que recordar los *parterres* franceses o los *yards* o *inner courtyards* coetáneos de Inglaterra, donde también solía acomodarse el público más doméstico y popular. En el caso inglés, dicho espacio se compartió con un amplia área comercial, la cual, en los patios españoles se ciñó más bien a espacios anejos (especialmente la llamada popularmente *alojería* o cuartos citados en la documentación como *alojeros*). La madurez artística y comercial del teatro clásico español se reflejaría así en un modelo arquitectónico convertido en hito o referente de la geografía urbana en la que se instaló definitivamente. Y no creo en absoluto que esto fuera un mero seguidismo del teatro británico, como sugiere extrañamente Ferrera Esteban.¹³³ Fue, obviamente, la solución más lógica e intuitiva para un edificio destinado a una actividad que, hasta nuestros días, ha consistido en *ver* para unos y, para otros, *ser vistos*. Tal vez el patio del corral de comedias (punto de encuentro y ocio, de roce y trasiego, de miradas cómplices o cruzadas casualmente) se impregnó del sentido lúdico, y al mismo tiempo doméstico, característico del espacio conocido con el mismo nombre (*patio*) de las viviendas privadas, como puntualiza el *Diccionario de Autoridades*: «el plano que en las casas o habitaciones se deja al descubierto, empedrado o solado, y cerrado con paredes,

132. Vid. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1983, pp. 31 y ss.

133. *Glosario ilustrado de las artes escénicas*, citado, pp. 498-99.

columnas o corredores». Covarrubias, siempre derrochando imaginación, advirtió que el término *patio* pudo derivar del latín *patere* (estar descubierto) relacionándolo con los nombres latinos *impluvium* o *peristyllium*, espacios usuales en la casa de un patricio de la Roma clásica. Usando la socorrida expresión del Siglo de Oro, el corral de comedias fue una abreviada *plaza universal*, emblema de la libre ocupación colectiva de un espacio lúdico plenamente integrado en el mapa urbano que acabaría convertido en significativo protagonista de la cultura barroca y uno de sus más notables logros, como fue nuestro teatro clásico. Y tal como sucedía en los *yards* ingleses, compartiendo funciones *lúdicas y comerciales*.

Cabe reiterar, por tanto, su localización preferente en la geografía urbana (así lo testimonian los emblemáticos ejemplos de Madrid y Sevilla) y su papel decisivo en una concepción ideológica neopopular e interclasista del hecho escénico. Ejemplo destacado de ello, aparte de Madrid, fue la actividad teatral de la ciudad de Valencia donde el Corral de la Olivera, impulsado por la Cofradía de San Nicolás que funcionó desde 1582, fue reconstruido, tras un incendio, casi por completo en 1619 como rumboso Coliseo, ofreciendo tanto a la clase noble como a cierta protoburguesía y por supuesto al público *más* popular, el privilegio de ocupar lúdicamente un edificio de cierta relevancia y comodidad en el mismo centro urbano.¹³⁴

Lo que, como ya he dicho, no sucedió con el teatro de la época isabelina donde, quizá en una sobreactuada reivindicación como Iglesia independiente, tras los primitivos *The Theater* (1576) o el *Curtain Theater* (1577), teatros como el Blackfriars o el Whitefriars (1608-1620) —ambos regentados por el actor y empresario James Burbage desde 1597— y, a diferencia del mítico *The Rose*, ya techados y con cierto empaque arquitectónico, siguieron ubicándose en el extrarradio londinense.¹³⁵ Pero la genealogía constructiva de estos teatros (curiosamente los edificios primitivos habían pertenecido en algún caso a un monasterio) no fue tan diferente a la de los antiguos corrales españoles aunque estos jamás se pretaron a la truculenta ordinariez de asentarse en las proximidades de un foso donde dos desdichados osos debían pelear salvajemente hasta morir. Tampoco las ventanas y balcones o la popular cazuela se diferenciaron demasiado del acomodo que la gente pudiente encontró en los teatros de la época de Shakespeare, donde ocupaba las galerías en torno al espacio circular frente al que se actuaba —la célebre «o de madera» que ya he mencionado—. Este tipo de planta, al parecer de los estudiosos, obedecía a la disposición de las antiguas posadas que sirvieron de matriz para su edificación. Los *yards* ingles

134. Para el estudio de los espacios escénicos en esta ciudad, véase el estudio, ya citado, *Spectacles et Comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse, 1913.

135. Vid. J.W. Saunders, «Staging at the Globe 1599-1613», en *Shakespeare Quarterly*, vol. 11, n.º 4, 1968, pp. 401-425.

compartirían con los corrales españoles el uso de maquinaria escénica aunque muy lejos de la fascinación por la tramoya que fue imponiéndose, a veces por encima de la propia textualidad, en el teatro cortesano del Siglo de Oro español. Sólo los teatros ingleses más primitivos (los citados *The Theatre*, de 1576, o el *Curtain Theatre*, que funcionó entre 1577 y 1622) se adelantaron algo a la inauguración de los principales corrales madrileños. Pero éstos ofrecieron desde su principio un diseño arquitectónico tan arquetípico (privilegiando, frente a la forma ovalada de la zona central donde se actuaba en Inglaterra, una visión claramente frontal) que apenas creo pueda conjeturarse una consciente imitación. También Fabrizio Cruziani me señaló a veces las semejanzas del *corral* español con la planta rectangular que adoptaron algunos teatros ingleses como el Boar's Head (1598-1605), el Fortune o el Red Bull. Este último, de pésima reputación y radicado también en los suburbios, se construyó sobre una planta cuadrada pese a ser coetáneo del mítico *The Globe*. Pero deducir de ello, como asegura Ferrer Esteban,¹³⁶ que los corrales españoles fueron una palmaria imitación de los teatros ingleses de la misma época me parece, cuanto menos, cuestionable.

El fervor católico de la Monarquía de los Austrias jamás osó desterrar al extrarradio madrileño un negocio que, por otra parte, suplía las carencias de la caridad pública. Hablamos, en cualquier caso, de un prototipo espacial absolutamente primario, *locus* válido para *ver* una representación desde diferentes lugares, aunque difícilmente pudo alardear de ofrecer una verdadera sensación esceonográfica con perspectiva.

En cualquier caso, por simple justicia histórica y obligada coherencia crítica, no puedo dejar de mencionar, aparte de los estudios ya referidos, la paciente y copiosa compilación documental sobre la que se han fundado la práctica totalidad de los estudios posteriores —tanto los derivados de la exhumación y estudio de fuentes como los volcados a una interpretación crítica— sobre el espacio por excelencia del teatro clásico español. Empezando por la citada —y durante mucho tiempo imprescindible— monografía de Norman D. Shergold; o la escrita, más de un cuarto de siglo después, por José M^a Ruano de la Haza y John J. Allen a las que ya me he referido. Tal estudio no hubiera existido probablemente sin la previa, perseverante y admirable búsqueda documental que, especialmente sobre los teatros madrileños, realizó el inolvidable John E. Varey para exhumar y publicar con precisa solvencia, entre los siglos xx y xxi, una abrumadora documentación sobre los corrales de comedias de la península o, incluso, de la América colonial. Logró así consolidar un modelo de análisis objetivo de la memoria material de los espacios escénicos de nuestro país, pro-

136. *Op. cit.*, pp. 498-99.

fundizando en las catas documentales e, incluso, en el pionero análisis de su lábil memoria iconográfica.

A partir de esta generosa base se ha asimilado —y casi consagrado como único posible— el modelo funcional de los corrales asentados en la corte madrileña —los célebres Corrales del Príncipe (1583) y de la Cruz (1579) —este último remodelado definitivamente en 1584—. Con todo, otros datos nos han permitido saber que el autor de comedias Alfonso Velázquez (ca. 1560-1620) representó en un corral que se describe como anexo a lo que algunos estudiosos han llamado *confraternidad*. No podía ser de otro modo, teniendo en cuenta que la documentación revisada en los últimos años prueba que el uso de patio interiores, bien para funciones lúdicas o domésticas, bien para representaciones teatrales expresamente públicas, se multiplicó desde los años finales del siglo XVI (por ejemplo el de la Cancillería de Granada, algunos en Sevilla o, por supuesto, en Madrid que en 1570 ya contaba con siete patios o corrales). En Lima se construiría uno hacia 1594 y otro en Ciudad de Méjico en 1597. Evito la exhaustiva enumeración que, por otra parte, se ha registrado y difundido en abundantes estudios. Lo que me interesa subrayar, una vez más, es que todos los patios o corrales reiteran una disposición constructiva muy semejante: un *lugar* en el que estar y desde el que mirar a otro *lugar*; y cuya forma o, incluso, dimensiones importan menos que la función emblemática que define la noción de *teatro*: un lugar en el que *ver* y, también, *ser visto*, función que adquirió una importancia incluso más relevante que la de *oír* o *escuchar* lo que se sucedía materialmente sobre un tablado.

El uso diletante de términos como *corral*, *corral de comedias*, *casa de comedias* o *casa y teatro de representación*¹³⁷ no supone una sustancial diferencia cualitativa respecto a la arquitectura o conformación espacial básica del *corral de comedias*, aunque sí tal vez, a la altura de los años comprendidos entre 1726 y 1739 — fecha de composición del *Diccionario de Autoridades*— una clara voluntad de marcar cierta prevalencia o una decorosa distancia *eufemística* respecto al tradicional y castizo término *corral*. De hecho, no he encontrado testimonio alguno de *casa de comedias* o *casa de teatro y representación* anterior a 1640. La *lexia coliseo* pareció reservarse al teatro de fasto cortesano o a un espacio tan singular y representativo como pudo ser el Coliseo de la Olivera en Valencia, al que ya me he referido.¹³⁸

137. Véase la *Adenda II. Nombres, espacios, oficios y materialidad verbal de un Corral de Comedias*.

138. Para la identificación de espacios de representación ajenos al modelo estricto de *corral* (o, al menos, de *corral* madrileño), véanse, entre otros, Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid* (Madrid, 1923); José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII* (Sevilla, 1887) o Josep Lluís Sirera en «La infraestructura teatral valenciana», en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II. La Comedia*, Londres, Támesis Books, 1986, pp. 26-49.

Pero puede constatarse que fue Sevilla, quizá por su destacada presencia hasta la mitad del s. xvii en la economía y vida cultural del Siglo de Oro, la primera ciudad que acometió la construcción de un corral de comedias permanente. Nunca es fácil (y mucho menos irrefutable) contar con el *documento fundacional* del primer espacio de representación en la época que nos ocupa. Pero como todo teatro considerado «nacional» acaba reclamándolo, por tal se ha tenido el corral permanente edificado en Sevilla en 1574. Los trabajos de Jean Sentaurens no han dejado dudas al respecto.¹³⁹ Construido totalmente en madera con un coste aproximado de entre 1500 y 2000 ducados, ofrecía dos pisos o niveles con galerías techadas para los espectadores. Se marcaba de ese modo un diseño básico cuya sencillez, a mi juicio, nos debería evitar especulaciones sobre inmediatos precedentes o tradiciones constructivas propias. Un espacio acotado para entretenimiento público es simple de diseñar o imaginar: basta con conocer y asumir las convenciones requeridas para su funcionalidad tal como vimos en el relato borgiano. Celestino López Martínez identificó un tal Juan Marín, citado en un contrato como Juan Marín Modeñín Bellini, como el maestro mayor de escultura y arquitectura en la Santa Iglesia de Sevilla y arquitecto de la puente, fortificaciones y obras reales de Cádiz.¹⁴⁰ Se ha argumentado reiteradamente su origen italiano —y una supuesta experiencia directa— para subrayar su incuestionable carácter de referente inmediato del diseño del corral de comedias español. Pero no deja de ser contradictorio que, por otro lado, se apunte como referente para su modelo nada menos que el Teatro Farnese de Parma que, como es sabido, no sería construido hasta 1618. El teatro *all'italiana* se sustancia en realidad en la obviedad del esquema reiteradamente citado: un lugar cerrado, ideado para mirar lo acontecido en un espacio construido *ad hoc*. Pero esta es una solución común a todo tipo de espectáculo, rito o representación. Es decir, creo que más que que un modelo inapelable, era una solución aplicable a cualquier forma de espacio destinado a mirar o contemplar con relativa comodidad lo ofrecido en un espacio frontal situado a la altura conveniente.

139. Vid. *Sevilla et le théâtre: de la fin du Moyen Age a la fin du xviii^e siècle*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984. Y también los detalles y ampliaciones ofrecidos en «Los corrales de comedias de Sevilla», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991, pp. 68-89, que le permitieron establecer —a partir de un documento del Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla (*Oficio XIII*, 1574, *Lib. 2^o*)— que el comerciante Diego de Vera formalizó en tal fecha el pago al escultor de la Santa Iglesia de la ciudad de Sevilla y Arquitecto de la puente, fortificaciones y obras reales de la ciudad de Cádiz, Juan Marín Medañín Bellini, para ayudarle en el diseño y construcción de un *teatro de madera* en el Huerto de las Atarazanas, «la tercera parte, limpia y entera, de todo el provecho, ganancia e interés que sucediere y se hubiese del dicho teatro [de] comedias y farsas y otros regocijos y cosas que en él hubiere y se hicieren de hoy en adelante en todo el tiempo que tengo y tuviere la dicha huerta». Cf. los detalles añadidos por Ruano de la Haza y Allen (*Op. cit.*, p. 19).

140. *Teatros y comedias sevillanos del siglo xvi*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940, pp. 65-66.

De hecho Shergold, en su todavía imprescindible estudio *A History of the Spanish Stage*, recogió una amplia información de archivo respecto a la existencia de espacios cerrados — aunque quizá *aún no espacios teatrales* estrictamente hablando— donde se celebraron representaciones. Como tales identificó las referencias del historiador Diego de Colmenares (1586-1651) sobre la representación de una «gustosa comedia» en un pequeño tablado situado entre los dos coros de la Catedral de Segovia;¹⁴¹ o el pago de 59 ducados recibido por unos comediantes tras actuar en una casa (no sabemos si la suya propia u otra) que documentó Rafael Ramírez de Arellano en su estudio sobre *El teatro en Córdoba*.¹⁴² El dato ya había sido adelantado por el clérigo sevillano Juan de Figueroa — al que algún erudito llegó a identificar como sobrino del mismísimo Diego Sánchez de Badajoz (1479-1549)— por la actuación de unos comediantes en una casa (no sabemos si la suya propia u otra). La mayoría de los estudios recogen también las notas de Narciso Alonso Cortés sobre la existencia de un corral permanente en Valladolid en torno a 1558 o 1559, según se deduce en un documento donde se solicitaba el uso de dos solares para edificar «casas» —supuestamente para representar— fuera de la Puerta de Santisteban, junto a una posada donde solían alojarse representantes.¹⁴³ Representaciones privadas o cerradas (donde ya se pagaba una entrada) se hicieron ya habituales entre 1563 y 1565. Con todo, y como han demostrado estudios posteriores a la amplia monografía de Ruano y Allen, los teatros de Madrid, residencia de la Corte desde 1561, constituyeron —tanto en sus dimensiones como en su estructura y logística de uso— el prototipo de espacio concebido para la práctica escénica en la España del Siglo de Oro. Así los consagró el erudito y bibliotecario Casiano Pellicer (1775-1806) en su conocido *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y el histrionismo en España* (1804).¹⁴⁴ Tras todo ello, una cascada de estudios no han dejado prácticamente archivo alguno de la península sin excavar —en su entraña documental, naturalmente— con el afán de reconstruir la completa memoria patrimonial de nuestro primer teatro moderno. Pellicer daba cuenta de las gestiones de las Cofradías de la Sagrada Pasión y Sangre

141. *A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 154-55. Claro que el mismo Shergold recuerda que Colmenares, quien incluye la noticia en *Historia de la insigne ciudad de Segovia* (1637), parece referirse más bien a unos vagos «ejercicios de declamación» y no específicamente a una puesta en escena pública.

142. Ciudad Real, Hospital Provincial, 1912, pp. 10-16.

143. *Teatro en Valladolid*, citada, p. 58. Lo acepta también N.D. Shergold, *Op. cit.* p. 155.

144. Editado modernamente por José M^a Díez Borque en Barcelona, Labor, 1976. Siempre se ha dicho que la afición al teatro del ilustre erudito provino de su condición de censor de comedias, si bien el opúsculo —leído hoy— no pasa de ser una amable relato de los avatares del teatro en nuestro país desde su supuesto origen medieval hasta mediados del siglo XVIII. Más que interpretar los datos, los acumula. Pero, al menos en lo que concierne al Corral del Príncipe, apunta bastantes concreciones.

de Jesucristo (1565) y de Nuestra Señora de la Soledad (1567) para obtener la explotación económica del negocio teatral —al amparo, nada menos, que del Consejo de Castilla— lo que podría tomarse como su piedra fundacional, aunque restringida a la capital madrileña. Ello explica por qué los mejores textos dramáticos escritos en Europa entre los siglos XVI y XVII (junto a los del hijo de un tal John Shakespeare y una tal Mary Arden, nacido supuestamente en Stradford Upon Avon en 1564) se representaron al amparo de instituciones caritativas —una suerte de *ONG's*, entre religiosas y laicas, del siglo XVII—.

Así fue como los dos primeros corrales madrileños se situaron, respetivamente, uno en la «calle» (seguramente Puerta) del Sol y otro en la del Príncipe. Este último, propiedad de Isabel Pacheco, habría de ser conocido popularmente como *Corral de la Pacheca*; por fin, en esta misma calle, existió otro corral, propiedad de N. Burguillos, que se encargaría de gestionar la Compañía de la Pasión —fundada en 1565—. Los entonces llamados crudamente *corrales* acabarían consolidándose como un espacio arquitectónico dignificado progresivamente a expensas de una creciente demanda y una saludable generación de beneficios públicos y privados. Su imagen se constituiría pronto en un emblema, perdurado hasta prácticamente la actualidad, del registro visual de una *representación*: el *tablado* y el *vestuario*, los dos elementos que identifican el concreto y emotivo espacio escénico del teatro popular de nuestro Siglo de Oro. El *vestuario*, ajeno a la semántica restrictiva que asumirá después el vocablo como lugar donde se vestían los actores, mostraba una fachada o lienzo vertical compuesto por dos niveles o alturas (en algún caso más, según aseguran algunos estudiosos) levantados sobre el tablado. Este pudo ser absolutamente horizontal, pero no es descartable que ya se ensayara, desde el fondo hasta la orilla más próxima a los espectadores, una leve inclinación que sugeriría un mínimo conato de perspectiva, evidentemente rudimentaria (yo, al menos, no he encontrado ningún dato o testimonio que lo confirme). El esquema materializaría, desde luego, los dos elementos indispensables para la «representación escénica» que el bueno de Cervantes —algunos comentan que homenajearo a Lope de Rueda— evocó en el célebre *Prólogo al lector* de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615): «El adorno del teatro era una manta vieja, tirada de dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llamamos vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo».

Un tablado portátil y un vestuario o *hato* con aspiraciones a cierta dignidad integraban, al menos en los tiempos heroicos, el precario ajuar propiedad de la compañía. Paulatinamente fue adquiriendo cierta complejidad para emular, sin lograrlo del todo, la compleja *tecnología*¹⁴⁵ de las representaciones cortesanas. El

145. No me parece impropio el uso de este término, si se tiene en cuenta que la *tecnología* se define de dos modos: o como «conjunto de teorías que permiten el aprovechamiento práctico

corral primitivo —por mucho que progresara la espectacularidad de la puesta en escena— constituye la imagen más verosímil y emotiva de nuestro primer patrimonio teatral en los Siglos de Oro. Claro está que, antes de cristalizar —o mientras lo hacía— este sencillo, y hemos de convenir que eficiente, espacio donde se representaron las mejores obras del teatro áureo, iban a ser las Cofradías de la Pasión y de la Soledad las principales usufructuarias de los beneficios del negocio (un modo heroico, ya he referido, de «blanquearlo» moralmente). De modo que es más que verosímil que la impostada animadversión clerical y su severa condena del teatro no hicieran sino estimular su consumo, contribuyendo, sin duda, bien a la rehabilitación, bien a la edificación *ex novo* de otros espacios en los patios o «huecos» dejados por la construcción contigua de las viviendas vecinales o de las dependencias que las instituciones de caridad ocupaban en sus *hospitales*. Antes incluso de la construcción del Corral de la Cruz en 1584 sobre el amplio solar comprado cinco años antes, las Cofradías habían habilitado otros lugares ante el imparable incremento de las compañías locales y la presencia de los legendarios intérpretes de la *commedia dell'arte* cuya experiencia, y consecuente exigencia técnica, serían decisivas para dar solidez tanto a la precaria y conmovedora arquitectura de los incipientes patios de comedias como a la profesionalización de los comediantes. Entre la leyenda y la borrosidad documental, la mayor parte de los investigadores ha aceptado que en un primitivo Corral del Príncipe actuó, hacia 1574, el actor italiano Alberto Naselli (ca. 1540-1584) quien, al llegar a España con su compañía, introdujo considerables mejoras tanto en la disposición del tablado como en su aparato técnico. El celebrado *Zan Ganassa* lograría, entre otras cosas, que el tablado (o «teatro» como se llamaba en el Siglo de Oro al conjunto de todo el espacio destinado a la representación) quedara protegido por tejados. Incluso antes de la construcción del Corral de la Cruz, Shergold documenta que Lope de Rueda, hacia 1558 o 1559, solicitó ya el uso de dos solares para edificar «casas» fuera de la Puerta de Santisteban, en Valladolid. Y también sabemos que en una posada cercana a dicho enclave solían alojarse representantes.¹⁴⁶ ¿Tan difícil es imaginar entonces que Lope de Rueda, tomando nota de del imparable éxito de su modelo populista buscara un lugar estable para sus representaciones? Cuando poco después, quizá hacia 1560, entre en contacto con el activo grupo de dramaturgos existente en Valencia —cumple recordar que el autor y también impresor Joan Timoneda se convertiría en editor de sus obras entre 1567 y 1570— puede afirmarse que culmina el progresivo asentamiento del negocio teatral y la asiduidad de sus representaciones públicas en lugares cerrados. Pe-

del conocimiento científico» o como «lenguaje propio de una ciencia o arte». El teatro ha navegado históricamente entre ambas nociones.

146. *Op. cit.*, p. 155.

ro, incluso antes de 1579, las Cofradías habían ido habilitando espacios donde poder representar las compañías, incluidas las italianas de la *commedia dell'arte*.

¿A qué obedeció entonces el diseño básico de un corral? Primero a algo tan elemental como el espacio que acogió originalmente las representaciones, una vez que estas se hicieron habituales: el área central de las viviendas que las citadas Cofradías —detentadoras del privilegio de su explotación— poseían como dependencias de caridad para los pobres enfermos o necesitados. La secuencia más conmovedora de la película *Lope* de 2010 (el cine, como el teatro, no está sujeto a la verdad sino a la dúctil verosimilitud aristotélica) presentaba las diversas dependencias de un Cofradía o institución de caridad en cuyo patio Lope queda fascinado con la la preparación por parte de una compañía teatral de la puesta en escena de una comedia. Vemos entrar hasta allí al público llevando sus propios bancos y taburetes para sentarse a ver la representación. La secuencia resulta mucho más verosímil que el incendio que acabará luego con el «moderno» corral —construido por el mismísimo Jerónimo Velázquez,¹⁴⁷ autor y padre de Elena Osorio— en el estreno, en noche cerradísima, de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (ca. 1598-1603). Minucias, claro, como lo era también el dislate cronológico de la película: un airado Lope —a quien su director (Andrucha Waddington) se empeña en convertir en un paria al estilo de la serie *Fast and Furious*, con caballo en lugar de automóvil y una secuencia final con una voz en *off* recitando el mejor soneto de amor escrito en todos los tiempos— se supone que apenas acaba de volver de la batalla de la Isla Terceira (1581) cuando esta ocurrió siete años antes de su destierro a Valencia. Estancia que, como es sabido, le sería provechosa para pergeñar el modelo teatral del que se jactó, y con razón, en su *Arte Nuevo* (1609).

Ayudado por la progresiva aparición de estudios y análisis de la documentación sobre los corrales de la península, John Allen¹⁴⁸ fijó en 1989 un esbozo de las características del espacio dedicado a la representación en el corral: un tablado central y, prácticamente fundidos a cada uno de sus lados, otros dos destinados bien para espectadores privilegiados o bien para situar el aparato escénico si se trataba de poner en escena una comedia de mayor complejidad. Tomando como referencia los datos estimados para los corrales madrileños, la amplitud media del tablado o escenario en su conjunto podía oscilar, como ya he indicado, entre los 7,4 y los 8 metros; su profundidad máxima estaría en torno a 4,5 metros. Comparto con Allen la convicción de que tal canon de medidas obedeció esencialmente a las necesidades prácticas que planteaban los autores de comedia y no a una elaborada «teatrología» (palabra propuesta

147. DICAT ofrece ofrece numerosos datos de este autor, nacido en 1535 y muerto en 1613. En cuanto a Elena Osorio, pese a la consolidada leyenda y aunque, al parecer, amante de Lope de Vega, no se ha constatado documentalmente que ejerciera de actriz.

148. En su trabajo «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 13-21.

por Erika Fischer-Lichte y que nuestro *Diccionario* académico se ha apresurado a incluir, aunque yo prefiero el término, menos audaz pero más pragmático de *dramaturgia escénica*). Sea como fuere, a tales dimensiones se ajustó el esquema ancestral al que me he venido refiriendo: un lugar al que mirar y *ver* (que no es lo mismo) y donde se *dicen* y sobre todo se *hacen* cosas que convenimos en aceptar como verosímiles en el tiempo y espacio de una representación. La altura del tablado, según coinciden los diversos estudiosos, se acercaba a los 10 pies castellanos (es decir, poco más de 2,50 m.), teniendo en cuenta que este cálculo obedecía sobre todo a la altura que precisaba el ámbito destinado, bajo las tablas, al vestuario masculino. Resulta igualmente razonable que el tablado contara con un pequeño desnivel, el suficiente para facilitar mínimamente una aceptable visibilidad, desde los bancos situados en el patio o desde las diversas gradas, ventanas, rejas o taburetes, para inducir a una sensación de perspectiva. Finalmente, Allen propuso la existencia, en el propio suelo o firme del patio, de un desnivel ascendente de unos 3 pies castellanos (unos 72 cm.) que, desde la base del tablado llegaba a la puerta de entrada al corral. Que este asumiera las funciones que le atribuye la propia etimología de la palabra *teatro* (el sitio desde donde mirar o ver) implicó, como ya he señalado, aceptar una serie de convenciones técnicas y, por tanto «artificiales» para producir el «efecto realidad» que ha asumido también ancestralmente el teatro: la leve inclinación del tablado hacia el suelo del patio suponía un tímido ensayo para conseguir la atrevida *perspectiva* escénica que iba a exigir —como lo había hecho en la teoría de la pintura— la particularidad, materializada ya en los posteriores *coliseos*, de una representación favorecida por la condición de *verosimilitud* aneja a una práctica escénica suficientemente madura tanto en su calidad poética como en su gestión económica. Se pudo experimentar —a pequeña escala y probablemente con la ingenuidad de meros bocetos— tímidos ensayos de perspectiva escénica que, como es sabido, sólo se incorporaría plenamente con la construcción del Coliseo del Buen Retiro en 1640). Por lo que hace al corral resulta verosímil imaginarla materialmente como el trazo, en lugares estratégicos del muro o lienzo del fondo del tablado de simples esbozos sugiriendo interiores domésticos o motivos urbanos abocetados tras los paños o cortinas que cubrían los huecos o nichos que conformaban la «tabla de ajedrez» con la que Lope compara la fachada del corral en *Lo fingido verdadero*. Las más de las veces no pasaron de ser, seguramente, breves teloncillos, telas o papeles pintados que pugnaban por competir con la amplitud y avanzada maquinaria de los telones cambiantes del teatro cortesano (los *telari all'italiana*).

Esta artesanal aproximación requirió la forja progresiva de una madurez; lo recuerda Joan Oleza al referirse a la diletante experimentación del Lope más joven entre una suerte de teatro *pobre* (pero de insuperable valor *poético* en la palabra) y otro aspirante ya al aparato y empaque cortesanos, plasmando la deseable suntuosidad escenográfica de la comedia palatina, bien a través del

vestuario de los actores o por medio de los sencillos «descubrimientos» facilitados por una cortina al correrse: «Descúbrese un lienzo, y háse de ver en el vestuario una ciudad con sus torres llenas de velas y luminarias, con música de trompetas y campanas». ¹⁴⁹ La palabra *lienzo* no tendría ya aquí el sentido de un fragmento de muralla o tabique sino el de una pieza de tela, con funciones de telón —más o menos amplio— capaz de cubrir a conveniencia el hueco central de la escena en los corrales y que *DPESO* registra con el significado de *lienzo del vestuario*: «En acabando de cantar salieron de un palacio, que en el lienzo del vestuario estaba fingido, Damasceno, gentilhombre que representaba la figura de Pródigo, y la Juventud en hábito de criado suyo» (Lope, *Peregrino*, p. 384). Otras veces las aperturas, más o menos calculadas, de una cortina obedecieron a otras razones dramáticas o técnicas. Por ejemplo, Calderón estuvo siempre tan seguro de su retórica como del impacto que produciría en el espectador el violento inicio de *La vida es sueño* al rodar Rosaura desde *lo alto de un monte* hasta el tablado, aliviándose el dolor de la caída de su caballo llamándole *hipogrifo*, como sugirió, poniéndose estupendamente neoclásico, don Nicolás Fernández de Moratín. ¹⁵⁰ Puede que su absoluta militancia en la retórica dramática indujeran en principio a Calderón a hacer recitar a la joven comedianta en solemnes endecasílabos o en octavas reales si, con ello, agradaba a los puntillosos académicos o a la frailuna tertulia; pero si la intérprete de Rosaura estaba obligada a rodar por la rampa que conectaba el primer nivel de la fachada del corral con el tablado —recordemos que se cae de un caballo, lo cual no es sólo un emblema filosófico— ¹⁵¹ la joven (si es que era joven) actriz

149. *Apud* «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II. La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-343. *Vid.* pp. 285-87.

150. «Olvidar la naturaleza y, en vez de retratarla, desfigurarla, es muy frecuente en Don Pedro Calderón. Los versos iniciales de su comedia [*sic*] *La vida es sueño* lo acreditan. Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías que las entiende el auditorio como el caballo. Si alguno su apasionada cayese por las orejas, llámele hipogrifo violento y verá como se alivia» (*Desengaño segundo al teatro español, apud* edición de las *Comedias de don Pedro Calderón* de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, t. I, 1848, p. LI). No me quedará más remedio que volver a la cuestión equina cuando me refiera a la iconografía del corral del comedias.

151. Naturalmente he de remitir al proverbial estudio de Antonio Valbuena Briones «El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo», originalmente en *Romanische Forschungen*, vol. 74, 1962, pp. 60-76. Puede verse también «El emblema simbólico de la caída del caballo» en la recopilación de Ángel Valbuena Briones *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, pp. 88-105. Volvería a incidir en ello Pedro R. León en «El caballo desbocado, símbolo de la pasión desordenada en la obra de Calderón» (*Romanische Forschungen*, núm. 95, 1983, pp. 23-35). Las ilustradas cuchufletas de Moratín contra esta imperiosa ocupación, física y no puramente retórica, por parte de la palabra en escena y su espectacular creación de verdadero *distanciamiento* se entienden en su contexto temporal. Pero el exacerbado puntillismo erudito de algunos colegas contemporá-

habría perdido el aliento a mitad de aquel *monte* de maderaje y lienzo que el público vió materializarse en escena el inicio de la conmovedora distopía calderoniana sobre el destino. Porque, como es sabido, la palabra *monte* —fetiche escénico y retórico de Calderón— pretendía sostener, virtual y materialmente en el tablado, la presencia de una brutal violencia generada desde un vacío de identidad que acaba suplantada por la aberración sonora e imaginativa de un *hipogrifo*. El término es sobradamente conocido por cualquier estudioso o lector del teatro áureo. Pero es también la corporización física de de la tramoya que más se ha prestado a sugerencias de representación. El maestro John E. Varey fue, una vez más, quien mejor la estudió,¹⁵² ampliando progresivamente los datos visuales de su forma o de aparatos homólogos como *despeñadero*, *despeño*, *montaña* o *pendiente*, en diversos estudios. Quien vivía precisamente de escribir los versos que sobre el tablado recitaban los actores no podía desconocer en modo alguno el espacio sobre el que se pronunciaban.¹⁵³ Por eso aún me parece válida la indicación de Norman D. Shergold en *A History of the Spanish Stage* (un libro no traducido al castellano pero del que han partido la mayor parte de los estudios sobre la escenotecnia de nuestro teatro clásico): «The scene behind the curtain is fixed [...] but the scene on the stage itself is vague and unlocalized».¹⁵⁴ La ductilidad de las prestaciones del tablado para una precisa y ágil representación de cualquier espacio (interior o exterior) ayudó a que las Cofradías sostuvieran, o incluso ampliaran en número, los patios o corrales

neos acerca del asunto, pese a lo que me ha entretenido, me produce un poco de rubor; cuántas veces se ha tomado a Calderón (y sus versos) tan imprudentemente en vano.

152. Vid. «'Sale en lo alto de un monte': un problema escenográfico» en Hans Flasche (ed.) *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano*, Bochum 1987, Stuttgart, Franz Steiner, 1988), 162-72. Puede verse también J. E. Varey, «El despeñadero en el teatro», *Acotaciones*, I, Julio-Diciembre 1990) 35-66. Ruano de la Haza acabó de redondear la explicación del artilugio en su excelente manual *Las puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, citada, p. 327.

153. DPESO recoge la entrada *lo alto, lo más alto, en alto, por alto* con el significado de «levantado o elevado de la tierra [...] Por antonomasia se entiende el cielo» (Dicc. Aut.) # Lo mismo que Dios o el cielo (Terreros)». Los testimonios no dan lugar a dudas respecto a la naturaleza escénica de la expresión, remitiendo claramente a una tramoya compatible claramente con la puesta en escena en el corral: → «Con música* se abran en lo alto unas puertas* en que se vean pintados una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre» (Lope, LFV, III, acot. v. 2469); «Vase Julia a lo alto, asida de la cruz que está en el sepulcro de Eusebio» (Calderón, *La devoción de la cruz*, III, acot. v. 2574)». Remito a los trabajos de John E. Varey «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón» (*Edad de Oro*, núm. 5, 1986, pp. 271-98) y de José M^a Ruano «The Staging of Calderon's *La vida es sueño* and *La dama duende*, *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 64, 1987, pp. 51-63.

154. *A History of the Spanish Stage*, citada, p. 192. Lo que nunca he terminado de comprender entre las habitualmente útiles indicaciones de John J. Allen, es su afirmación respecto a que «las apariencias pueden violar la integridad del espacio escénico aun cuando no implican ningún acontecimiento sobrenatural» («Estado presente de los estudios de la escenografía en los Corrales de Comedias» en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, citada, p. 17).

de comedias en Madrid, los cuales se pondrían a disposición, incluso, de las compañías italianas *dell'arte*. Un tal Cristóbal de la Puente construiría en 1579 un corral en la Calle del Lobo «aderezado con su teatro, gradas y bancos». Y el Corral de Valdivieso (o de *la Valdivieso*, su posible viuda) fue gestionado por Francisco de Osorio quien se obligaba

a hacer el teatro y dos tablados a los lados a su costa y que el aprovechamiento de ellos sea para los hospitales sin que se descuenten cosa alguna, y demás desto le ha dado Francisco Osorio diez reales cada día que se representare y destos diez reales se den siete a la de Valdivieso cada día que representare [...] y que, asimismo halla que en el Corral de la Pacheca está Salcedo y, en el de la Puente, Ganassa [...].¹⁵⁵

La referencia en este documento a «los dos tablados» situados a ambos lados del *teatro* (recuérdese que esta palabra se usó tanto para referirse al edificio del corral como a la plataforma y fachada frontal donde representaban los actores en el mismo) confirman la propuesta de Allen y Ruano¹⁵⁶ acerca de la existencia de otros dos tablados a ambos lados, y que acabarían sirviendo para que algunos espectadores llegaran a invadir no sólo visual sino hasta físicamente el mismo escenario y contemplar, con envidiable cercanía, la puesta en escena.

El corral de comedias hubo de ser, en buena medida, campo de ensayo y experimentación artística, didáctica o técnica (recuerdo el uso de esta palabra en su acepción de teoría y aprovechamiento de los conocimientos o aplicaciones de una ciencia o arte) que, sobre todo a partir de la construcción y apertura del Coliseo del Buen Retiro en 1640, se aplicarían a la puesta en escena llamada *cortesana*. Sobre el tantas veces referido tablado del corral hubieron de experimentarse, en parte, los avances desde una sencilla (aunque no necesariamente sobria) puesta en escena de la comedia de capa y espada hasta la la audacia de la denominada *comedia de cuerpo*. Anoto la definición y un testimonio de esta construcción, tal como se recogen en DPESO:

☞ comedia de cuerpo

|| 1. Aquella que compagina un argumento histórico de gran envergadura, profano o sagrado, con gran profusión de efectos y complicación de la trama (Ferrera Esteban, I, p. 429).

→ «Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas*. Al uno llaman **comedia de cuerpo**; al otro de ingenio*, o sea, de capa y es-

155. «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», *Bulletin Hispanique*, n° 8-13, 1906, p. 72. Consultado en red: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1906_num_8_1_1475. Se recogen estas noticias en la Base de Datos DICAT (dir. Teresa Ferrer Valls) *sub* «Francisco de Osorio (1579)».

156. *Los teatros comerciales*, citada, pp. 23-24.

pada*. En las [comedias] de cuerpo, que, sin las de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania, suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas* o apariencias*, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces con crecido provecho del autor*. El que publica con acierto esta que con propiedad se puede llaman ‘espantavillanos’, consigue entero crédito de buen convocador, yéndose poco a poco estimando y premiando sus papeles*. Pónense las niñeces del santo en primer lugar; luego sus virtuosas acciones, y en la última jornada* sus milagros y muerte, con que la comedia* viene a cobrar la perfección que entre ellos se requiere» (Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero* [1617], ed. de M^a Isabel Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, vol. I, p. 216).

El entrañable tablado del corral iría poblándose de *nubes*, *carros de nubes*, *manegas de nubes* o *tronos de nubes*. Nubes *carpinteriles* convertidas en devotos y adornadísimos *aracelis* de las comedias de santos y de otros tablados de mayor enjundia escénica, como los construidos para servir de espacio anexo a la ostentosa tramoya de los carros del Corpus. De manera progresiva la sobriedad minimalista de su tablado (plataforma rectangular y horizontal, sin apenas capacidad para experimentar la sensación tridimensional sólo lograda plenamente en el Coliseo del Buen Retiro pero emotivamente eficaz para generar cualquier espacio real posible) acabaría poblándose, tanto en su superficie como en sus espacios posterior e inferior, de una materialidad con exigencias propias: una *tramoya* a la que los primeros lexicógrafos hubieron de prestar progresivamente una mayor atención. Creó, incluso en sus estadios más sencillos de la puesta en escena del corral, una forzada entente entre cuerdas, tornos, cortinas o teloncillos de fondo. Provocó la atávica desconfianza frente a lo nuevo —batalla muy frecuente en el territorio teatral durante todo el Siglo de Oro— o, por el contrario, el gusto de quienes se embarcaban con entusiasmo en el adagio de *todo lo nuevo aplace*. El corral de comedias acabó mecanizándose en artificio de manera exasperante para acercarse, paradójicamente, a la verdad especular que el teatro había prometido en su edad de la inocencia. Para evitar extenderme en redundantes explicaciones, recuerdo aquí la definición de *tramoya* que recoge DPESO a partir de las principales fuentes lexicográficas:

☞ tramoya.

|| 1. Máquina, que usan en las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio u circunstancias en que sucedió, con alguna apariencia del papel que representa el que viene en ella. Ejecútase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas o tornos. Pudo decirse del verbo *Tramar*. Lat. *Theatri machina versatilis* (Dicc. Aut.) # Lugar y máquina levantada sobre el tablado en que se representa, en la cual se suponía que hablaban los Dioses (Terreros) # En los teatros, toda la maquinaria

para figurar varias escenas o para representar transfiguraciones, cambios de escena, mutaciones etc. (Pedrell, p. 464) # La maquinaria usada en el teatro para realizar las transformaciones y los cambios de decorado o bien para los desplazamientos de actores (Navarro).

→ «Parece Angélica, y va tras ella Roldán; pónese en la **tramoya** y desaparece*, y a la vuelta parece la Mala Fama, vestida* como diré, con una tunicela* negra, una trompeta* negra en la mano, y alas negras y cabellera* negra.» (*La casa de los celos*, II, acot. v. 1640 [Cervantes, *Teatro*]) → «Aplicad toda la vigilancia en la seguridad de las **tramoyas**. Hanse visto desgracias en algunas que alborotaron con risa* el concurso, o quebrándose o cayendo las figuras*, o parándose o asiéndose cuando debían correr con más velocidad.» (Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, I, p. 220).

Es precisamente el concepto de tramoya y, en consecuencia, la inexcusable identidad del teatro como un arte que, si bien atrapado en la palabra se verifica en una tridimensionalidad espacial, lo que me lleva a recordar otra *jornada* de mis años enseñando teatro del Siglo de Oro, en este caso ocupada enteramente por el álbum de *figuras* que aquél me instó a conocer, estudiar y, finalmente, a reunir, al modo de los cromos que coleccionaba de niña, unas estampas en las que aprendí definitivamente que el teatro del Siglo de Oro fue algo más que pura (aunque fascinante) retórica verbal.

Ya me he referido a la ambigua contigüidad que los textos dramáticos áureos establecen entre los conceptos de *oír* y *ver*. Pero es que incluso la dimensión visual y espectacular del teatro precisa de palabras para que aquellas permanezcan. El vocablo *espectáculo* se genera desde el verbo latino *specto, spectare* que, más que simplemente *ver*, significa *considerar atentamente, examinar, formar juicio de una cosa*. Tal vez por eso han sido la investigación del teatro barroco y la del teatro paralitúrgico del Medioevo desde la que se promovió la materialidad escénica de los *misterios* que culminaron en el auto sacramental, las más activas en crear y transmitir las palabras concernientes a la tramoya y a la puesta en escena: su presencia es aún duradera y emerge como un aspecto relativamente descuidado hasta no hace mucho en la docencia (que no en la investigación) del teatro clásico.

Y es que, como mi afición al teatro nació tan tempranamente, he acabado co-siendo parte de los recuerdos de mi niñez a la imagen de los objetos y máquinas que ocuparon sus espacios. De hecho, hasta bastante tarde, no fui capaz de interiorizar su imagen real sino a través del teatro portátil que ya he mencionado se instalaba en una plaza de mi pueblo y desde luego a través de las ilustraciones de los libros. Tanto, que el único capricho elitistamente bibliófilo que he consolidado con los años, ha sido coleccionar *historias del teatro* —especialmente español, y especialmente, claro, del Siglo de Oro— cuanto más antiguas mejor. Desde pequeña me entusiasmaron las imágenes por y desde él

sugeridas, aunque sólo comencé a ligar su lectura a una interpretación espacial concreta o al vestuario de sus personajes en una puesta en escena real a través de las fotografías incluidas por el venerable Ángel Valbuena Prat (1900-1977) en su *Historia del teatro español*.¹⁵⁷ Allí vi por vez primera el rostro, atormentado y anguloso, de Calderón de la Barca, pintado por Juan de Alfaro (1643-1680) y que sólo contemplaría de verdad años mas tarde, en la Iglesia de San Pedro Apóstol —llamada de los Naturales— en Madrid, donde el dramaturgo fue ordenado sacerdote en 1651 (es tan espectral como su efigie en algunos grabados conservados en la Biblioteca Nacional y que han sido profusamente difundidos: no ha tenido la suerte del elegante bigote de galán con el que suele pintarse a Lope). También me admiraron dos momentos de una representación de *La devoción de la Cruz* resuelta en un inefable estilo gótico (no en su acepción arquitectónico-histórica sino en el de la moda impuesta por el expresionismo centroeuropeo de los años 20 y 30 del siglo xx). En otra imagen, la puesta en escena de *El Alcalde de Zalamea* dirigida, creo que hacia 1952, por Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975), parecía remedar aquellas primeras escenografías *de bulto* con las que Sebastiano Serlio (1475-1554) comenzó a ensayar la perspectiva: al fondo, la impactante presencia de una suerte de edificio religioso, tras cuyas rejas pendía, ahorcado, el Capitán violador. No faltaba la estupenda grandilocuencia del inolvidable José Tamayo (1920-2003) poblando todo el escenario de *La vida es sueño* con gigantescos libros y astrolabios, imponentes rocas de cartón piedra, un Segismundo vestido —no podía ser de otro modo— de pieles y un Basilio a punto de celebrar su 150 cumpleaños ataviado al modo del *Iván el Terrible* de Serguéi Eisenstein (1898-1948). Nunca me ha asustado la grandilocuencia en el teatro, no se trata de eso. Se trata, ya que en este libro sólo intento trasladar mi experiencia docente del teatro clásico español, de lo imprescindible que resulta en su enseñanza que los estudiantes, aunque sea de manera básica, comprendan en qué espacio real y con qué iconografía se materializó al objeto de valorar mejor su supervivencia hasta la actualidad. Con los ejemplos citados de por medio, cuánto me emociona ver todavía algunas imágenes de la representación de *La vida es sueño* calderoniana, en versión auto sacramental, hito de aquella emotiva experiencia de *La Barraca* dirigida por Federica García Lorca (1898-1936) en la que el mismo poeta encarnó, en un escalofriante presentimiento, el personaje de la Muerte.

Nunca sabremos con exactitud cómo pudo materializarse realmente una representación en el siglo xvii. El austero corral de comedias, al menos en sus primeras etapas, no incitararía al morboso comentario del célebre *ingeniero* Baccio del Bianco (1604-1657) quien, al contar a un amigo florentino la representación de la magnificente comedia mitológica calderoniana *Las fortunas de Andrómeda*

157. Barcelona, Editorial Noguer, 1956.

y *Perseo* en el imponente escenario del Coliseo del Buen Retiro (1653), se preguntaba histriónicamente: «¿Che Dio ci ha posto le sue mani, a fare che quella povera muciacchia bella come un angelo, non abbia rotto il collo?». El dibujo conservado muestra en efecto —incluso señalando dramáticamente la trayectoria de su vuelo— a la actriz que interpretaba el papel de la Discordia, arrojada por la diosa Palas desde el supuesto empíreo hacia el tablado (el vuelo en picado se realizaba a unas 18 brazas del escenario, es decir, a algo más de 25 metros de altura). Y nos podemos hacer una idea perfecta del riesgo que supuso contemplando el dibujo, ampliamente reproducido, que se conserva junto con el resto de las escenas cumbre de la representación, en la Houghton Library de la Universidad de Harvard.¹⁵⁸ Tampoco sabemos si los célebres carros del Corpus proyectaban realmente la grandilocuente espectacularidad y el distanciamiento *brechtiano* que exigían, sosteniendo su aliento adoctrinador, la fascinante dramaturgia y espectacularidad del género *auto sacramental*. Su dramaturgia exigió, más que de la cualquier otro, la elaboración práctica del célebre adagio jesuita de la *composición de lugar*. Pero, aunque escrito en una fecha ya remotísima, qué estupor me produce leer en el aún muy citado John Ramsey Allardyce Nicoll (1894-1976) que el corral de comedias español no fue más que un minúsculo riachuelo que apenas nutrió el gran caudal del teatro europeo.¹⁵⁹

El portal *Ars Theatrica*, donde se ubica el sitio web del proyecto *DPESO* al que he venido refiriéndome, asumió este interés pedagógico y, con notables dificultades (puesto que la selección de imágenes sólo puede hacerse a partir de las ya incluidas en el dominio público o con las de elaboración propia) ofrece, en la sección dedicada al edificio teatral, una selección de la iconografía del corral de comedias o de otros espacios de representación del teatro español áureo.¹⁶⁰ El tópico del *ut pictura theatrum* apenas resulta productivo para este caso, aunque las descripciones que sobre él nos dejaron algunos viajeros y escritores de la época inducen a recrearlo razonablemente a partir de dibujos o esquemas (no es el caso, desde luego, del llamado teatro palaciego o cortesano).¹⁶¹ Dicho

158. Reproducido, junto a toda la serie de dibujos que rememoran dicha puesta en escena en Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Ediciones Santillana, 2003, p. 219.

159. *The development of the theater. A Study of the theatrical art from the beginning to the present day*, Nueva York, Harcourt, Brace & C., 1937, p. 295. La primera edición era de 1935.

160. En dicho portal puede verse, con objetivos puramente didácticos, una amplia galería de imágenes (tanto del corral de comedias como de otros espacios escénicos, además de bastantes reservadas a la iconografía del actor). Su dispositivo de visualización lo construí al modo de los paneles deslizantes con que el historiador Aby Warburg (1866-1929) ideó su célebre *Atlas Mnemosyne* (una suerte de universo de diferentes imágenes artísticas en torno, en nuestro caso, al teatro áureo).

161. Especialmente relevante resulta, a efectos teóricos y no sólo por la utilidad pedagógica de las posibles ilustraciones, el estudio de Emmanuel Hénix *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Ginebra, Librairie Droz, 2003.

tópico anidaría tempranamente en la tradición clásica, antes incluso que el *ut pictura poiesis* con el que Aristóteles (384-322 a.C.) intentó quizá paliar la absoluta condena, por parte de su maestro Platón, de la falsa *mimesis* de la realidad que, a su juicio, suponía el teatro.

Más tarde la historia recuperaría el *ut pictura theatrum* por meras razones de orden léxico; y es que en latín *theatrum* no era un género: como he venido insistiendo no hacía referencia a los textos dramáticos concretos que, luego de escritos, podían ponerse en escena. *Theatrum* era, en cambio, el *lugar* físico donde aquella escritura, sus diálogos, mutaban en representación. No quisiera que el hilo de mi reflexión acabe rompiéndose por este inciso. Pero mi experiencia de enseñar teatro me ha obligado a intentar espabilar en los estudiantes el aprender a leerlo no sólo desde una posición intelectual sino desde la que los teóricos clásicos llamaron *energeia* (energeia) —energía, fuerza, acción, vivencia visual—. Por eso, creo que una de las aportaciones más interesantes del estudio del teatro áureo en los últimos años, empezando por el espacio del corral, ha sido la renovada atención prestada al documento visual.

También en el caso de la *iconografía* del corral, fueron John E. Varey y Norman D. Shergold quienes dieron los primeros pasos importantes al poner en valor los entonces dibujos inéditos de los antiguos corrales madrileños.¹⁶² Pese a su escaso rigor histórico, siempre ha ofrecido interés pedagógico el célebre y muy reproducido grabado de Juan Comba García (1852-1924) fechado en 1888 pero con el hábil añadido en su base, al objeto de convertirlo en testimonio irrefutable, de «Figura del Teatro Antiguo del Príncipe. Año de 1660». Incluido en el libro de Ricardo Sepúlveda *El Corral de la Pacheca*,¹⁶³ y a pesar de un diseño del escenario absolutamente incongruente con lo que debió ser la realidad material del corral de comedias deducible de los documentos conservados, resulta muy útil en la docencia (aunque sólo sea porque, a partir de él puede desandarse la vía del tipismo más o menos idealizado y comprender la eficaz aunque poco vistosa o grandilocuente arquitectura del espacio del corral). Sobre el mismo Corral del Príncipe, y a partir de una exhaustiva indagación en el Archivo del Ayuntamiento de Madrid, se publicó en 1983 una espléndida monografía John J. Allen.¹⁶⁴ Más tarde, como ya he dicho, en colabora-

162. «Tres dibujos inéditos de los antiguos corrales de comedias en Madrid», *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, núm. 20, 1951 pp. 319-20.

163. Ya fue ampliamente cuestionado en su día por parte de Shergold en «Le dessin de Comba et l'ancien théâtre espagnol» en *Le lieu théâtral à la Renaissance*, ed. de J. Jacquot, Paris, CNRS, 1964, pp. 359-68.

164. *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe (1583-1744)*, citada. A partir de su investigación en el Archivo del Ayuntamiento de Madrid, no se contaba hasta ese momento con una reproducción tan concreta y bien descrita de las plantas de los Corrales del Príncipe y de la Cruz (pp. 12-14), de los bocetos (pp. 18-19) mostrando la distribución del público que realizó José Antonio de Armona y Murga (1726-1792) o de la planta del Príncipe en la que el

ción con José María Ruano aportaría un definitivo compendio, didácticamente ilustrado, sobre su ubicación urbana y el conjunto de su fábrica constructiva, determinando la disposición de las áreas dedicadas a la representación o la ubicación del público. Han sido reiteradamente reproducidos diversos bocetos mostrando esquemáticamente la distribución de los aposentos de Corral del Príncipe a partir del manuscrito del escritor e historiador José Antonio de Armona y Murga (1726-1792), así como los célebres planos de Ribera de los —ya por entonces— teatros del Príncipe y de la Cruz, ambos fechados en 1735.¹⁶⁵

El paso definitivo desde una investigación erudita y documental a otra de mayor perspectiva pedagógica debe anotarse también a favor de José M^a Ruano de la Haza, quien en el año 2000 redujo a términos más asequibles, precisos y didácticos el magno estudio elaborado junto a John Allen, sirviéndose de las ilustraciones a color realizadas por el director de escena Manuel Canseco (a su plasmación como realidad virtual en la red digital me referiré más tarde). En ellas pudieron apreciarse, más allá del simple boceto o dibujo unidimensional, la fachada del Corral del Príncipe indicando la situación de sus puertas

arquitecto Pedro Ribera (1681-1742) había señalado, ya en 1735, las cuatro puertas originales de acceso. También estudiaba —despejando muchas incógnitas— el dibujo de una sección lateral del tablado mostrando la proporción de medidas (eso sí, en *pies* y no en *metros*, lo que genera cierta confusión) entre el tablado, el foso, el vestuario de hombres y mujeres y la pared medianera con los cimientos en los que se apoyaba la construcción, hasta la misma orilla, del escenario. También resultaba plenamente comprensible el dibujo de la sección de la zona de entrada al corral (p. 50), que determinaba la altura y distribución espacial del ámbito de ingreso y el acceso a la alojería, la cazuela, al célebre *balcón* de Madrid o a la *tertulia*. Un dibujo del diseñador y director artístico Carlos Dorremocha (p. 69) ilustra de manera transparente la vista lateral de la situación del público en relación con el conjunto del tablado y fachada que eran términos a los que, en conjunto, podían invocarse con la palabra teatro (en la acepción *teatro* II 3. que recoge DPESO). En otro lugar (p. 81) podían observarse, de modo más diáfano, los aposentos y la tertulia situados sobre de la cazuela o directamente bajo los tejados (p. 89).

165. *Los teatros comerciales del siglo XVI y la escenificación de la comedia*, ya citada. Entre las muchas ilustraciones ofrecidas en la casi monumental obra, destaco, por el valor didáctico que aportan al estudio del corral de comedias —objeto principal de estas páginas— la sección longitudinal del Corral del Príncipe (p. 171) que al ofrecer las medidas de cada estancia (zaguán de entrada, alojeros, cazuela baja y alta o balcón de Madrid con la altura y profundidad total de los diversos niveles del tablado) resultaban por fin deseablemente didácticos. Lo mismo cabe decir del diáfano esquema del «teatro» o fachada, con sus corredores, gradas y aposentos laterales (p. 173). Se reproducían los dibujos de la planta del Corral sevillano de la Montería (p. 200), del célebre Corral de la Olivera de Valencia y del Patio de la Casa de Comedias de Córdoba (p. 201), la planta y alzado del Corral de Comedias de Toro (p. 202), el Corral de Comedias de Alcalá y el de Almagro (p. 203). En muchos casos se habían extraído de las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785) editado por Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y M^a del Carmen Sánchez García (Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1988). La Base de Datos DICAT, a la que ya me he referido, incluye también una perfecta selección de las imágenes que dan cuenta del esquema o plantas de los corrales o patios de Alcalá, Almagro, Príncipe, Cruz, de la Montería o de la Olivera.

de acceso,¹⁶⁶ la cazuela vista desde el tablado, las gradas y aposentos situados a ambos lados del mismo. Asimismo la vista del *teatro* (entendida la lexía en este caso como el conjunto del tablado y su lienzo) desde la cazuela principal —Ruano de la Haza la sitúa en el lado este del Corral—; se sugería el diseño y ubicación de la escalera interior conducente bien a las cazuelas o bien a los distintos niveles que ofrecía el lienzo frontal del *teatro*. Y, finalmente, la tramoya conocida con el nombre de *canal*, asidua en las celebradas comedias de santos (ofrecemos en el *Apéndice* las distintas locuciones que pudieron integrar la palabra indicando sus diversas aplicaciones escénicas).

Por entonces, el Departamento de Filología Española de la Universitat de València ya había incluido hacía tiempo en su plan de estudios la materia *Prácticas escénicas de la Edad Media a los Siglos de Oro*. Y un año antes de la aparición del compendio abreviado de Ruano, algunos profesores decidimos confeccionar un *manual* didáctico que, más allá de una minuciosa o erudita investigación documental, sirviera de apoyo visual y conceptual a los estudiantes. Tuve el privilegio de trabajar codo a codo con dos amigos excepcionales, Josep Lluís Sirera (1954-2015) y Luis Quirante Santacruz (1959-2000), cómplices en el quehacer docente y en la investigación de la historia teatral. Así surgiría un libro, con vocación de necesario manual útil, *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als Segles d'Or*.¹⁶⁷ Con ayuda de un *alias* (Ramón Rodríguez) me encargué de abocetar algunos dibujos, no pretendiendo tanto un rigor documental o histórico como un objetivo estrictamente docente y divulgador —en un momento en que este no se había planteado todavía de manera seria o coherente—. A mano alzada o con tiralíneas y sombreados intenté facilitar un mínimo sentido de la perspectiva. Así, por ejemplo, imaginé un corral primitivo, todavía en precario, que quizá aprovecharía el espacio —o patio propiamente dicho— al que recaían las dependencias de aquellas Cofradías de socorro que constituyeron el primer «tejido» empresarial del incipiente negocio (*Fig. 1*).

166. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, citada, *addenda* sin paginar. Ruano explica el proceso de composición de estas ilustraciones en las páginas 38-44.

167. Valencia, Universitat de Valencia, 1999. Ni que decir tiene que aún no habíamos llegado a la masiva difusión actual de imágenes del teatro áureo en la red y el *power-point*, que había visto la luz en a finales de los años ochenta del siglo xx, era todavía un lujo extravagante suplido las más de las veces por un artefacto llamado proyector de diapositivas, verdadera arqueología predigital para los actuales estudiantes y *youtubers*.

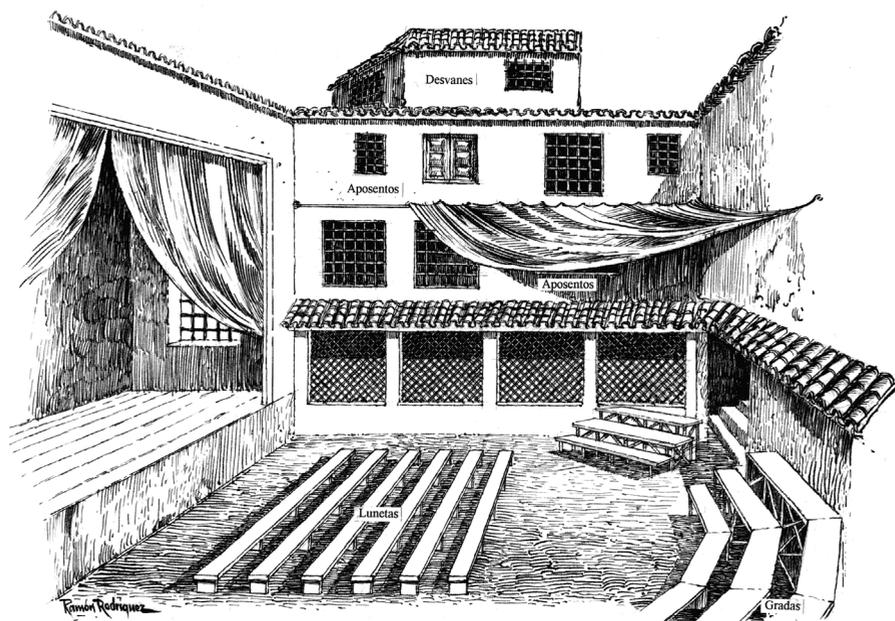


Fig. 1

Imaginé un corte lateral-transversal del tablado o escenario y su *fachada* vertical abriendo mentidamente el foso, donde aguardaban para salir a escena los comediantes desde su vestuario (Fig. 2) —el femenino se encontraba justo detrás de la fachada frontal— razón por la cual se cita habitualmente en los documentos como *vestuario*. Se insinuaban los tres niveles (el primero a nivel del tablado, los otros dos escalando hacia los tejadillos altos y bajos del escenario). Los balcones y ventanas que rodeaban las gradas laterales, además del propio pavimento empedrado del patio se reprodujeron intentando aplicar las mediciones ofrecidas por la bibliografía ya existente y las sólidas conjeturas propuestas por de Ruano y Allen.

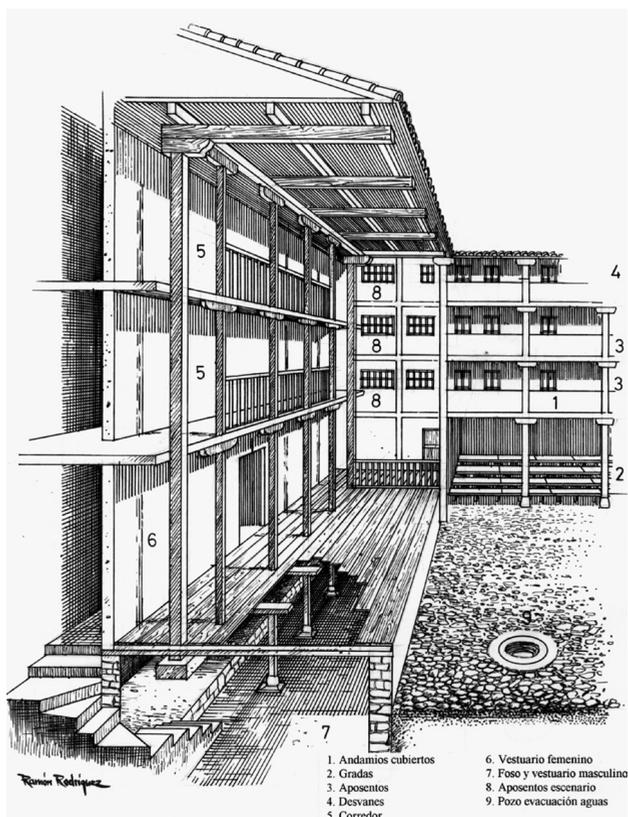


Fig. 2

Más sencillo resultaba trazar la vista frontal del escenario —o, más exactamente, de acuerdo con la nomenclatura usada en el Siglo de Oro, la fachada, lienzo o *teatro* propiamente dichos (Fig. 3 en la página siguiente) con los tejados y tejadillos superiores (altos y bajos), el frontis del alzado o fachada que permitía el uso de cortinas o también, en los corredores superiores, el de barandillas practicables. Si imaginamos las cortinas o paños (las más de las veces propiedad de las compañías, como parte sustancial de su hato) y que podían abrirse o cerrarse en los tres niveles, se muestra aún más lúcida la ékphrasis lopesca de convertir este alzado frontal en una tabla de ajedrez fragmentada en nueve casillas blancas y negras (o, al menos, oscuras). Sobre los tablados o tabladillos laterales, además del asiento de la autoridad competente, era fácil insinuar el uso de las gradas y, más arriba, la plausible disposición de aposentos de ventana o de reja y, en lo alto, las ventanas de los desvanes —sobre ellos, quizá, la línea continua de asientos de la célebre tertulia—. De modo también más hipotético que pretendidamente realista, ensayamos mostrar al desnudo tanto el

tablado como el vestuario o lienzo del fondo (la estructura de los pies derechos y tabladillos transversales permitían sugerir, como he dicho, los nueve huecos o casillas, en este caso exentos de cortinas, aunque lo normal es que las tuvieran como demuestran los afortunados versos del dramaturgo).

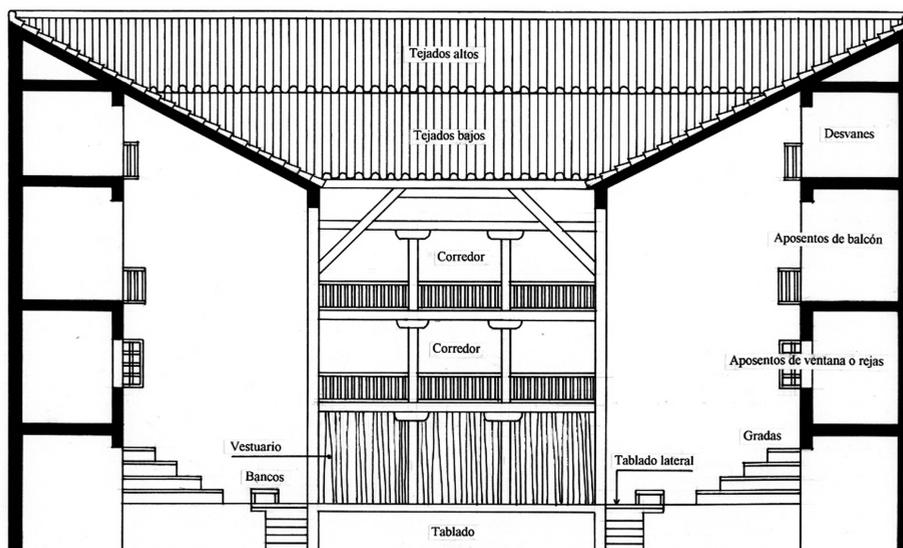


Fig. 3

En otro dibujo (Fig. 4) a la hipótesis del tablado se añadía la posible disposición de dos rampas o *palenques* que permitirían a los actores acceder al mismo si, por cualquier razón aparecían por el patio, entre el público, para acceder enseguida al tablado. Cabe tomarse como licencia imaginativa o verosímil, pero no improbable, que la escena de *La serrana de la Vera*, con la comedianta Jusepa Vaca en estado de gracia, entrando a caballo por el patio, pueda haberse escrito por Luis Vélez de Guevara pensando en este artificio.

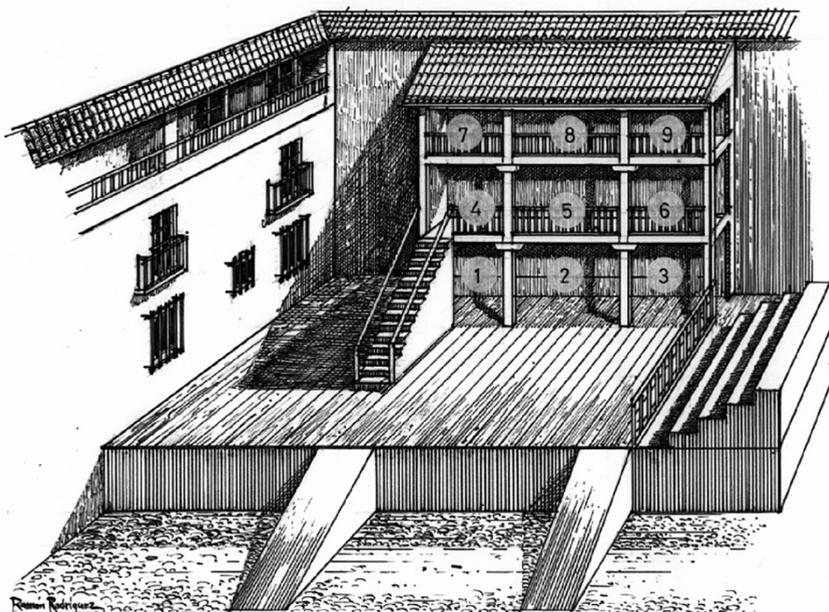
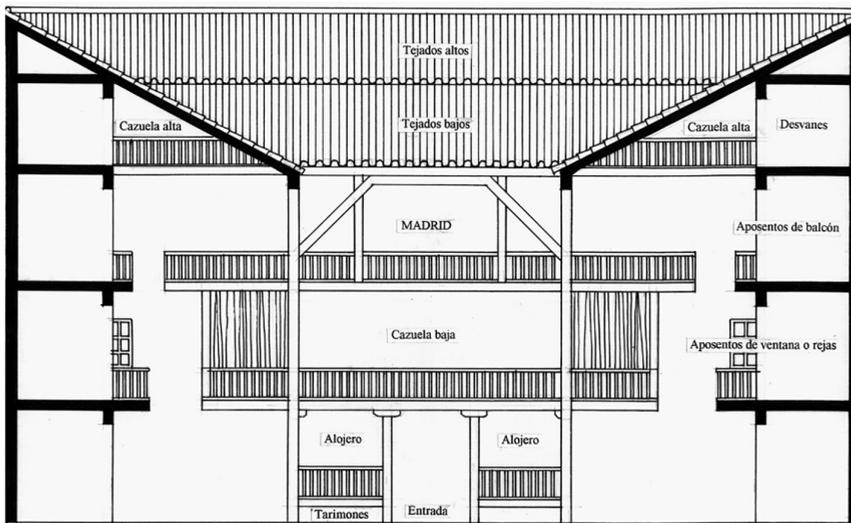


Fig. 4

En la Fig. 5 aplicábamos el tiralíneas para mostrar la parte del corral situada en el polo opuesto al tablado, donde veíamos levantarse el vestuario. La pared o lienzo y los lugares que a ella se asomaban continuaba protegida por los tejados que, continuando la línea del plano conjunto del corral, resguardaban a las damas que ocupaban la *cazuela alta* — resguardo que alcanzaba tanto a los desvanes adjuntos como a la dependencia oficial del llamado balcón de Madrid— y, bajo él, la popular *cazuela baja*. Estas tres alturas, flanqueadas por los *desvanes* y, más abajo, por los *apuestos de balcón* y los *apuestos de ventana o reja* se apoyaban en las vigas y pilastras que sostenían las dependencias conocidas popularmente como *alojeros* o *alojería*.

Sin duda, la imagen más interesantes que me tocó pergeñar (y que supongo tiene en mente cualquiera que haya leído o visto representar la obra) fue el modo en el que Calderón imaginó y diseñó implícitamente la primera escena de *La vida es sueño* (Fig. 6) y que, sin apenas modificaciones estructurales —o con simples cambios de la utilería que pudieran albergar— permanecería seguramente a lo largo de toda la representación.



SECCION TRANSVERSAL DEL CORRAL DEL PRINCIPE

Fig. 5

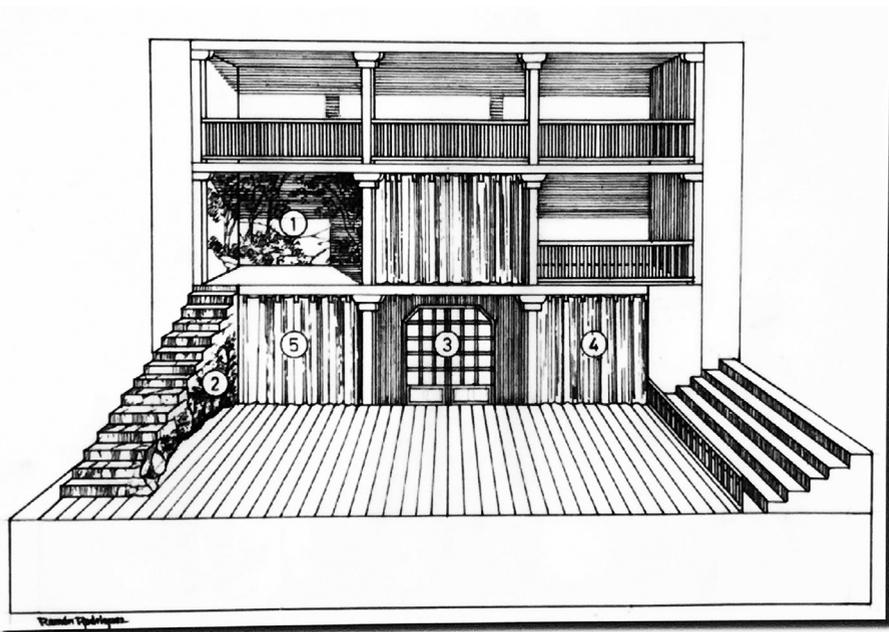


Fig. 6

En este caso, aparte de insinuar con precisión los nueve huecos o *nichos*, se remedaba otra célebre tramoya, la conocida como *monte* o *escalera de monte*,

modificando tal vez levemente —porque a veces lo mejor es enemigo de lo bueno— su estructura y forma real para intentar ser fiel a la explosiva realidad virtual del texto calderoniano. Seguía, eso sí, la sugerencia de David Castillejo (1923-2020) quien ya en 1984 describió el artefacto como una pieza sólida y móvil que, en forma de prisma, mostraría en su superficie —rememorando quizá los antiguos *periaktoi* clásicos—lienzos pintados o dibujados a conveniencia de la acción representada. Podía moverse sobre el tablado mediante ruedas, alcanzando una altura que era razonable coincidiera con el primer corredor o balcón de la fachada del tablado. Después de algunas reflexiones e incontables descartes, apostamos por una pedagogía práctica, atendiendo siempre más a una fiabilidad exenta de erudición que a una precisión erudita, la cual, ante la ausencia de testimonios visuales o gráficos coetáneos, sólo hubiera contribuido a impedir imaginar la poderosa imagen y la sonoridad escénica que Calderón insinúa en la impagable entrada en escena de Rosaura en *La vida es sueño*. El primer verso que pronuncia la actriz —un perfecto e inaudito octosílabo— encripta una tragedia engendrada, a partes iguales, por la violencia y una remota oscuridad de identidades robadas. El boceto no aspiraba, ni mucho menos, a la veracidad sino a una razonable comprensión pedagógica del artilugio por donde la temeraria joven debía lanzarse en su trance de intrépida amazona. El dibujo aquí reproducido se insertó en mi edición de *La vida es sueño* en 2006,¹⁶⁸ muy ampliada respecto a la que había realizado más de diez años antes. Dudé mucho si hice bien o mal al insinuar una escalera más que una rampa, hasta que José M^a Ruano aclaró en su excelente síntesis *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* que *el monte* podía ofrecer asimismo una forma escalonada¹⁶⁹ armada e instalaba antes del comienzo de la representación; por

168. Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 255. La imagen fue ampliamente saqueada; sólo la gentil y erudita amiga Fausta Antonucci me solicitó permiso para insertarla en su excelente edición de la obra (Venecia, Marsilio Editore, 2009, p. 254). La tramoya, con diversas variantes y conformaciones la explican José M^a Ruano de la Haza y John E. Allen en *Los teatros comerciales del siglo xvii*, citada, pp. 419 y ss. Y, de nuevo, el mismo Ruano en *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 192 y ss. Los repertorios léxicos próximos a la época no recogen la acepción escenográfica de la palabra *monte* sino que remiten a su significado geológico o geográfico. Norman D. Shergold (1925-) fue uno de los primeros estudiosos en señalar la posible forma y uso del *monte* aduciendo que se trataba posiblemente de una escalera que unía el balcón o primer nivel del fondo del escenario y el tablado, aunque tampoco descartó que se tratara de un tramoya de cierta espectacularidad (*A History of the Spanish Stage*, citada). Así, en *La historia de Tobías* de Lope de Vega se usó «un monte hecho sobre un quicio». Según Othón Arróniz (*Teatro y escenarios del Siglo de Oro*, citada, pp. 164-5 y 239-40) asoma tanto en la *Numancia* cervantina (ca. 1585) como en *Los baños de Argel* (ca. 1615). John E. Varey explicó de manera convincente las diversas hipótesis de su empleo, aclarando los puntos más problemáticos de su aplicación en un corral («Sale en lo alto de un monte: un problema escenográfico», en Hans Flashe (ed.), *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano Bochum 1987*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMBH, 1988, pp. 162-72).

169. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, citada, p. 327.

lógica estratégica de la puesta en escena, debía permanecer en su lugar, tapada o camuflada por un lienzo a lo largo de la representación y durante los días en que se representaba en el corral (por lo general cuatro o cinco días se dice en los trabajos de especialistas, pues sabemos que el consumo del teatro era, desde luego, voraz). Rampa o escalera, tanto en la primera redacción como en la segunda versión que Ruano de la Haza supone para *La vida es sueño*, la comedianta en el papel de Rosaura *bajaba* o *caía* rodando. La simbología radical de los primeros y memorables versos de la obra permanecen. De una cosa estoy segura: posiblemente nunca una acotación teatral —y los versos que se pronuncian a sus expensas— hayan creado una imagen tan certera y poderosa. Imposible remedarla.

Y es que Calderón, al inscribir la palabra *monte* en un texto destinado a *no decirse* en voz alta, es decir, encapsulado en el *documento* teatral de la acotación (y emergiendo en escena desde la voz de Rosaura al dirigirse a un invisible *hipogrifo violento*) transforma la creación verbal en todo un paisaje. Calderón podría haber escrito también *escalera de monte* o, como recoge DPESO, *despeñadero*, *despeño*, *montaña* —no *peñasco* que remite a una iconografía reconocible desde una mera alusión nominal—. No ya en un corral sino en un carro para la representación de un auto sacramental pudo haber sugerido Calderón la inclusión de una tramoya similar a través de la palabra *pendiente*; así lo testimonia la *memoria de apariencias* para el auto sacramental *El socorro general* (1644):

Luego ha de haber, desde lo alto* hasta el tablado*, una **pendiente** grande, por donde ha de bajar un hombre en un caballo*, el más bien imitado* y aderezado* que se pueda. (Calderón, MA, p. 27)]

Independientemente de la posible simbología, sugerida también por Varey, del hecho físico implicado en el uso de esta tramoya (la caída o ruina moral de un personaje)¹⁷⁰ y aplicando una comparación semántica (deducible a mi juicio en este caso de su contexto) el aparatoso artefacto pudo semejarse visualmente a la tramoya ya conocida como *monte* aunque se ejecutaría probablemente con un mecanismo aún más espectacular que acaso concurre también en la escena de la aparición de Rosaura en *La vida es sueño*: el fascinante *despeño* o *despeñadero*.¹⁷¹

170. «Cosmovisión y niveles de acción», en Josep Lluís Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 50-65.

171. No es descartable tampoco que tuviera una función semejante la tramoya conocida como *pendiente* que, de momento, sólo he documentado en un auto sacramental: «Luego ha de haber, desde lo alto* hasta el tablado*, una **pendiente** grande, por donde ha de bajar un hombre en un caballo*, el más bien imitado* y aderezado* que se pueda» (Calderón, *El socorro general*, 1644 [MA, p. 27]). Distintos en la forma y probablemente menos violentos para la actuación de los actores se constata el uso de *peña*, *peñuela* o *peñasco*: «Sube Bernardo por la *peña* arriba*, siguiendo a Roldán, y va tras él Reinaldos» (*La casa de los celos*, I, acot. v. 802 [Cervantes, *Teatro*]); «A este punto han

En cualquier caso, el socorrido sustantivo *tramoya*, incluso teniendo más o menos claras sus prestaciones, no ofrece en ninguno de los repertorios consultados matices suficientes para deducir con total certidumbre u objetividad la forma, tamaño y situaciones escénicas concretas donde pudo aplicarse. Ni tampoco, por tanto, una iconografía incontestable. Baste recordar que la palabra, ya lo subrayó en su momento el pionero Othón Arróniz siguiendo a Corominas,¹⁷² no es un italianismo sino una palabra originaria de la zona norte de España donde todavía se usa para designar la piedra de un molino en forma de tolva. Pero el *Diccionario de Autoridades* aceptó su nítido sentido teatral. No me extendo más en este excursu iconográfico, dejando al lector, en todo caso, que oriente a su gusto la curiosidad en la relación nominal de los términos incluidos, de momento, en *DPESO*.¹⁷³

Sí me parece necesario, sin embargo, incidir en la más que necesaria orientación didáctica y resueltamente divulgativa que puede ofrecer la iconografía de los corrales de comedias, incluida la realizada sin una intención realista o como reflexión estrictamente filológica. Sirvan de ejemplo el excelente manual —sin pretensión erudita pero espléndido en su perfecta vinculación entre relato histórico e ilustraciones— de César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*¹⁷⁴ con una deliciosa recreación de la descripción que Cervantes hace sobre el teatro de Lope de Rueda en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615): «El adorno del teatro era una manta vieja, tirada por dos cordeles de una parte a otra, que hacia lo que llaman vestuario...».¹⁷⁵ Y, además, dos precisos bocetos tanto de un corral primitivo como del restaurado corral de comedias de Almagro. Añadían el ya comentado dibujo de Comba sobre el Corral del Príncipe, y en un resuelto y didáctico trazo de *comic*, dos decorados correspondientes a comedias mitológicas mostrando el uso de telones o *periactos*.¹⁷⁶ Sin embargo, más emotivo (y útil) en el espacio pedagógico en que ahora me sitúo, es su precioso álbum (me permito usar este término, pues

de entrar* los más soldados que pudieren, y Gayo Mario, armados a la antigua*, sin arcabuces; y Cipión se sube sobre un peñuela que está en el tablado*.” (*Numancia*, I, acot. v. 65, [Cervantes, *Teatro*, citada]). El término *peñasco* sólo he podido testimoniarlo, de momento, en algunos autos sacramentales o comedias palaciegas de gran aparato.

172. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 166-69.

173. Con la advertencia de que no siempre los términos usados en los estudios teóricos —en ocasiones clara deducción o uso particular del autor (rampas, montaña, palenque, etc.)— son documentables en las ediciones habituales de las obras.

174. Madrid, Cátedra, 2006.

175. *Op. y loc. cit.* pp. 159 y 172-3.

176. Palabra heredada del teatro clásico griego y que consistía en una tramoya en forma de prisma vertical que podía girar sobre sí misma conformando sus tres lados, en conjunción con el telón de fondo, el consiguiente decorado o escenografía, *ibidem*, pp. 176-7.

el libro ofrece todo su encanto) *Historia gráfica del arte escénico*, llena de tierna verosimilitud transmitida con la festiva soltura del cómic contemporáneo, en donde puede pasarse revista desde los actores griegos, alzados sobre los enormes coturnos, a una recreación del teatro romano de Mérida, desde un boceto del *Quem quaeritis* a un tablado para la *commedia all'improvviso*, desde el *Globo* londinense al corral de comedias español, desde un escotillón a un bofetón o desde una escena de *La dama duende* (1629) al mismísimo *Tenorio* de Zorrilla que se estrenaría en el ya Teatro de la Cruz en marzo de 1844.¹⁷⁷

Dicho brevemente: la *composición de lugar* —por recordar la espléndida expresión calderoniana cuando hablaba de sus autos sacramentales— es esencial en la didáctica del teatro, especialmente en esta era de la opulenta (y a veces caótica) mirada. Las llamadas nuevas tecnologías (a estas alturas ya no tan nuevas) como vehículo de divulgación del estudio documental del espacio teatral áureo y, en especial, de los corrales de comedias, se ha apuntado, al menos en la parte que he podido seguir más de cerca, notables éxitos. Sea el resultado de la colaboración entre las investigadoras Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes, de la Universidad de Sevilla, el director escénico Vicente Palacios y el arquitecto y escenógrafo Juan Ruesga Navarro para procurarnos una espectacular recreación virtual del Corral de la Montería de Sevilla¹⁷⁸ o del Patio de las Arcas de Lisboa. El estudio de algunos lugares de representación del teatro en Valencia, como la conocida Casa de Comedias de la Olivera (1618-1750), es magníficamente recreada virtualmente en un estudio dirigido por Joan Oleza, mostrando como tras su construcción en 1584, apenas un año después del madrileño Corral del Príncipe, y arrasada por un incendio, fue remodelada en 1619 en un espacio teatral cuyas características arquitectónicas y de representación apelaban ya a un público urbano e interclasista, en coherencia con un contexto de significativa (aunque evidentemente ocasional) modernidad, que ya prestaba una especial atención tanto a la factura de las representaciones como a los requerimientos ideológicos de una emergente clase social urbana.¹⁷⁹

Sólo desde la progresiva disponibilidad de estudios que muestren, además del necesario rigor histórico, una clara voluntad propedéutica o pedagógica —que no tiene por qué carecer de rigor— sin excluir los excursos lúdicos y comerciales que ocasionalmente han aparecido, el teatro clásico español, aunque su éxito de taquilla esté siempre asegurado, quedará siempre más cerca de las estanterías que de una eficaz y distributiva cultura interclasista y me temo que su escenificación seguirá siendo un terreno vinculado, casi en exclusiva, a

177. Murcia, Editum, 2010.

178. Puede accederse también a través de la dirección <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/rutasteatro>

179. Véase el enlace en red: <https://www.youtube.com/watch?v=aLuLGn9CSac>

la pura teorización académica. La comprensión y la difusión didáctica de su iconografía no puede sino materializarse realmente, además del éxito incuestionable que ofrecen ya sus representaciones —si bien por desgracia con escasa presencia de la Compañía Nacional de Teatro Clásico fuera de Madrid— con una reflexión de los estudiosos sobre un sentido positivo (por Dios, no ñoño ni ridículo) de su divulgación. A estas alturas —ya lo he dicho alguna vez— me parece intolerable que la palabra *divulgar* no se haya tomado en serio ni asimilado en positivo ni desde la política cultural ni, con muy contadas y eficaces excepciones, desde la investigación universitaria.

En este último caso, me parece incommensurable el esfuerzo realizado por el dramaturgo Manuel Canseco en colaboración —ya lo he citado— con José M^a Ruano— logrando codificar por vez primera en realidad virtual el Corral del Príncipe (1583-1744) con una determinación ya muy ajustada a precisos datos documentados. Es así posible todavía acceder, de manera más amplia y creíble que en el manual de Jose M^a Ruano ya citado, a la serie más ejemplarmente didáctica o pedagógica ofrecida hasta ahora sobre la arquitectura exterior y estructura interior del Corral del Príncipe, independientemente de la difícil exactitud con que aún pueden establecerse las mediciones ofrecidas por los documentos.¹⁸⁰

Si leer el teatro clásico proporciona una profunda recompensa emocional y erudita, ver el lugar donde se ponía en escena resulta conmovedor. La humilde pero potente fábrica en ladrillo rojizo que constituía la fachada del Príncipe mostraba una estructura de 22 metros de ancho y de 13 de altura que se abría a la calle mediante siete puertas: sin duda un filtro selectivo de acceso a los distintos lugares desde los que un público heterogéneo proyectaba con sus miradas heterogéneas intereses sobre una realidad cuidadosamente seleccionada, constituida sobre la taracea de intereses y ensoñaciones de cada una de aquellas. Las puertas marcaban también una ruta de miradas e intereses diferentes: algunas forjadas desde cómodos aposentos del segundo piso; otras se apresuraban ávidas —cuanto antes mejor— hacia la zona de la alojería. Las masculinas accederían al patio a través de un cómodo zaguán flanqueado por dos aposentos entarimados y con barandillas llamados *alojeros*. Las femeninas, desde la calle del Prado, se apresuraban hacia la cazuela principal, asomada al patio a través del desahogado «rehinchidero», dejando a ambos lados los aposentillos

180. Publicado primero en un CD-ROM (*Corral del Príncipe. Reconstrucción Virtual en el siglo XVII*, Escenarios Virtuales S.L., Corredera Baja de San Pablo, 15, Madrid), fue presentado a través de la publicación de la ponencia escrita por Canseco y Ruano «Una visita al teatro virtual del Corral del Príncipe», en Catherine Poupeney-Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (eds.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 185-194. Las imágenes son accesibles —al menos en el momento que escribo estas páginas, con una excelente síntesis pedagógica, en la dirección web: <http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/Corral.html>.

o casi balcones esquinados que, tal vez por su forma, un discreto ensanchado bilateral, dieron en llamarse —así creando el corral de comedias su archivo de palabras— *aposentos de faltriguera* o *fartriguera* con sus balconcillos haciendo ángulo con las viviendas anejas. Donde la cazuela terminaba en altura, se alzaban unos aposentos (seis, calculó Ruano) que, un poco retranqueados hacia la calle (los que les permitía recibir la luz por las ventanas del muro exterior), conformaban una galería o pasillo no demasiado estrecho (4 metros aproximadamente). Una zona privilegiada, por su centralidad, a cuya barandilla delantera se asomaban los aposentos ocupados por autoridades, nobles y próceres de la gobernanza ciudadana (si hemos de atender al rótulo mostrado en algunos documentos o ilustraciones como «balcón de Madrid»). Ya en el último piso se extendía el humilde *desvanillo*, y sobre él una segunda *cazuela* transformada en *tertulia* ya en 1715. En el lado norte, y a mano izquierda de la cazuela sitúan José M^a Ruano y Manuel Canseco los aposentos —de balcón, con reja, tal vez con celosías de madera— y, más abajo, las gradas y barandillas correspondientes —de, por lo menos, un metro de altura— y, justo delante, las cuatro recios maderos verticales que, con una altura de diez metros, daban soporte al tejado que protegía las gradas. Por delante, un espacioso pasillo de 2 metros topaba ya con el tablado. Era una de las zonas más solicitadas por los encantados *mirrones* del tablado; también lo eran las gradas laterales del patio, especialmente aquellas que, casi literalmente, abocaban al mismísimo tablado y que, con harta frecuencia, se desmontaban para favorecer la progresiva complejidad de la representación. Siguiendo las tradicionales hipótesis de los estudiosos, parece razonable, como ya he recordado, imaginar un escenario de 8 m. en su parte horizontal y 4,5 m. de fondo (insisto, espacio suficiente para recorrerlo con un octosílabo o con un endecasílabo ya un poco acelerado). Los efectos de luz, por supuesto, quedaban muy a expensas del curso del sol, según las estaciones, y lo que a aquél podía esquivar el tejado colgadizo apoyado sobre los sólidos pies derechos que flanqueaban las gradas laterales.

Lo descrito hasta ahora era, naturalmente, visible para todos. Pero al fondo y detrás del tablado de la representación, ganado en retaguardia, se adentraba un espacio vetado al público. Era el íntimo, oscuro y poderoso territorio de los hombres y mujeres destinados al *hacer de*, al *hacer que* o al *hacer como que*. Fue llamado *vestuario* (aunque en él sólo se vistieron las comediantas): fue la faz de esa poderosa, y a la vez tierna, *tabla de ajedrez* que describió Lope en el lúcido y temperamental trampantojo de un actor de la Roma clásica. Sólo poseía aparentemente 9 puertas o ventanas por las que asomarse o también ofrecerse a la ávida mirada del público. Pero contenía un inmenso, apretado mundo abreviado ordenado, por lo menos, en tres niveles (además de los ocultos bajos los tejados altos y bajos): cinco páginas vivas que constituían la

faz del teatro del Siglo de Oro, aunque sólo tres podían ser *leídas* directamente por los ojos del público.

Más de una vez —puesto que hablamos de palabras creo que viene a cuento— he recordado el significado real de *divulgar*: «extender, poner al alcance de la gente común». Eso fue lo que pretendió Lope, epatando irónicamente a algunos académicos estrechos de mente al leerles la *cartilla* (nunca mejor dicho) del *Arte Nuevo de hacer comedias* hacia 1609. Sin dejar de insistir, como hago a menudo, en la necesidad de una mayor presencia de la Compañía Nacional de Teatro Clásico fuera de Madrid, sí habría que lamentar que otras interesantes iniciativas de divulgación de cómo fue y qué significó el teatro áureo, no lleguen tampoco a otros lugares de la península. Basta recordar la sencilla pero eficacísima y didáctica exposición *Todo Madrid es teatro. Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro* que se mostró en la Casa de Lope de Vega de Madrid en 2018.¹⁸¹

Con frecuencia, y sobre todo desde que me he dispensado de obligaciones académicas cotidianas, algunos me preguntan si realmente acabaré de confeccionar *DPESO*. Mi fe en la filología, como la mies de Evangelio de San Mateo (9, 37-38) es mucha, pero los obreros pocos. Es una dedicación árida que doblega la paciencia de mayor temple. Pero perseguir las palabras del teatro es apasionante y ayuda de manera extraordinaria a disfrutarlo en todos los puntos cardinales de su impagable cartografía. Cuando una filóloga se enreda en los textos de un arte que atesora el privilegio de una emotiva y admirable pluralidad artística, no pocas veces se le hacen los dedos huéspedes (vale decir, teme) perderse en los pliegues de la inane erudición. De modo que, con o sin Base de Datos *on line*, *DPESO* será una forma de seguir enganchada a la historia interminable de la belleza, la luz, las dudas, el ingenio, el rechazo y la pasión del

181. Aparte del libro de David Castillejo (*et alteri*) *El corral de comedias. Escenarios. Sociedad. Actores*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1984 —que fue una publicación marcada por este empeño pedagógico— hago énfasis en esta exposición celebrada, entre junio y septiembre de 2018. Comisariada por el profesor Francisco Sáez Raposo, la muestra ofrecía (algunas en mera reproducción, pero igualmente válidas en su propósito divulgativo) piezas de la Biblioteca Marucelliana de Florencia, de Patrimonio y Biblioteca Nacional o del Museo de Historia de Madrid. Un ejemplo espléndido de divulgación que lamentablemente ni circuló por otras autonomías ni estimuló a estas a promover una actividad semejante. Es evidente, sin embargo, que sí se ha debatido por parte de los estudiosos las cuestiones referentes a la puesta en escena, y menciono, por especialmente valioso, aparte de algunos estudios ya referidos, el ya antiguo volumen, producto de un curso o congreso, *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre, 2004)*, Granada, 2005.

teatro; porque sólo con palabras que en él se dicen o se pronuncian podemos soñar alguna vez materializarlo físicamente.

Resolví usar el término *diccionario* no sólo por su prestigio académico o su sentido práctico, sino porque, según he aprendido de la teoría «diccionarística» que me leí por estricta responsabilidad —el proyecto recibió fondos de los presupuestos del Estado— la palabra es un hiperónimo capaz de acoger todos los conceptos reconocidos por la lexicografía: *vocabulario* (es decir, catálogo de palabras referido a un campo semántico acotado; *glosario* (catálogo o subconjunto de términos de especialidad de una actividad o, en este caso *arte* —el teatro—); léxico (terminología o nomenclatura concreta de un área de actividad ejecutiva, en este caso múltiple e interartística); *tesoro* (una ingenua aspiración de concluir un diccionario completo e incontestable del teatro del Siglo de Oro).

En el momento en que esto escribo la Base de Datos me indica que hemos definido y testimoniado (incluso, en bastantes casos, realizado una completa síntesis histórica) 2641 palabras o locuciones distintas. Ha sido impagable descubrir el uso de términos como *bufonizar*, *verso correntio*, *suplido* o la ingeniosidad lopesca de su original propuesta de *tragisatiricomedia*. Diré, sin presunción ni engolamiento, que concluir este proyecto me importa menos que seguir creyendo en la belleza del teatro y que leer, explicar y hacer ver en escena sus textos es uno de los compromisos que las humanidades deberían asegurar en unos planes de estudios que van envejeciendo y acartonándose a medida que absorben pliegues de contradictorios repentismos. Las reformas acaban siempre resolviéndose a favor de la enseñanza de una lengua sin alma, es decir, sin la comprensión de la belleza y el arte que generan la escritura y la palabra en el cuerpo y en la mente. Puede que ello ayude a vacunar a los estudiantes *críticamente* (es decir, inmunizándoles de la pereza de ejercer el criterio) contra la enfermedad instalación en insufribles tópicos o demenciales identidades sectarias. Amar el teatro clásico empuja a la emoción insuperable de sus palabras; significa aceptar, al menos provisionalmente, la admirable y erguida apostura —digna de imaginarla en un actor llevando sobre sus hombros la enorme máscara de un actor en la Grecia clásica— de un cachazudo alcalde ajustando cuentas con la honra en la fiebre de un agosto extremeño. Pero también a sonrojarnos al oírle decir —tal como está hoy en día el patio y no precisamente el de comedias— que «al Rey la *hacienda* y la vida se han de dar». Después de cuarenta y cinco años enseñando teatro clásico, puedo decir que quizá por haber debutado en su pasión a través de la lectura (que siempre demanda oralidad viva) creo en la emoción del teatro —así lo escribió Luigi Allegri— «come reperti archeologici sepolti nelle pieghe del linguaggio»: ¹⁸² hallazgos arqueológicos sepultados en la piel del lenguaje. Y sigo creyendo, como escuché una vez decir a José Sanchis

182. *Prima Lezione sul teatro*, Roma, Laterza, 2012, pp. 30-1.

Sinisterra (1940-), que el teatro es literatura y es espectáculo, de la misma forma que, según la física cuántica, la luz es onda y partícula a la vez.

Pese a la emotiva fragilidad de su arquitectura y a la cierta idealización con que, desde la contemporaneidad, hemos estudiado o recordamos el teatro clásico, ¿podríamos imaginar hoy en día a un dramaturgo, director escénico o primer actor o actriz lanzarse a recitar octosílabos y endecasílabos sobre un tablado levantado en un corral de comedias, a plena luz del día, sin más protección que una vieja lona y no precisamente en medio de un silencio reverente? Ni siquiera el sacralizado monumento nacional que es el Corral de Comedias de Almagro ha logrado retener a la Compañía Nacional de Teatro Clásico que ha mostrado su preferencia a trasladar sus estrenos estivales a un «nuevo corral» o teatro al aire libre, menos sujeto a la frágil artesanía y cruel acústica del antiguo patio situado en la bella plaza porticada de la ciudad. Pero ello no hace sino confirmar la potente ubicuidad a la que convoca el hecho teatral, que sigue insistiendo en el significado, absolutamente solemne, que reclama la etimología —ver, mirar, contemplar— albergada en la palabra *teatro*. Y considerando la atávica resignación con que hemos asumido que nuestro país haya sido casi siempre un histórico *apartheid* respecto a los logros y avances de la cultura europea, comprobar el impulso de autoestima que la recuperación de un lugar de la memoria teatral como el Corral de Almagro ha supuesto para otros antiguos corrales de la península o la decidida apuesta que ha impulsado su ejemplo por el estudio o restauración de otros muchos, resulta gratificante leer al estudioso inglés Andrew Gurr (1936-), especialista en Shakespeare, afirmando que los españoles hemos sido ejemplo para los ingleses en el acelerado impulso que en los últimos años ha recibido nuestro patrimonio teatral:

Compared with what Spain has, London's share of its own splendid theatrical past, the sixty per cent of the Rose's abandoned ground-work and the five per cent of the Globe's remains that have been exposed so far, is barely more than two smears of an empty window.¹⁸³

En este breve artículo Gurr se admiraba del buen estado de conservación o del esfuerzo por la recuperación de algunos corrales de comedias en España pero, sobre todo, de la enorme y valiosa documentación estudiada y publicada

183. «'They order, said I, this matter better in Spain»: a Cross-Cultural perspective on the Goble Discovery», *Shakespeare Bulletin* (The Johns Hopkins University Press, vol. 7, n° 6, nov.-dic- 1989, pp. 7-10). Traduzco el párrafo citado: «Comparado con todo lo que España posee, lo que Londres conserva de su glorioso pasado teatral —el sesenta por ciento de los restos del Rose enterrados y apenas un cinco por ciento de los del Globe que poder contempla aún— apenas supone dos diminutas manchas en una ventana vacía».

en los últimos años.¹⁸⁴ Y no es precisamente un *granum salis* que el artículo de Gurr llevara el título de «They order, said I, this matter better in Spain» (algo así como «Me dije que en España se han hecho mejor las cosas»).

Cierto que el perenne instinto comercial británico ha levantado en la orilla sur del Támesis una magnífica falla —en su ancestral sentido de la fiesta valenciana— bajo la forma de aquel mítico *The Globe*, levantado en 1599 y destruido por un incendio en 1613, y que volvió a erigirse para ser definitivamente demolido tras la guerra civil y el triunfo puritano en 1642. Reconstruido en 1997 en la orilla sur del Támesis, ofrece una sesión continua de representaciones de Shakespeare. Pero lo que me resulta envidiable es la tienda adjunta donde pueden comprarse no sólo todas las obras del dramaturgo y espléndidos recursos didácticos sobre ellas sino, sobre todo, centenares de estudios sobre teatro y la grabación en CD-ROM de la puesta en escena de las obras del mítico bardo de Stradford Upon Avon. En España es prácticamente imposible acceder a grabaciones de las obras producidas por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, aun siendo muy activo y eficiente —me parece justo señalarlo— su departamento didáctico. Sin duda prefiero el Corral de Comedias de Almagro a la referida reconstrucción colorista frente a la que los turistas siguen fervorosamente la declamación de los versos del bardo inglés; no deja de ser por tanto pedagógico (como lo es escuchar los versos de Lope o Calderón en el Corral de Almagro) tratar de imaginar como sonaron y se escucharon los memorables versos de *Hamlet* o de *King Lear* en los siglos XVI y XVII. O el bellissimo pasaje en el que Mercuccio evoca, en *Romeo and Juliet*, a la diminuta Reina Mab deslizándose por el rostro de los enamorados cuando duermen (I, 4). Así que cabe también conmoverse imaginando como pudieron llegar al oído del público de un corral los octosílabos de Segismundo maldiciendo el delito de haber nacido (*La vida es sueño*, I, vv. 102-72) o los de Federico en *El castigo sin venganza*: «En fin, señora, me veo / sin mi, sin vos, y sin Dios. / Sin Dios, por lo que os deseo; / sin mi, porque estoy sin vos; / sin vos, porque no os poseo» (III, vv. 1916-20). Nuestro teatro clásico es tan avasallador en la factura de sus textos que cuesta

184. No sólo son los estudios de John E. Varey, Norman D. Shergold u otros sino los numerosos grupos de investigación que sobre el teatro del Siglo de Oro, su infraestructura y su práctica escénica confluyeron en el macroproyecto *Consolider* TC-12 que integró a la práctica totalidad de sus investigadores en Universidades o instituciones españolas. Sobre los objetivos y consecuencias del mismo puede verse el volumen, coordinado por Héctor Urzáiz y Mar Zubieta, *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico-TC/12, 2014. Incluía un estado de la cuestión sobre el reflejo de la investigación del teatro clásico en la red de Germán Vega («Planos y planes de un escenario privilegiado para el teatro clásico español: el macroportal TCE de la Cervantes Virtual»). Pero me permito recordar que en dicha Biblioteca obraba ya, desde 2001, un portal que yo misma dirigí con la ayuda y coordinación de la Profesora Beatriz Aracil (Universidad de Alicante) sobre Pedro Calderón de la Barca al que puede accederse en https://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/.

imaginario recreado en un lugar tan frágil y artesanal. Pero verlo y oírlo representado en dicho lugar lo empujó, a través de otros muchos tablados y escenarios a la orilla de nuestra contemporaneidad (o, al menos, de sus telediaros estivales). Del mismo modo que los versos de Segismundo siguen logrando que los espectadores experimenten hoy la misma (o parecida) conmoción con que los recibe Rosaura, al confesar sentir *temor* y *piedad*. Es decir, el *fóbos* y el *éleos* que los espectadores de la tragedia griega recibían desde la *skené* mientras el actor avanzaba hacia el *koilón* al que aquellos miraban fijamente.

El corral de comedias —se me perdonará la insistencia— fue, en su tiempo, la respuesta *moderna* a una progresiva demanda de espectáculos que desbordaría el patrocinio ocasional de las instancias oficiales, emergiendo con toda su fuerza cuando, tras superar el estatuto artesanal de su edad heroica, inició sus primeros pasos hacia la modernidad a mediados o quizá en el último tercio del siglo XVI. Fue ese el momento en que sus palabras se abrieron camino hacia lugares concretos para instalarse en un arte que nunca volvería temer a ofrecerse, simultáneamente, como «valor de cambio» en una sociedad que rozaba ya la contradictoria modernidad y como «valor de uso», aspirando a la construcción progresiva de una memoria patrimonial. Ambos valores imprimieron en él un *arte nuevo* que hubo de pactar en adelante las resoluciones técnicas y constructivas que dieran continuidad a un *habitat* apropiado tanto para una ejecución *artística* como *técnica*. Confirmó el uso privilegiado de un tablado o escenario por parte de los actores, aunque éstos pudieran invadir ocasionalmente —tanto en las comedias como en las atropelladas piezas del teatro breve cómico— el propio patio. Significó (claro que muchos después) el inicio del fin del carro de la antigua farsa, y luego del incómodo transporte, en un autobús de gasógeno o en la pésima tercera clase de un tren, del vestuario y rudimentario *atrezzo* de la antigua farsa. Fue el inicio de un lento ordenamiento institucional que ha llegado hasta nuestros días. Tan simple y flexible, tan sostenido en una próspera convivencia intersocial que acabó dejando una huella edilicia incontestable en el teatro actual, tras la evolución tanto de la concepción espacial del teatro cortesano (al que ahora apenas recordamos remotamente en los telones de los augustos marcos arquitectónicos de los teatros institucionales) como de la dúctil y acomodaticia verdad escénica del corral, que nos legó el saber asumir con naturalidad la ausencia del fastuoso despliegue de la perspectiva de los Coliseos.

Es curioso, aunque comprensible en una época en que las humanidades intentan justificarse en una Universidad regida por competencias troncales o transversales y por *rankings* —en cursiva por el momento recomienda la Academia— de variada especie, cómo se intenta huir, a la hora de justificar los estudios de literatura, de teatro o de lenguas clásicas, de objetivos que despier-

ten la menor sospecha de «arqueología». Hasta un incansable indagador de la edilia y funcionalidad del corral de comedias como José M^a Ruano, rechaza de plano que intentar reconstruir la puesta en escena original de los teatros comerciales (es decir, los corrales de comedias) del Siglo de Oro sea una labor *arqueológica*.¹⁸⁵ Sin embargo, yo recuerdo con verdadera ternura lo que una vez me advirtió mi querido don José Manuel Blecua respecto a nuestro oficio de estudiar los clásicos: «Desengañese Vd. ¿qué somos los filólogos sino arqueólogos del papel?». Pues sí. A fin de cuentas en este libro, más flotante en el ensayo que anclado en la erudición que tantos estudiosos han tenido a bien prestarme (*quod Natura non dat, Salamanca prestat*) no es más que una destilación de años de lectura de textos de teatro clásico proyectados en mi irredenta imaginación.¹⁸⁶ Cuántos papeles, lecturas, subrayados, listas que me ayudaron a excavar las capas de gozosa arqueología de las palabras dichas sobre (o frente a, o a los lados) del tablado de un corral de comedias con su sobria eficacia o sobre su humilde o «desnuda estructura» —una acertada expresión de Joan Oleza—. ¹⁸⁷ Y pese a la belleza añadida a los espacios por los nuevos escenarios, pese al nuevo lenguaje corporal de los actores o, incluso, pese a la veladura de talento contemporáneo con la que empieza por fin a decirse hoy el verso, qué poco ha cambiado en el fondo el léxico teatral, las palabras y las cosas de nuestro teatro clásico.

No hace mucho (de hecho, ya había comenzado a escribir este trabajo) leí en el periódico un artículo del siempre agudo (y puntilloso) Francisco Rico que me animó en la posible utilidad de esta reflexión sobre las palabras en el teatro clásico:

Los clásicos se leen igual que los grandes contemporáneos, pero siempre con la prevención de que no son sólo contemporáneos —porque están vivos y coleando— vale decir, manteniendo el ojo alerta a las posibles dimensiones que se nos ocultan si nos contentamos con una perspectiva exclusivamente moderna [...] Hay pasajes que el lector de

185. *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 26.

186. Si se me permite un excursus sobre este debate filológico-arqueológico, para *arqueología de verdad*, ábrase por cualquier de sus 738 páginas la inmensa cuanto entretenidísima *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España* de Emilio Cotarelo y Mori (Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museo, 1904). O, sin ir más lejos, recuérdese el manuscrito de 24 páginas que con el título de *Abusos de Comedias y Tragedias*, robado antes de 1854 de la Biblioteca Nacional y que ha encontrado casualmente un catedrático español, profesor emérito del University College de Londres, en un anticuario de Little Somerford en Wiltshire (Inglaterra). Al parecer sólo el infatigable Cotarelo y Mori lo había echado de menos.

187. «La propuesta teatral del Primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II. La comedia*, *op.cit.*, p. 289.

hoy, incluso el mejor aficionado a la literatura, no puede descifrar, si no es con la muleta de una glosa, con la explicación del filólogo.¹⁸⁸

Así son los clásicos, en efecto. Y así era el teatro clásico y el legado de palabras que generó y que han llegado a nuestra modernidad. Al teatro clásico lo hemos invocado, con razón, como nuestro *contemporáneo*. Pero no puede ser nuestro coetáneo. Y hasta puede que obscureciera precisamente su vocación contemporánea la ambigüedad con que lo absorbió y resemantizó en ocasiones el indulgente Romanticismo decimonónico de las viejas glorias que, en algún caso, pretendieron reescribirlo como rípios de obligada lectura en los libros escolares. Rípios que, a decir verdad, añoro a veces, ya que me despertaron para siempre una inquisitiva admiración. Eso sí, en el Romanticismo, buena parte de aquel teatro se convertiría, para bien y para mal, en una brumosa y obsesiva reminiscencia de identidad. Algo que, como ya he comentado, acabó estigmatizando al teatro del Siglo de Oro como una rémora antimoderna, hasta que un lúcido *clásico* llamado Federico García Lorca lo devolvió, con *La Barraca*, a una desacomplejada modernidad. Por eso me ha resultado chocante que un reciente libro con el título *El canon español. El legado de la cultura española a la civilización*¹⁸⁹ que se supone recoge las principales aportaciones de España al patrimonio mundial de la cultura le dedique a lo que llama simplemente *comedia española* menos de cinco líneas de un total de 522 páginas. Por descontado, que en ninguna de ellas se cita el *corral de comedias*. ¿Quién pondría en peligro un *canon* citando algo tan pintoresco? También se hace difícil forjar una imagen mítica o heroica de una arquitectura precisa, utilitaria y, a los ojos actuales, incluso pintoresca; pero de ningún modo monumental. Puede, sin embargo, que el corral de comedias ofrezca muchas más razones que el Coliseo del Buen Retiro para entender la célebre metáfora del teatro como *imitación de la vida* o *espejo de las costumbres* o *imagen de la verdad* que, como no perdería ocasión de puntualizar Lope en el *Arte Nuevo*,¹⁹⁰ se atribuyó, a través de Evancio y Elio Donato, a Cicerón (*De comoedia*, 5, 1). Y un Lope, ya *de senectute*, los trae a colación ora vez, como hemos visto, en la más bella de sus tragedias.¹⁹¹

188. «Leyendo (bien o mal) a los clásicos», *El País*, 9 de octubre de 2021, p. 13. Rico se refería al aparentemente sencillo lenguaje del *Lazarillo*, pero vale para nuestro caso.

189. Jon Juaristi y Juan Ignacio Alonso, *El canon español. El legado de la cultura española a la civilización*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2021.

190. *Humanae cur sit speculum comoedia vitae, / quaeve ferat juveni commoda, quaeve seni...* (Vid. *Arte Nuevo*, *op.cit.*, p. 336 y notas a los vv. 337-89).

191. Naturalmente la metáfora también se colaría en Shakespeare: «The purpose of playing / whose end, both at first and now, was and is, to hold, as'twere, the *mirror up to nature*; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and presure» (*Hamlet*, III, 2, 20-21).

Es Lope quien me ha ocupado casi desde el principio. De modo que vuelvo a fundir mis recuerdos con las inevitables secuelas de mi, hasta hace poco, profesión. Siempre me han fascinado los teatros de juguete, papel o cartón. Jamás pude tenerlos en mi infancia pero me ha conmovido verlos, por ejemplo, en la espléndida colección que alberga el inmenso Museo Frederic Marès (1893-1991) de Barcelona. Observarlos compitiendo con las innumerables antigüedades, libros, esculturas, retablos góticos, imaginería barroca y decenas de vitrinas con infinitud de colecciones numismáticas y de toda especie, me resulta toda una fiesta. Y ahora pienso que si el ilustre prócer catalán hubiera conocido los versos de Lope transformando la *frons scenae* de un teatro romano del siglo III en un «escritorio / con todas sus navetas y cortinas» o «una tabla de ajedrez» se habría desvivido por adquirirlo. A fin de cuentas le hubiera bastado indicar como modelo de su querencia uno de los muchos escritorios que, por supuesto, alberga también su ingente Museo. Y San Ginés —insisto en que Lope no daba puntada sin hilo— se tiene por patrono no sólo de los actores sino de los escribanos y secretarios.

Sin embargo, debo decir que, en realidad, la primera vez que me conmovió de verdad el valor patrimonial y emocional de un corral de comedias fue cuando vi, hace ya años, la maqueta del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937 que se expone todavía, creo, en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Aquel evento se convocó específicamente como una muestra «des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne».¹⁹² El pabellón español, proyectado por Josep Lluís Sert (1902-1983) y Luis Lacasa (1899-1966) se concibió específicamente, en coherencia con la política cultural marcada por el gobierno, bajo el objetivo de «abrir las puertas a la cultura», subrayando los logros de la República española en la educación y su objetivo político de garantizar el acceso al conocimiento de las artes. Fueron sus comisarios José Gaos (1900-1969), el pintor José M^a Ucelay (1903-1969) y el escultor y político Bonaventura Gassol (1893-1980) y abrió sus puertas el 12 de julio. Es sabido que el Pabellón albergó, en su primera planta, el *Guernica* que Pablo Picasso (1881-1973) había pintado abrumado por el trágico impacto del bombardeo fascista sobre la ciudad vasca. Pero es mucho menos conocido —y el hecho se evidencia al ver las fotografías que se conservan del exterior del Pa-

192. Para una amplia información, incluidas imágenes, del pabellón español, puede verse la Tesis Doctoral de Fernando Martín Martín, *El pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983, p. 93 y ss). Y el *Catálogo* de la exposición comisariada por Josefina Alix que tuvo lugar en el Museo de Arte Reina Sofía en 1987. En ella se mostraba, además del *Guernica* que presidía la sala, parte de las obras que en él se expusieron y una maqueta del propio pabellón incluidos los espacios exteriores. Véase asimismo Jordana Mendelson, *El pabellón español, París, 1937*, Madrid, Ediciones de la Central, 2009. En todos ellos —además de en la red— pueden encontrarse imágenes que ratifican los detalles que aquí comento.

bellón— otro explícito homenaje. Por debajo del edificio se accedía, a través de un amplio patio —diseñado directamente por Sert y Luis Lacasa— de inspiración mediterránea y cubierto por una lona extensible, a un escenario, frente al cual se acomodó un amplio espacio con asientos y una lona plegable que podía cubrirlos ocasionalmente. En el amargo contexto de una Guerra Civil, en cuyo inicio había sido asesinado Federico García Lorca, el poeta estaba presente en algunas fotografías que reflejaban, ya en otro nivel del pabellón, las actividades de *La Barraca* y de las Misiones Pedagógicas. En algunos lugares he leído que el propio grupo fundado por Lorca representó allí *Fuenteovejuna* con decorados diseñados por el escultor y pintor Alberto Sánchez (1895-1962). Es decir, fue también con un *corral de comedias* como el legítimo gobierno republicano quiso simbolizar, en 1937 y en plena Guerra Civil, la cultura de la dignidad y resistencia democráticas frente a la barbarie.

Si he de ser sincera, escribo estas páginas, todavía bajo la resaca emocional de la experiencia de una pandemia que marcará seguramente el primer cuarto del siglo XXI. Lo cual, inevitablemente, me obligó a recordar la metáfora de Antonin Artaud invitando precisamente a convertir el teatro en una peste capaz de revivir nuestros conflictos y despertar nuestros anhelos. También la peste impuso, a veces, el enmudecimiento y cierre de los teatros ciudadanos. Recordé la ausencia, ya casi proverbial, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de cualquier lugar que no sea Almagro o Madrid. Por eso conservo vivamente la memoria del último montaje que le pude ver, antes del encierro: el espléndido y arrolladoramente emotivo *Castigo sin venganza* dirigido, en 2019, por Helena Pimenta. La poderosa palabra de Lope (de quien sabemos que cuando quería, podía) obvió la precariedad con que sus versos se habrían escuchado en un corral de comedias del siglo XVII. Pero lo que *vi* en una lluviosa noche de diciembre de hace casi tres años en el madrileño Teatro de la Comedia fue la emocionante materialización de unos versos hilados en la gasa melancólica de un amor prohibido, convertidos en pasos titubeantes sobre una roja lengua de sangre y las casi apagadas luces de una trasnochada bohemia *de senectute*. Vi flotar las palabras con un ritmo casi cinematográfico en el que se aliaban la pasión y la muerte. Si todo eso fue estrenado en un corral de comedias por un Lope también *de senectute* cuánta sabiduría supo poner en la palabra dicha sobre un simple tablado. Por algo sería. Es cierto, afortunadamente, que hoy ya es impensable —intolerable diríamos mejor— ver representar a los clásicos traduciendo su «decorado verbal» —tan denostado por tantos— a la manera que al parecer hicieron María Guerrero (1867-1928) y Fernando Díez de Mendoza (1862-1930) en sus célebres «lunes clásicos», cuando llenaban el escenario con el ajuar y los mejores muebles que seleccionaban de su propia casa o de sus

selectas amistades. Jamás reclamó para sí el sencillo corral de comedias ese peculiar sentido de *verdad escénica*. Y, sin embargo, para tal espacio fueron escritas obras tan abrumadoramente impecables como *La vida es sueño* (ca. 1635) puestas luego en escena de manera tan bella (o discutible) como el bronco desgarró con que llenó el escenario Calixto Bieitio (2000) absorbiendo materialmente al espectador al espejo de una dolorosa ficción—. ¹⁹³ O la audaz versión de Helena Pimenta (2012) no sólo por permitir a Blanca Portillo hacer de Segismundo sino por mostrar materialmente —por vez primera, que yo recuerde— a través de la tramoya que el joven príncipe *baja* de (y no sube a) una torre—. Porque sólo *bajando* Segismundo puede acabar subiendo a la vibrante y dolorosa luz de la realidad. La misma directora logró desplegar una bella sinfonía romántica en *La dama duende* (2021) liberándose del obligado engorro de mostrar ingenio para materializar la célebre tramoya de la alacena que, se supone, oculta el acceso al cuarto de don Manuel (apasionante minucia que ha dado lugar —quién lo diría— a eruditísimos artículos). En todo caso debemos recordar que el primer gesto de dramaturgia que el corral de comedias hizo posible (dramaturgia activa y no puramente especulativa como la que acaso aplico yo ahora) fue convertir el tablado en un mundo posible, en un espacio y un tiempo construidos con palabras, un espacio—otra vez toca volver a Stanislavsky— *como si* el público fuera capaz de oír las y tocarlas. Fundiendo el mundo real de fuera con el mundo, también real, reproducido dentro; así lo sugirió Umberto Eco al referirse al signo teatral. ¹⁹⁴

193. Sólo como reflexión personal: el hecho de ser profesores de historia del teatro clásico no nos convierte necesariamente en expertos en dramaturgia de la puesta en escena, aunque si en sus valedores para entender la coherencia que debe asistir a cualquier versión. También a mi me chirriaron los excesos de ciertas escenas de la citada versión de *La vida es sueño* de Calixto Bieitio, o el atropellado decir el verso de algunos actores. Pero es posible que tener que recitar heptasílabos y endecasílabos sobre una superficie del escenario cubierta de una densa y oscura arena, dificultando el movimiento de los actores, materializara mejor el jadeante drama interior de los personajes que interpretaban. En el caso de *La dama duende* dirigida por Helena Pimenta en 2017 con adaptación textual de Álvaro Tato, podríamos haber debatido sobre el *error* de haberle dado un vibrante tono romántico (adornado con lluvia), cuando la comedia tiene, a mi juicio, aunque fuera escrita en 1629, una estupenda ráfaga premonitoria de la ilustración dieciochesca («Que todo se halla con luz / y el honor con luz se pierde», escribe Calderón en el acto III). Esto es precisamente lo interesante de leer o ver un clásico: imaginarlo visto en un corral de comedias y comprobar que sigue teniendo sentido verlo hoy, aunque sea transgrediendo la gramática espacial, y hasta conceptual, para la que se concibió. Pero convirtamos la filología en un instrumento de análisis y no de militancia purista. Acaso deberían encargarse otros de hacerlo. Lo nuestro es ayudar a leerlos con coherencia desde la propia inspiración y libertad.

194. Vid. «Semiotics of Theatrical Performance», *The Drama Review*, XXI, 1997, pp. 107-117. Cito a través de Keir Elam, *The Semiotics of Theater and Drama*, Nueva York, Methuen, 1980, p. 99.

No es casualidad que una de las últimas *Historias de la literatura española* editadas en España con criterios específicamente ensayísticos y críticos titulara el volumen dedicado al Siglo de Oro como *El siglo del Arte Nuevo (1598-1691)*. En dicha *Historia* aparece, a mi juicio, una certera síntesis de lo que supuso en la historia del teatro la concepción del espacio (o *escenotecnia*, como siguen diciendo algunos semióticos) en un del corral de comedias:

El corral de comedias se conforma adaptando los espacios configurados en la trama urbana como una alternativa a los radicalmente separados espacios dramáticos precedentes, entre la estrecha clausura de las prácticas colegiales, humanistas o cortesanas, de un lado, y, del otro, la indiscriminada apertura a la calle. Con la disposición de un escenario con su fondo y accesos y unas galerías en torno a un patio, el corral de comedias esquematiza los elementos esenciales del espacio escénico y fija los rasgos con los que entra en la modernidad. Se trata de una estructura articulada, donde se delimitan con claridad y eficacia el lugar del público y el de la representación, pero también es una arquitectura diferenciada, formada con modelos identificables, pero dotada de una singularidad y, sobre todo, de una especificidad, pues, a diferencia de los anteriores lugares de representación (salones, aulas, templos o plazas públicas), su dedicación a las representaciones teatrales no se alternan con otros usos cotidianos o extraordinarios. Además, y por esa misma razón, nace con voluntad de estabilidad, es decir, para un uso continuado (al menos, mientras no se encuentre con las prohibiciones frecuentes a lo largo del siglo), y ello supone una regularización del hecho escénico con un lugar preciso en la vida social y la trama urbana [...]. El público reunido en él es un verdadero microcosmos de la sociedad urbana; reúne sin mezclar a sus distintos componentes, asentado con esta práctica en su imaginario un doble juego de identidad y de diferencias: unidos pero marcando las invisibles líneas de una rígida jerarquización que dispone a cada uno en su lugar en un *continuum* sin fisuras, orgánico, absoluto y universal. [...] En el corral, el eje del proscenio, tantas veces borrado como frontera con los apartes de los personajes o los guiños del donaire, funciona como el azogue de un espejo que articula las relaciones entre el espacio de los espectadores y el de la representación, pero con un carácter bidireccional, pues, si el espectador percibe la acción dramática y el universo en el que ocurre como un reflejo (más o menos idealizado) de su propio mundo, no deja de operarse en él el mecanismo complementario, por el que tiende a convertir su marco real en una réplica de los modelos que se le ofrecen desde el escenario. La semejanza o analogía entre los dos espacios se hace patente en la materialidad de su estructura arquitectónica, a partir de la continuidad de los elementos compositivos en torno al patio y la identidad de la división entre niveles, siguiendo la existente en la estructura social: el patio, las gradas

y los aposentos tienen su correlato en los tres niveles del eje vertical de la escena (casi siempre repetidos en el eje horizontal, con las tres puertas del fondo del escenario), mientras que el ámbito cerrado y recóndito de la cazuela de las mujeres encuentra correspondencia con el vestuario, practicable para los actores pero oculto e inaccesible a los espectadores y aun a su mirada [...]. Al ubicarse en la localidad que le corresponde, el espectador teatraliza o representa su lugar en la sociedad y se ofrece en espectáculo a la mirada de los demás, sirviendo en uno u otro caso de emulación o entretenimiento [...] el modelo del corral se conforma a modo de un complejo retablo de las maravillas donde las distintas piezas se aúnan para garantizar la suspensión del espectador y su inmersión en un mundo de imágenes, para, al mismo tiempo, ofrecer las bases de su desengaño, siempre en los límites entre la realidad y la ficción escénica.¹⁹⁵

En efecto, lo clásico (y los clásicos), precisamente por serlo, albergan siempre el temblor de lo único y la vocación de permanencia. Algo tan frágil como un corral de comedias pudo, sin embargo, contenerlo, aunque hoy sólo se integra en nuestro imaginario colectivo de manera muy discreta. Fue, sin embargo, el obstinado y emotivo contenedor de una gran teatro cuyas palabras (incluidas las que refieren su primitiva entidad) aún permanecen. Otros sostienen también que el sustantivo *classicus* se formó sobre la raíz *calare* (convocar) o *clamare* (gritar). En ambos casos, por tanto, lo *clásico* constituye una llamada continua. Las palabras que en él y por él se engendraron, convertidas en acción, ayudan a lo que la filósofa Martha C. Nussbaum ha invocado como los tres integrantes imprescindibles del aprendizaje humano: observar críticamente el propio tiempo, examinar nuestra pertenencia a un colectivo y aprender a ponernos en el lugar de otro.¹⁹⁶ Y, además, componer sentimientos y lugares con la palabra.

Sólo en un espacio tan dúctil y tan conscientemente concebido a favor de muy diversos espectadores y/o oidores, pudieron prosperar con efectividad dramaturgias tan alternativas y tan complementarias como las de aquella generación pionera de dramaturgos españoles ensayando diferentes químicas escénicas: de la arrogante poesía, hecha pasión y acción, de Lope a la intensificada teatralidad interrogativa, a veces casi bipolar, de Calderón. Desde el patio de un corral de comedias pudo contemplarse de verdad un mundo convertido en escenario, transformado en una placentera utopía o, por el contrario, en una incómoda realidad a la que era posible, y hasta necesario, reescribir, remodelar o rechazar. Se inventó el vodevil antes del vodevil. Los grandes dramaturgos su-

195 Pedro Ruiz Pérez, *Historia de la Literatura Española 3. El Siglo del Arte Nuevo*, Madrid, Crítica, 2010, pp. 36-40.

196 Véase especialmente *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Arts*, Harvard University Press, 1997.

pieron diferenciar la verdadera tragedia de la truculencia. Sobre aquellas tablas se puso en escena, con lúcida perplejidad, la primera reflexión trágica sobre cómo la identidad social y la tiranía ideológica pueden segar el deseo individual. Incluso antes de que el tiempo avanzara y el teatro, perdida la inocencia, se convirtiera en el fasto de la escena *ductilis*, el engaño a los ojos de la perspectiva y la tecnología de la *grandeur* «alla italiana», en el corral de comedias se vivió por vez primera la paradoja, tan radicalmente humanista y teatral, del llamado *principio de incertidumbre* descubierto en 1927 —un buen año para las letras en España— por el físico Werner Heisenberg (1901-1976). Este afirmó que el mero hecho de contemplar una partícula de luz al observar, a través en un microscopio, un electrón, hace que ambos cambien para siempre. No conviene perderse metáfora sobre metáfora: pero desde el corral de comedias la mirada (aparte, por supuesto, de la palabra) se convirtieron en una interpretación del mundo; quizá por eso enfurruñados moralistas como Juan de Zabaleta (1610-ca. 1670) no se limitaron a condenar a la mujer que *iba a ver* una comedia, sino, casi con más empecinamiento —ya lo indiqué en otro momento— a la que se atrevía a leer sus palabras. Y, sobre todo, a la que las decía sobre un tablado:

Suele en las mujeres, en la representación de los pasos amorosos, con el ansia de significar mucho, romper el freno de la moderación y hacer sin ese freno algunas acciones demasíadamente vivas.¹⁹⁷

Acabáramos: no es la lectura lo peligroso —aunque también—. El peligro puede estar en leerlas *en modo teatral*, a través de eso que los semióticos nos enseñaron a llamar *performatividad* y que la Academia exige escribamos en cursiva por tratarse de un extranjerismo. Vale, un extranjerismo que procede directamente del verbo inglés *perform* y que significa realizar, representar, hacer, interpretar. Pero, a través suyo, intuimos el profundo sentido de unas palabras que, por el hecho mismo de ser dichas sobre un escenario, se convierten en acción. Las palabras y las cosas, las palabras implicadas en la acción teatral o que se generan a partir de ella. Las palabras con las que el teatro se nombra y se evoca a si mismo.

He reivindicado un proyecto como *DPESO* recordando que un diccionario, por rutinario o burocrático que parezca es, en esencia, un discurso articulador de una realidad que, por cualquier motivo, nos conmueve o nos emociona. Y esto, a mi juicio, concierne también al teatro clásico, porque siempre he pensado que este, superando la memoria individual, convierte sus personajes y palabras en parte de esa memoria colectiva tan amargamente imposible de construir en nuestro país de manera libre, desdramatizada, lúdica y positiva. Henri Meschonnic (1932-2009) escribió que en el teatro podemos reconocer mejor que en cualquier otro lugar los conflictos, los clichés o los tópicos que conforman

197. *Op. cit.* p. 314.

nuestra cultura.¹⁹⁸ Un poco como aquella *mecánica cuántica* cuyo cometido trataba de explicarme en mi época universitaria una amiga *de ciencias* —yo era, por supuesto, *de letras*—: una rama de la física que estudia la naturaleza o la realidad a pequeña escala espacial, su radiación electromagnética, su fuerza y sus interacciones con lo humano en términos de cantidades observables.

En cualquier caso, creo que *leer*, pero sobre todo *oír* y *ver* las palabras dichas en un escenario o que remiten a la historia de su materialidad, es una espléndida posibilidad de reconocer en el teatro las realidades que nos afectaron y que aún nos afectan. Lo sabían muy bien los curas y frailecicos que, incansables en su inquina al teatro, no dudaban sin embargo en apretujarse en la *tertulia* —a veces he visto la palabra registrada como *camaranchón*— del corral:

Vense ingeniosas invenciones, curiosos trajes y vestidos, apariencias medio milagrosas, danzas artificiosas, lascivos bailes; vense acciones muy propias y acomodadas a lo que se dice y representa, ingeniosos enredos, peregrinos sucesos, casos desastrados, cuales son los de las tragedias, fábulas con verdad aparente. Salen al teatro con ricos trajes antiguos o modernos, representando el viejo, el mozo, el truhán, el rufián, el simple, el loco, el borracho, la ramera, la tercera, el airado, el enamorado, el valiente, el atrevido, el cobarde, el soberbio, el rico, el pobre, el rey, el emperador, el señor, el vasallo, el dichoso, el desdichado (parece el teatro un mundo abreviado) significando cada uno con palabras, acciones y trajes, su ventura o desventura, su propósito o intento o la persona que es con tanta propiedad que arrebatara estos dos sentidos que digo y tras ellos el alma y los tiene entretenidos y suspensos toda una tarde y todo un día y toda la vida.¹⁹⁹

Lo que este curita no sabe (o no quiere) explicar es que el teatro, fiel por su propia naturaleza a la palabra, tiene el poder de concederla a discreción. Hasta el punto de que algunos estudiosos han analizado los personajes de tragedias y comedias de acuerdo con el volumen textual que el dramaturgo les otorgó, denunciando de ese modo, si viene al caso, la terrible expropiación de la palabra por parte del poder —tema político central del teatro en cualquier tiempo, como dice Juan Mayorga. Un teatro que reclama, por el contrario, la tristeza, el placer, la denuncia, el dolor y, sobre todo, las respuestas más urgentes que a veces necesitamos los humanos. Me viene a la memoria el «¡Oh, padre! ¿por qué me matan» de Federico en *El castigo sin venganza* (v. 2097); o el «¿Y tenien-

198. *Des mots et des mondes*, Paris, Hatier, 1991, p. 16.

199. Padre Pedro de Guzmán, *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad, en ocho discursos*, Madrid, Imprenta Real, por Jacques Vertier, 1614 (*apud* Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 349).

do yo más alma / tengo menos libertad?» de Segismundo en *La vida es sueño* (vv. 131-2).

Si observamos la relación de palabras que este libro incluye como *Apéndice* comprenderemos hasta qué punto cabe volver a reconocer en nuestro teatro clásicos un teatro *popular*; siempre y cuando, claro, lo entendamos al modo que lo hizo, ya hace tiempo, Roland Barthes (1915-1980): el que reconoce audazmente que la práctica desnudez de lo artesanal puede obligar a pensar, a imaginar o a creer; el que confía en el hombre; el que asume de buen grado tres condiciones: un público de masas, un repertorio de alta cultura y una dramaturgia de vanguardia. Ciertamente que estas condiciones, por separado, no parecen ofrecer novedad alguna. Pero reunidas constituyen el teatro clásico. Y Barthes añadía, como para dejar bien clara la cuestión: «Una dramaturgia de vanguardia: ¿por qué no? La vanguardia no es forzosamente hermética o bizantina».²⁰⁰

Este libro, no sé si adelanto o fin de una investigación completa que aún se empeña en perseguirme, nace también desde lo aprendido y enseñando en una Universidad en la que sigo creyendo, aunque su *aura* diste ya mucho de la imagen ofrecida en el célebre fresco de Rafael Sanzio (1483-1520) *La escuela de Atenas* (ca. 1509-1511) que me enterneció ver reproducido en el Aula Magna de la Universidad de Virginia en la que también he enseñado. Quien lo haya visto alguna vez seguramente recordará la espléndida ambición teatral (pero sin teatro) de la imagen.

A mí me vino inevitablemente a la memoria el día en que di mi última clase de teatro en la Universidad. Había decidido adelantar mi jubilación y no lo sabía nadie todavía. Tampoco sabíamos lo que nos venía encima, a apenas tres meses de una increíble pandemia y de un insólito confinamiento. Aún estábamos al final del primer cuatrimestre y había prisa. Dejé que salieran los estudiantes. Y me quedé sola, apagando, desde el ordenador, el proyector de diapositivas, recogiendo mis papeles, mirando los pupitres vacíos, subida aún a lo que me di cuenta que había sido, durante tanto tiempo, una suerte de tablado escénico. Recordé unas líneas que había escrito en una encuesta sobre mi experiencia enseñando a los clásicos; las copio tal cual:

No resulta fácil imaginar a un ciudadano ateniense durante las Grandes Dionisiacas, preguntar: «¿Qué tal la nueva de Sófocles?» O a un mosquetero, en el Madrid del siglo XVII, preguntando: «¿Has visto la última de Calderón?». Los clásicos no sabían que escribían teatro clásico: vivían (mejor o peor) de él. Pero en este país el estatuto de clásico

200. Cito y traduzco a partir de su trabajo «Pour une définition du théâtre populaire», en *Écrits sur le théâtre*, Paris, Editions Seuil, 2002, pp. 99-101.

se alcanza cuando te ponen una estatua y no haciéndolo lectura obligatoria en la enseñanza. Siguen habitando un país extraño: el del pasado. En la Universidad sabemos que es poco probable que el referente de la memoria de un estudiante alcance más allá de los cuatro o cinco últimos años. Como para hablarles de gente que escribió hace más de cuatro siglos y que, además, muchos fueron curas.²⁰¹

Aquel último día comprendí también que las anteriores generaciones de los jóvenes que en ese momento dejaban el aula también tuvieron dificultades, y no pocas, para reconocerse en el teatro clásico —sea el del Medioevo, del Siglo de Oro, del Romanticismo, de la generación del 27 (todos clásicos) o hasta del aún vivo siglo XXI (que alguna vez también lo será)—. En este país existe la nefasta costumbre de secuestrar el patrimonio cultural o sobrevalorarlo en beneficio de una ideología. Y el teatro clásico fue, durante mucho tiempo, no un gozoso —o debatible— patrimonio cultural tan contemporáneo como tangible, sino enunciados abstractos, personajes y clichés identificados con la bronca sonoridad del verso. Un teatro que, en su momento, hubo de pagar el duro peaje de ser identificado, a la fuerza, con el imperativo categórico de *lo propio*, del *honor como patrimonio del alma*, de la reverente fabricación de una esencia nacional. Con excepciones, jamás se reconoce como parte de una educación emocional o sentimental y conozco por experiencia el refinado interés de la llamada Enseñanza Media por ignorar materias que supongan una mínima diacronía temporal o reincidir en una anticuada «cultural del texto». Tampoco faltan talentosos «enfant terribles» como Francisco Rico que escriben, por ejemplo, que «un clásico de verdad es una obra que se conoce, en una medida nada trivial, sin necesidad de leerla». O sea, que a los clásicos no los ampara ya ni la RAE. En nuestra historia, los clásicos (sobre todos los que escribieron obras para estrenarse mayoritariamente en un corral de comedias) han pagado el duro peaje de ser integrados a la fuerza en el imperativo categórico de «lo propio», en ser reverentes arquitectos de un pasado «nacional» e, incluso, verse desterrados de la que quizá sea la educación más importante que deberíamos procurarnos: la emocional o sentimental. ¿Por qué nos toca el corazón Otelo y nos repugna don Gutierre? ¿Por qué nos estremeces el «unsex me here» de Lady Macbeth y la Serrana de la Vera de Vélez de Guevara ese personaje encarnado —como he contado— por una Jusepa Vaca entrando brillantemente a caballo en un patio de comedias ha merecido, hasta hace poco, caricaturas romanceriles —lo recuerda Cossío— como «hombruna y zanquilarga / membruda y ojimorena»?

201. «Los clásicos y la cultura española», *Artescénicas. Revista de la Academia de Artes Escénicas de España*, mayo 2018, p. 45.

Teatro clásico es aquel cuyos interrogantes, trágicos o no, están todavía vivos y nos tocan la piel y la mente. Con el paso del tiempo (debe ser cierto que la edad nos inclina a transformar la erudición en mero sentido común) he tenido que dar la razón a Azorín cuando escribió en «La crítica literaria en España» (lo copié de un viejo ejemplar que manoseé en la última librería de viejo que cerró en Valencia, donde se vendía —a precio de oro— y que al parecer fue su discurso de entrada en el Ateneo Literario de nuestra ciudad en 1893): «no existe otra regla para juzgar los clásicos que examinar si están de acuerdo con nuestra manera de ver y sentir la realidad» porque —añadía— no queda otra que «juzgar a los muertos con arreglo a los vivos». Ya he escrito alguna vez que vale la pena gestionar críticamente —en todos los sentidos de esa palabra— la memoria de nuestro teatro clásico. No sólo porque es capaz de conmovernos sino porque nos legaron un nuevo lenguaje para narrar el mundo y un archivo emocional que no siempre supuso la celebración de ideas premodernas sino formidables intuiciones de contemporaneidad. Cabe asumir el derecho a cualquier revisión en su lectura o en el modo de representarlos, pero también advertir que una dramaturgia *revisionista* (perdón por la intencional cursiva) sea en el estudio filológico o en la escena, no ha de ser obligatoriamente aceptable. Sería como mandar al «rincón de pensar» a Lope o a Calderón cuando, a lo mejor, quienes deberíamos pensar somos nosotros.

Pero, entre tanto, cómo agradezco el regalo de hacerme reescribir una historia (la de un lugar llamado *corral de comedias*) que, tal vez de tanto contarla a otros, casi había olvidado yo misma. Por eso me he venido entreteniéndome reuniendo y registrando sus palabras.

Ahora sólo me pregunto si quien firma estas páginas es realmente quien ha soñado escribirlas o deseó hacerlo; o incluso quien fue hilvanándolas mentalmente durante mucho tiempo en el aula de una Facultad invocándolas a un teatro-escritorio —aunque sin navetas ni cortinas— y frente al ajedrez matutino de miradas casi siempre expectantes. Quien, más de una vez, las hilvanó mentalmente deambulando por la planta tercera de una Facultad con tantos pasillos, con tantas puertas, con tan pocos lugares para la pausa o un encuentro tranquilo. Pero donde prometo que fué posible, de vez en vez, navegar por el mar de una patria llamada Filología, el país del sueño eternamente repetible de la literatura, de las palabras, las pausas, los silencios del teatro, del perpetuo volver a la memoria de un día en que, *mirabile visu*, todos fuimos gozosamente jóvenes.

ADENDA I

Ejemplo de entrada completa en DPESO

Cazuela, cazuela de las mujeres

cazuela, cazuela de las mujeres

|| 1. Se llama en los Corrales de las Comedias el sitio que está en frente del tablado donde se representa, en el qual ven las mujeres la Comedia. Debióse de llamar así porque entran en él todo género de mujeres, y están mezcladas unas con otras. Lat. *Communis fœminis in spectaculo seclusus è regione scenæ, prospectus* (Dicc. Aut.) # En los teatros o corrales de comedias el lugar, enfrente del tablado, en que se ponen las mujeres (Terrerros) # Sitio que se destinaba antes en el teatro sólo a las mujeres (Pedrell, p. 74).

→ «Desde la **cazuela**, representando*». (*Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*, Luis Quiñones de Benavente [Cotarelo, *Colección*, p. 544^a]) → «¿Qué me aflige la tertulia*? / ¿Qué me quiere la **cazuela**?...» (Luis Quiñones de Benavente, *Baile curioso del Sueño* [Cotarelo, *Colección*, p. 643^b]). → «Aqueso fue al entrar en la comedia*; / no pude respondella y atisbela / que tapada* se entraba en la **cazuela**.» (Luis Quiñones de Benavente, *Entremés de los Pareceres* [Cotarelo, *Colección*, p. 697^a]) → «**Cazuela**, donde mil damas, / de menos de veinte y cinco, / se hacen mujeres de llaves, / con que nos abren a silbos*.» (Agutín Moreto, *Loa entremesada* [Verdores, pp. 303]) → «De las tablas* me despedido, / y a los tableros me paso; / venga todo mi auditorio* / a estas **cazuelas** y bancos*.» (Juan Bautista Diamante, *El Figonero*, vv. 5-8 [REB, p. 349]) → «Oso-ria.- Señora, esta es revoltosa. / Venus.- Pues que no entre en la **cazuela**.» (Román Montero, *Cupido y Venus*, vv. 196-197 [REB, p. 394]) → «Tarda nuestro hombre en sosegar-se poco más que el ruido* que levantó la pendencia, y luego mira al puesto de las mujeres (en Madrid se llama **cazuela**).» (Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, p. 311) → «Vanse a una misa, y desde la misa, por tomar buen lugar, parten a la **cazuela**.» (Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, p. 317) → «A este tiempo, en la puerta de la **cazuela** arman unos mozuelos una pendencia [...]» (Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, p. 321) → «Y sin algún día por ynconveniente se saliera de noche yo [h]aya de ser obligado a poner luces en las zeloxías* de los aposentos* y en las **cazuelas** de las mugeres...» (Doc. 16, 1635-7 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 105]) → «Los Reyes se entretienen en el Buen Retiro*, oyendo las comedias* en el Coliseo* donde la Reyna Nuestras Señora, mostrando gusto de verlas silbar*, se ha ido haciendo con todas

malas i buenas esta misma diligencia. Assí mismo, para que viesse todo lo que pasa en los Corrales* en la **Caçuela de las Muger**es, se ha representado*, bien al vivo*, mesándose y arañándose vnas, dándose vaya* otras, i mofándolas los mosqueteros*. Han echado entre ellas ratones en caxas que, abiertas, saltavan.» (Joseph Pellicer de Tovar, *Avisos: 17 de mayo de 1639-29 de noviembre de 1644*, ed. de Jean-Claude Chevalier y Lucien Clar, Paris, Editions Hispaniques, 2002-2003, vol. I, p. 93 [14 de febrero de 1640]) → «Item de carpinteros* [...] tablas para la **cazuela** donde se sientan las mujeres...» (Doc. 1765 [SA, *Anales*, p. 471]) → «Contóme un amigo mío que venía en la Corte antes que saliese el alba por la calle del Príncipe, que [...] encontró unas damas* con cuatro linternas [...] Ocasiónóle la novedad a preguntarlas dónde iban con aquellas luces*. Dixo la una que a la delantera de la **cazuela**, porque había comedia* nueva.» (Bautista Remiro de Navarra, *Los peligros de Madrid* [1646], ed. de José Esteban, Madrid, Clásicos El Árbol, 1987, p. 84) → «Todos.- (*Cantian* en un tono**) Pedirle a los aposentos* / dando su grandeza fiel / los lucimientos, / no hay para qué. / Gradas*, taburetes*, bancos* / es preciso que le den / pues el ser francos / de asiento* es. / Si en los mosqueteros* muda / se hallare la voz* tal vez, / es por la duda que se está en pie. / De la **cazuela** asegura / la dicha su rosicler, / pues la hermosura y aplauso* es.» (Francisco Lanini, «Loa para la compañía de Vallejo» [ca. 1670], *Migajas*, p. 121) → «En el corral* de la Cruz / estamos, que un mosquetero* / conozco allí que está mal / con el *Mesón de los Huevos*, / y allí está la Portuguesa, / que es conductora de asientos* / de la **cazuela** [...]» (Pedro Francisco Lanini, «Loa para la Compañía de Félix Pasqual» [*Migajas*, p. 89])

📖 La llamada popularmente **cazuela**, **cazuela de las mujeres**, así como **apósito de mujeres** (☞), **tablada de mujeres** (☞) e incluso **jaulón** (☞) fue quizá el lugar del corral de comedias (☞) que más referencias literarias —tanto de orden moral como documental— produjo el teatro del Siglo de Oro. Su existencia o pervivencia, incluso en edificios teatrales de mayor entidad edilicia como el Coliseo del Buen Retiro, no obedecieron sólo a la enfermiza misoginia o al celo moral de los habituales detractores del arte escénico, empeñados en separar por sexos los espectadores, sino a las necesidades estratégicas y económicas del teatro comercial que dispuso de este lugar y de otros alternativos, no tan a la vista ni controlados como reclamaban las normas morales o las mojigatas disposiciones oficiales. La fútil pretensión de esta prohibición se demuestra con la constante y casi proverbial ruptura de la regla de esta pretendida separación. Ya en 1589 los gerentes del Hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza habían propuesto la construcción de un teatro «que pudiese coger en él toda la gente [...] con la comodidad y seguridad que conviniese, haciendo los apartamiento necesarios, donde estén las mujeres con el recogimiento y modestia que se requiere y que asimismo entrasen por diferentes puertas ellas y los hombres» (Ángel San Vicente, «El teatro en Zaragoza», pp. 278-9). En 1590 una cédula enviada a Granada por el propio rey Felipe II exigía que «se guarde

la [orden] que se tiene en esta Corte que las mugeres entren por diferente puerta que los hombres y estén en aposento aparte, de manera que [ni] al entrar ni estar no se puedan comunicar, poniendo un algauçil que tenga en quenta con esto y con que no entre ningún fraile». Pero las ordenanzas, como evidencian otros documentos, no se cumplieron de manera drástica; incluso se tiene constancia de que los hombres llegaron a usar la artimaña de vestirse de mujeres para poder entrar en tal recinto (Granja, «Sin los pies en la cazuela», p. 179). Por eso, de acuerdo con las noticias de José Sánchez, en 1627 un resentido envidioso denunciaba el «quebrantamiento de lo que tan justamente está acordado y mandado [...] de mucho tiempo a esta parte, de que todas las mugeres que entrasen a ver las comedias en los corrales y coliseos desta ciudad tubiesen asientos aparte y distintamente de donde se asentasen y estuviesen los hombres, por escusar las deshonestidades y ofensas de Dios N[uest]ro Señor y escándalos de lo contrario se seguían, lo que no se guarda [...] de algún tiempo a esta parte, asentándose las dichas mugeres en sillas y bancas en las primeras y segundas hileras y otras partes de los dichos coliseos entre los hombres [...]» (SA, *Anales*, pp. 255-6). Incluso se ha documentado, de acuerdo con el testimonio ofrecido por Pascual Bonís, en corrales como el de la ciudad de Tudela que «[...] ciertos eclesiásticos, dejando su hábito y vistiendo el hábito de mujer, de día, con toda publicidad, fueron al patio de las comedias [...] y llegando a la puerta en donde entran las mujeres, con título de que lo eran los dichos eclesiásticos, pagando la entrada se subieron la casa arriba, y que, habiendo sido conocido, se inquietó el patio y las personas que se hallaron presentes, haciéndolos bajar públicamente del puesto en que estaban, causando grande escándalo, nota y murmuración, pues a los dichos puestos sólo van las mujeres.» (*Teatros y vida teatral en Tudela*, p. 157). La cazuela existió para acoger al público femenino y cumple definirlo, en breve, como un recinto situado enfrente del tablado (☞), en la parte superior de los corredores. La teórica separación de sexos implicó que el acceso a tal recinto se realizara a través de las casas colindantes; de hecho sabemos que la entrada a la cazuela del Corral del Príncipe se situaba en las casas que poseían Francisco Garro y su esposa en la Calle del Prado, percibiendo por esta servidumbre de paso una renta de 50 ducados anuales (Varey y Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España*, IV, p. 171). Ahora bien, como ha estudiado Agustín de la Granja, la situación o disposición de la cazuela exige casi tantos matices diferenciales como corrales hubo en la península. Sí sabemos que en el madrileño corral del Príncipe existía una cazuela baja (☞), situada en el primer piso, frente al escenario. Este largo y estrecho corredor de la vivienda —que ocupaba casi toda la fachada del edificio o casa de comedias— estuvo protegido, al menos desde 1625, con barrotes verticales para evitar que, con las apreturas o el relajado bullicio, alguna dama (☞) instalada en la parte delantera, se cayera al patio (☞). Según Allen y Ruano en el corral del

Príncipe la cazuela principal se situaba justo encima de las estancias conocidas con el nombre de alojeros (☞), frente al escenario, con un balcón (☞) a cada lado y otros aposentos principales sobre ella; y, por encima, la llamada cazuela alta (☞)—como señalan algunos documentos— llegó incluso a ser compartida con la llamada tertulia (☞). Las dimensiones calculadas por los estudiosos citados correspondientes a dicha estancia era de unos 3,64 m. de altura y 16,8 m. de largo (*Los teatros comerciales*, p. 87). El impagable gacetillero (a los efectos que nos interesan) Juan de Zabaleta (1610-ca. 1670) ofreció en su ameno *El día de fiesta por la tarde* (1660) una vívida descripción del modo en que las mujeres eran obligadas a embeberse en el estrecho cubículo, dada su condición colectiva de cazolería (☞) —este término se usó probablemente para conferirles la misma identidad grupal que otorgaba, por ejemplo, el término mosquetería (☞) a la bulliciosa soldadesca del patio—. Allí eran empujadas por el llamado apretador (☞), un portero (☞) encargado de *desahuecar* a las mujeres para aprovechar el espacio hasta el máximo posible. La razón estribaba en la moda del *guardainfante*, una prenda de vestir convertida en objeto de polémica en el ámbito del negocio teatral razonando que el «nuevo traje que [h]an introducido, [...] con las grandes faldas que traen las mujeres, no caben en el sitio que les está señalado en los corrales para ver las comedias (☞) la mitad de las que antes solía». Y por ello, como sigue indicando el documento, se urgía incluso a reformar dicha prenda: «[...] y si al tiempo y quando començare a correr este arrendamiento (☞) no se hubiese reformado el dicho traxe y las muxeres truxeren el mismo que al presente [h]ayan de pagar demás de lo que agora pagan cada vna» (Varey y Shergold, *Arriendos*, p. 105). Zabaleta apostilla, además, las dudosas condiciones que tal espacio ofrecía para ver la representación (☞): «La que está junto a la puerta de la cazuela, oye a los representantes, y no los ve. La que está en el banco último los ve, y no los oye, con que ninguna ve la comedia, porque las comedias, ni se oyen sin ojos, ni se ven sin oídos: las acciones hablan gran parte; y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas» (pp. 288-9). Comentario general de los gacetilleros de la época suponía, así, la entrada de las mujeres al corral desde la calle del Prado; rodeando probablemente el tablado, y cruzando bajo las gradas, se apresuraban a acceder a la cazuela principal, que se asomaba al patio a través del desahogado «rehinchidero»: de esta palabra, usada por algunos estudiosos, no me ha sido posible encontrar testimonio alguno ni descripción somera de su lugar exacto o función concreta—. Lo que parece probable es que la cazuela se encajara a ambos lados de los aposentillos o casi balcones esquinados que, tal vez por su forma —un discreto ensanchado bilateral— dieron en llamarse, como he referido en el lugar correspondiente, *aposentos de faltriquera* o *fartriquera* (☞) como una suerte de balconillos haciendo ángulo con las viviendas anejas. También el Corral de la Cruz ofreció dos niveles de cazuela. Se ha sugerido asimismo, incluso, la existencia

de una reja (☞) o, al menos, de barrotes verticales que cerraban el espacio del balcón (☞) de la misma. Sería en dicha reja donde — así lo sugiere Ruano— las mujeres «hacían sonar sus llaves [contra los barrotes verticales] para expresar su desaprobación» (PETC, p. 37). Es fácil deducir por tanto por qué se solía asignar a este lugar el nombre de *jaulón*. El aposento era estrecho, bastante limitado en sus asientos, y las mujeres debían pasar un calor tan insufrible que Agustín de la Granja sugiere que sería esta bochornosa atmósfera lo que en verdad pudo inspirar la creativa metáfora de *cazuela* («Sin los pies en la cazuela», p. 180). Ahora bien, dejando aparte los corrales madrileños, ¿qué sucedía cuando el resto de los corrales, ya en otros centros urbanos, no disponían de esta estancia o, de tenerla, era tan reducida que su espacio se llenaba de modo agobiante? Imposible prescindir del público femenino: su asidua asistencia contribuía con creces a las ganancias económicas del arrendador (☞) del corral. De modo que, de manera pertinente, Agustín de la Granja matiza la creencia generalizada de que a las mujeres sólo se les permitía ver el espectáculo desde dicha estancia. Así es que, pese a que Fray Antonio de Camos, en su *Microcosmia y gobierno universal del hombre cristiano*, sugería en 1592 al adusto Felipe II que «sería muy justo que los hombres estuviesen separados de las mujeres y que entrasen por puertas diferentes» (Cotarelo, *Controversias*, p. 130), un documento de 1675 confirma, literalmente, que en Logroño «las mujeres entran por una puerta que entran los hombres, y así es necesario buscar medios para escusar este ynconbeniente, haciendo vna escalera y separando la entrada». En fecha muy posterior (ya hacia 1724) el obispo de Zamora se quejaba al Ayuntamiento porque al patio entran «hombres y mujeres por la misma puerta» y «no hay distinción de aposentos para unos y otras». Otros testimonios aseguran que en el corral de Jaén las mujeres podían ser vistas por los actores «asomando a las barandas de los lados» (Agustín de la Granja, «Sin los pies en la cazuela», p. 178). Con todo, las Ordenanzas de 1608 revelaban ya la existencia de un espacio para el público femenino distinto a la cazuela, pues advierten que «no se consienta que hombre alguno entre, y esté en las gradas y tarimas de mugeres» (Varey y Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650*, p. 31). La expresión *tarima de mujeres* puede ser una metonimia de la propia cazuela; pero pudo ser también otro lugar específico; claro que un documento del mismo año (1608 o 1609) confirmaba la reforma del suelo de madera de la «tablada de las mujeres»: «Yten, que el adereço de los tabyques de ambos corrales y adereço de suelos de encima de la tablada de las mujeres, y teatros y aposentos, ha de ser todo por mi quenta y costa...» (Doc. 5, Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 72). Por tanto pudo haber, antes y después, un espacio adicional para las mujeres que favoreciera un contacto con los hombres, lo que, por descontado, podría causar el correspondiente escándalo —santa indignación diríamos— de eclesiásticos y censores. Tal lugar pudo haber coincidido con algunas

de las gradas (☞) traseras del patio (☞) que, con sus correspondientes tejadillos, pueden apreciarse en algunas de las reconstrucciones sugeridas para los patios o corrales. Por su parte, Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes han documentado que el corral de Écija (construido en 1618) sólo dispuso de dos plantas (alta y baja) lo que sugiere, en principio, que allí sí pudieron haberse mezclado sin cortapisas hombres y mujeres. Hubo de llegar a 1625 para la solución de «hacer otro alto de aposentos» destinado al público femenino, hasta entonces obligado a situarse en el rincón del patio conocido como «tarima chica de las mujeres» que un carpintero (☞) había construido con nueve tablas y once palos («La Casa de Comedias de Écija», p. 85). En el mismo trabajo se cita otro documento del 4 de marzo de 1621 en el que los caballeros capitulares ordenaban «que en la Casa de Comedias no [h]aya ni se puedan alquilar aposentos donde asistan [h]ombres a ver las comedias y solo se queden los dichos aposentos para mugeres, y que en ellos no puedan asistir [h]ombres aunque sea con sus mujeres» (p. 87). La orden se ratificaría en 1625. En consecuencia, es probable que a las razones de tipo moral hubieran de oponerse las limitaciones físicas del corral: «[h]a pocos días que se representó en la Casa de las Comedias, [y] se vido quán mal parecía que en los pocos aposentos que [h]abía entrasen hombres y mugeres por ser toda la escalera y entrada por los dicho aposentos una, donde también entravan muchos hombres que no eran cavallos y, en otros, muchas señoras de las calificadas desta çiuad, por cuya causa la Çiudad justamente entonzes acordó que no subiese [h]ombre ninguno a los dichos aposentos» (p. 87). Otros corrales andaluces como el de Loza, carecieron también de un espacio concreto para el público femenino mezclándose, en consecuencia, los asientos (☞) de hombres y mujeres. Sánchez Arjona documentó que en 1670 muchos sevillanos insistían en ver representaciones junto a las mujeres si hay que atenerse al auto que don Francisco Fernández Marmolejo publica el 12 de octubre prohibiendo la subida de los hombres a la cazuela, bajo pena de 50 ducados y quince días de cárcel (SA, *Anales*, p. 452). Sabemos además que en el Corral del Palacio de León, en 1651, «a causa de no [h]aver apartados para las mugeres de con los hombres, se entremeten unos con otros, con notable escándalo» (Miñambres Sánchez, «Notas sobre el teatro en León en el siglo XVII», p. 41). De modo que quizá resulta exagerado afirmar que las mujeres sólo accedieron a ver teatro desde la incómoda cazuela. Las tarimas o «gradas para mujeres» —como frecuentemente se mencionan en la documentación— podrían acreditar un lugar alternativo, seguramente más cómodo para ellas y, sobre todo, más fácil de habilitar por parte de los arrendadores de los corrales, atentos primordialmente a los ingresos por entradas. Por eso el ofrecimiento «con grada para mujeres» era frecuente en los carteles de comedias (☞) como subraya Agustín de la Granja (pp. 183-4); y así lo certifican testimonios de piezas teatrales como el entremés de *La melancólica* atribuido a Calderón:

«Aquí Rosa representa / hoy *La puerta con dos casas*, / de un ingenio de Vallecas, / con grada para mujeres». Con lo que el personaje de Manuela comenta: «Mi Luisa, entremos a verla, / pues dan grada; que me agrada / no guisarme en la cazuela». Se trataría, por tanto, de un lugar más apetecible que la irrespirable cazuela, y al que quizá sí se permitió ocasionalmente acceder a hombres más acomodados y menos dispuestos a la gresca que los célebres mosqueteros*. Y es que, si hemos de atender a Casiano Pellicer, el corral del Príncipe estaba inicialmente previsto con «gradas para los hombres» en el patio y «corredor para las mujeres» en el primer piso: ambos pudieron seguramente recibir después el nombre popular de cazuela o cazuela baja (☞). La cazuela alta (☞) se habilitaría más tarde en el segundo piso a causa de la cada vez más numerosa afluencia de público femenino. Tal circunstancia provocó alguna vez la sustitución de las primitivas «gradas para los hombres» —en la parte trasera del patio— por «gradas para mujeres», sin que ello supusiera prescindir de la habitual cazuela o «corredor para mujeres» del primer piso. Con el paso del tiempo, los hombres seguirían en sus gradas del patio —y otros de pie— y las mujeres ocuparían de manera más estable el primer piso —la llamada cazuela baja, jaulón o simplemente corredor (☞)—. En el segundo se ubicaría la llamada cazuela alta. Agustín de la Granja recuerda que la cercanía del público de ambos sexos en el patio (por más que se exigiese al arrendador del corral una licencia para «dar grada» a las mujeres) daría lugar a un intercambio natural de plazas tan censurado por los moralistas como imposible de atajar en el lugar de los hechos «si no era prohibiendo drásticamente la entrada» (p. 185). Así, en 1613, se da pregón público por parte de los Alcaldes de Casa y Corte ordenando «que ninguna mujer, de cualquier calidad que sea, no pueda entrar [...] en aposentos, ni corredores, ni patio, ni otra parte ninguna de dicho corral». Y se insistirá siempre en «que los hombres y mujeres estén apartados». El atractivo popular de esta suerte de «gineceo» provocaría tal vez que, al construirse el Coliseo del Buen Retiro en 1640, y pese a la vanguardista propuesta que ofrecieron tanto su fábrica arquitectónica como su espectacular puesta en escena, se insistiera en diseñar una estancia con el nombre de *cazuela* desde donde la reina y sus damas gustaban de contemplar el espectáculo y se divertían del modo que refiere Josep Pellicer de Tovar en el testimonio que recogemos en el lugar correspondiente (E.R.C.).

BIBLIOGRAFÍA CITADA EN LA ENTRADA CAZUELA

BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Mercedes DE LOS REYES PEÑA (1996), «La Casa de Comedias de Écija en la primera mitad del siglo XVII (1617-1644)» en Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre 1994)*, Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación el Monte, pp. 79-110.

- COTARELO Y MORI, Emilio (1904), *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- GRANJA, Agustín de la (2001), «Sin los pies en la cazuela: público femenino y ruptura de normas en los corrales españoles de los siglos XVI y XVII», en Irene Pardo Molina y Antonio Serrano Agulló (eds.), *XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. Almería, 5 al 15 de marzo 1998*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 177-86.
- MIÑAMBRES SÁNCHEZ, Nicolás (1987), «Notas sobre el teatro en León en el siglo XVII. El patio de comedias», *Tierras de León*, 68, pp. 35-57.
- PASCUAL BONÍS, M^a Teresa (1990), *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a y John J. ALLEN (1994), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ ARJONA, José (1994), *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII* [1898], ed. de Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso, Sevilla, Ayuntamiento.
- SAN VICENTE, Ángel (1972), «El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega», *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 267-361.
- VAREY, John y N. D. SHERGOLD (1973), *Fuentes para el estudio del teatro en España. IV Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books.
- VAREY, John y N. D. SHERGOLD (1971), *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books.

ADENDA II

Nombres, espacios, oficios y materialidad verbal de un corral de comedias¹

A lo largo de las páginas precedentes, he intentado sostener que la primera identidad de las palabras del teatro (o al menos de las palabras destinadas a ser dichas en el teatro) radica en la concepción espacial para la que fueron escritas. Por ello he pensado siempre que la *quidditas* o identidad de la práctica escénica barroca se encuentra, al menos en parte, en el léxico que fue capaz de asumir o generar. De manera tentativa, organizo esta *Adenda* como complemento (al menos provisional) de mi estudio para dar cuenta de los términos que surgen en torno a la concepción del espacio y de los objetos o mecanismos que pue-

1. Este *Apéndice* ofrece un listado de las palabras que *DPESO* recoge actualmente en su Base de Datos respecto al corral de comedias, objeto de este estudio; lógicamente, al tratarse de una investigación aún en marcha, podrían añadirse más términos en el futuro. Abrevio considerablemente los ejemplos. Los números a la derecha de la entrada (II1., II2., etc.) indican los distintos significados que la misma puede tener en el contexto teatral del Siglo de Oro, de acuerdo con los registros de los corpus lexicográficos coetáneos. Como he advertido a lo largo de este estudio, me centro en términos o locuciones de origen teatral, es decir, aquellos que se generan específicamente desde la realidad física, constructiva o funcional de un *corral de comedias* en el Siglo de Oro o que se emplean reiteradamente en la puesta en escena, convirtiéndose en elementos recurrentes de la dramaturgia física y verbal de la representación. Así, por ejemplo, no incluimos *silla* (porque no aparece en los textos teatrales o en los documentos ni como un elemento específico de los lugares donde se sentaban espectadores en el corral ni como objeto frecuente o indispensable del *atrezzo*). Pero sí, claro está, *banco*, así como *apariencias*, *escotillón*, *canal* o *bofetón*. Respetamos, aunque no compartimos, la opción de otros investigadores de incluir como utillería escénica (y, en consecuencia, como voces intrínsecas al léxico teatral) palabras como mesa, silla, cojín, almohada, bufete, aguamanil, ataúd, caña de pescar, cántaro, escribanía o escultura como hacen José M^a Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo xvii*, citada, p. 331. No es que no pudieran aparecer en escena en un corral, pero creo que no constituían parte de su esencia constructiva o funcional. Sí acepto *metesillas* o *sacamuertos* a pesar de su reducido número de testimonios, porque ofrecen, como algún otro término, una singular creación léxica del mundo teatral de la época. Tampoco me parece que *león* o *caballo* puedan constituir, pese a su referencia en el contexto de la tramoya, términos intrínsecos al léxico teatral. El que un actor salga al tablado «con una fuente y otra con agua y otra con paño» no convierte tales nombres en léxico consensuado como específicamente dramático, sea en el Siglo de Oro o en otra época. Otra cosa sería, por supuesto, sacar deducciones sobre el significado de una obra a partir de la aparición de tales objetos. Las abreviaturas que identifican las referencias bibliográficas pueden consultarse al final.

den asumirse desde la recreación imaginativa que caracteriza la escritura teatral cuando ésta se refiere a un corral de comedias. Son testimonios (no irrevocables) de una dramaturgia interpretativa. Lo temporal y lo espacial colonizan indefectiblemente las palabras dichas en el teatro, lugar en el que suelo decir que nada se pronuncia en vano. En los textos que se ofrecen para ilustrar el significado de cada entrada, una palabra con asterisco significa que dicho término se encuentra recogido en *DPESO*, mientras que en **negrita** se destaca la palabra definida en el ejemplo.

A

☞ **abrirse una cortina.**

|| 1. Del verbo latino *aperio*, hacer patente lo que estaba cerrado (Cov.) # Se dice de todo aquello que por sí mismo y sin ayuda se hiende, se raja y se desune, como abrirse la tierra, la tabla, la granada, etc. (Dicc. Aut.).

|| 2. En cierto género de representación muda, donde hacían apariencia de figuras calladas, tenían delante una cortina, y ésta la corrían para mostrarlas y después para volverlas a cubrir. La misma [es]cena de donde salen los representantes, se llamaba cerca de los romanos cortina. Y así, la cortina significa algunas veces hacer demostración de algún caso maravilloso y otro de encubrirle, como también se hace en las tablas de pinturas (Cov.) # Paño grande hecho de tejidos de seda, lana, lino u otro género con que se cubren y adornan puertas, ventanas etc. (Dicc. Aut.) # Utensilio de esta u otra tela que sirve para ocultar cualquier cosa, pieza o cama (Terrerros) # Un juego de drapería para ocultar todo o parte del escenario o decorado de la vista del público (Ferrera Esteban, I, p. 511).

→ «Véanse a un lado, **abriendo una cortina**, cuatros moros* bien vestidos*, teniendo una corona tan grande que haya lugar para que entre todos la tengan.» (Lope de Vega, *Tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, ca. 1594-1603 [*Obras de Lope de Vega*, Madrid, BAE, 1890-1903, XXVII, p. 177]).

☞ **acción || 2.**

|| 1. Significa, algunas veces, la fuerza y energía con que alguno predica, lee o razona. (Cov.) # Vale también el modo con que uno obra o semeja hacer alguna cosa, la postura, acto, ademán, y manera de accionar, obrar y ejecutar lo que actualmente está haciendo: como el modo y acción de predicar, representar y abogar: lo que se extiende y entiende asimismo de las figuras y efigies, según las posturas en que se representan y fabrican, de quienes se dice que están en tal o tal acción, o que la van a ejecutar. Lat. *Gestus, us. Actio, onis. Motus corporis. Discentis gestus. Loquentis actio* (Dicc. Aut.) # El movimiento de las manos del

orador, del actor de un papel en un teatro, de quien habla, representa, etc. [...] En la pintura, la postura y disposición del cuerpo, del rostro, etc. cuando denota alguna pasión del alma (Terreros) # Lo mismo que actitud, postura o movimiento en cada figura (DNA) # Aplicada esta voz a la declamación, significa el conjunto de gestos del rostro o movimientos de los brazos y del cuerpo del actor escénico o del orador (Pedrell) # El conjunto de actitudes, movimientos y gestos del actor; es decir, la expresión plástica de los personajes (Navarro) # En el orador, el cantante y el actor, conjunto de actitudes, movimientos y gestos determinados por el sentido de las palabras, y cuyo fin es hacer más eficaz la expresión de lo que se dice (Ferrera Esteban, I, p. 12).

→ «Esto que he dicho, dice, se echa de ver en los representantes* escénicos, los cuales aun a los más excelentes poetas* les añaden tanta gracia* y los realzan de manera, que aquellas mismas poesías que les oímos, cuando las leemos nos agradan infinitamente menos, y cebados de la buena acción nos hacen oír con gusto* vilísimas raterías, y hacen que nos agraden poetas* que puestos en nuestra librería no nos acordamos de ellos, y en los teatros* son celebrados con gran copia y frecuencia de gente (Cascales, *Epístolas filológicas* Epístola III, vol. II, pp. 62-3) → «Que de la manera que yo oigo la cosa, de esa manera me persuado* y me muevo*. Si me dicen el concepto* flojamente, flojamente se me encaja, y al contrario. Y así digo que no hay razón tan fuerte, que no pierda sus fuerzas si no es ayudada con la animosa acción del que dice...» (Cascales, *Cartas filológicas*, Epístola III, vol. II, p. 62).

☞ **acomodar.**

|| 1. Ordenar, componer unas cosas con otras (Cov.) # Vale tanto como poner alguna cosa o persona en parte, sitio, o lugar adonde pueda estar bien puesta, y con conveniencia. Lat. *Commode collocari, citra molestiam* (Dicc. Aut.)

→ «Ya la cazuela* estaba cubierta cuando he aquí al apretador* (este es un portero* que desahueca allí a las mujeres para que quepan más) con cuatro mujeres tapadas* y lucidas, que, porque le han dado ocho cuartos, viene a acomodarlas.» (Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, p. 320).

☞ **actor.**

|| 1. Literalmente, significa la persona que hace; pero en este sentido no tiene uso sino entre los Comediantes, que al que representa con primor le llaman buen actor. [...] Es voz puramente Latina. Lat. *Actor, is. Qui alium in jus vocat, aut iudicio sistit* (Dicc. Aut.) # El cómico que representa en los teatros algún personaje de una pieza dramática (Terreros) # El que representa en el teatro y desempeña un papel en los dramas, comedias, óperas, zarzuelas, etc. Entre los griegos, los actores gozaban de reputación. No sucedió lo mismo entre los romanos que rechazaron en un principio este ejercicio considerándolo como indigno e indecoroso. Andando el tiempo, sin embargo, fueron apreciados por los aman-

tes de las Bellas Artes y de la literatura, y hasta el mismo Cicerón llegó a ser admirador y amigo de los más célebres trágicos de su tiempo. Actor, según la acepción española anticuada, equivalía a *autor* o escritor (Pedrell).

→ «Y la diferencia que hay de los temores trágicos* a los cómicos* es que aquestos se quedan en los mismos actores solos, y aquéllos pasan de los representantes* a los oyentes*; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia*, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo.» (Pinciano, III, p. 24) → «El actor esté desvelado en mirar los movimientos* que con las partes del cuerpo* hacen los hombres en sus conversaciones, dares y tomares y pasiones* del alma*; así seguirá a la naturaleza*, a la cual sigue toda arte*, y ésta, más que ninguna, digo la poética*, de la cual los actores son los ejecutores.» (Pinciano, III, p. 289).

☞ actor cómico, trágico.

|| 1. Véase actor ||1.

|| 2. cómico, ca || 1. Vulgarmente se toma esta palabra por el que las representa [las comedias]. Lat. *Comicus, a, um*, vel *Comædus, i* (Dicc. Aut.) # Actor, comediante (Terreros).

|| 3. trágico, ca || 1. Lo que pertenece a la tragedia. Lat. *Tragicus, a, um* (Dicc. Aut.) # Lo que pertenece a la tragedia (Terreros).

→ «Es la verdad que cierta manera de representantes* son viles y infames, que, como agora los zarabandistas*, con movimientos* torpes* y deshonestos incitaban antiguamente a la torpeza* y deshonestidad, a los cuales los latinos dieron nombre de histriones*, y de los cuales se dice estar prohibidos de recibir el Santísimo Sacramento de la Eucaristía; mas los representantes* que los latinos dijeron actores, como los trágicos y cómicos*, ¿por qué han de ser tenidos por infames?» (Pinciano, III, p. 264).

☞ adentro, dentro.

|| 1. *Adentro*, adverbio, *intro, intrusus*, contrario afuera. Tómate algunas veces por el lugar y entonces significará adentro de él, allá dentro en casa (Cov.) # Adv. de lugar. Lo escondido y retirado del lugar que está presente, y contrario a lo que es afuera. Lat. *Intus. Intro. Interius* (Dicc. Aut.) # Dentro. Por lo mismo que interior (Terreros)

|| 2. *Dentro*, es adverbio de lugar, *intus*. (Cov.) # Adverbio de lugar o tiempo, con que se explica lo interior de alguna parte o lugar, o lo que está incluido en algunos términos: como dentro del alma, del pecho u de la Ciudad, o dentro del día o del año u otro plazo prefinido. Viene del Latino *Intro*, o *Intus*, que significa esto mismo (Dicc. Aut.) # En la parte interior (Terreros).

→ «De adentro dice Muley.» (Calderón, *Príncipe*, I, acot. v. 822) → «Pareció súbito toda la fachada* del vestuario* hecha monte*, con algunas selvas quebradas y valles de verdura, florecillas, y árboles hojosos: cantaban* dentro de diferentes pajarillos, algunos Ruiseñores: [...]» (Herrera, *Traslación*, 1618, pp. 46-62, [Ferrer I, p. 133]).

☞ aderezo, adrezo.

|| 1. Adorno, compostura. La acción y trabajo de componer, o poner de mejor uso alguna cosa. Lat. *Sartura. Politura* (Cov.) # Se llama también el conjunto, o aparato de algunas cosas o piezas, que concurren a algún uso, o algún ornato: como un *aderezo* de mesa, un aderezo de diamantes, un aderezo de caballo o de espada y daga. Lat. *Apparatus. Paramentum* (Dicc. Aut.).

→ «...que los ojos* ven tanto aderezo y adorno*, los oídos oyen tantas agudezas*, el olfato tanto olor y perfumes...» (Anónimo, *Diálogos de las comedias*, 1620 [Cotarelo, *Controversias*, p. 210^a]).

☞ administrador.

|| 1. El que rige, gobierna o beneficia alguna cosa, y principalmente se dice de la hacienda o de las rentas reales (Dicc. Aut.)

→ «Sepan cuantos estas escrituras, trato y concierto vieren cómo nos, de la una parte* Roque de Figueroa, autor* de comedias, estante en esta ciudad de Salamanca, y de la otra Marcos Fernández, vecino de la ciudad de Ciudad Rodrigo, administrador y arrendatario* del patio* de las comedias de la dicha ciudad...» (AHPsa. Legajo. 5709, 13 octubre 1628 [FROS, p. 187]). → «Gracia de Juan de Vera, cantor*. Y después de lo sobredicho, el mismo día y sobredicho Cabildo de 20 de mayo, el Cabildo, respondiendo de una petición que dio Juan de Vera, cantor* de esta Sta. Iglesia, le mandó dar para ayuda de costa [...] 200 reales pagados en esta manera: los ciento de la obra de esta Sta. Iglesia y se cometió al Sr. D. José Chacón que presente estaba, obrero de esta dicha Sta. Iglesia se los mande dar con su carta de recibo y los otros ciento del hospital de Villanueva y se cometió al Sr. Canónigo Calvo, administrador de dicho hospital*, se las dé con su carta de recibo y así esto como la gracia* que se le dio de un mes para ir a visitar a sus padres [...]» (Anónimo, *apud* Javier Suárez-Pajares, *Documentos sobre música de la catedral de Sigüenza*, 1600-1713, Madrid, 1998 [CORDE]).

☞ adorno, adorno del teatro, de las apariencias.

|| 1. De *ad* y *orno*, *ornas*. Lo que sirve para la hermosura, compostura y mejor parecer de alguna cosa. Lat. *Ornatus, us* (Cov.) # En la pintura se llama todo lo que hermosea el lienzo, o acompaña la figura, o figuras principales, y a este modo en la Poesía y en la Retórica se llama adorno todo lo que contribuye a hacer la composición más elegante en el modo explicado en la palabra *adornar*. Lat. *Ornatus tabulae* (Dicc. Aut.) # Todo aquello que sirve para el ornato, gracia y apariencia de una cosa (Terreros) # Lo que se pone para mejorar la apariencia de personas o cosas (Ferrera Esteban, I, p. 40)

→ «El adorno del teatro* era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario*, detrás de la cual estaban los músicos*, cantando sin guitarra* algún romance antiguo» (Cervantes, «Prólogo al lector», *Ocho comedias y ocho entremeses*, 1615 [*Teatro*, p. 8]) → «[...] ‘tome [el representante] toda la librea* y

libreas* que sean necesarias para las dichas fiestas* y comedia* [...] que convengan para el adorno* del teatro* y apariencias*.» (PJGA (1643), I, p. 204).²

☞ a la puerta.

|| 1. *Latine porta*, díjose *a portando*, porque por ella entran todas las provisiones, y así su primera significación se entiende de la puerta de la ciudad o castillo (Cov.) # La abertura que se hace artificiosamente en la pared, y llega hasta el suelo, y sirve para entrar y salir por ella. Es del latino *Porta*. Lat. *Ianua. Ostium*. [...] Se llama también la máquina de madera, hierro, bronce u otra materia, que engoznada o puesta en el quicio, y asegurada por el otro lado con llave, cerrojo u otro instrumento, sirve de impedir la entrada y salida por ella. Lat. *Ianua. Forres*. (Dicc. Aut.) # Término de Arquitectura, &c. paso o abertura hecha en una pared para dar entrada a un edificio, y la madera que cierra esta abertura. Fr. *Porte*. Lat. *Porta, ostium, valvae, janua*. It. *Porta, uscio* (Terreros)

→ «Sale* Juana tapada* a la puerta y ditiénele.» (L. Quiñones de Benavente, *Entremés famoso: El enamoradizo* [Cotarelo, *Colección*, p. 630^a]) → «Clavela.- Déxela, señor, que yo me acordaré dello; vaya en buena hora. -En buena fe, pues la calle está sola y no parece nadie, de sentarme [he] aquí a la puerta, pues poco me queda, hija Guiomar» (Lope de Rueda, *Comedia llamada de Los engañados* [ca. 1645-65], ed. de Fernando González Ollé, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 26).

☞ a la reja, a una reja, en la reja.

|| 1. *Reja*, ventana a la que se echan rejas de hierro (Terreros).
→ «Bernarda a la reja.» (EJMC, *El toreador*, acot. v. 97) → «Retírase y llega por la parte de adentro, Don Luis a la reja.» (Calderón, *El pintor de su deshonra*, II, acot. v. 644).

☞ a la, a una ventana.

|| 1. *Ventana*. La rotura o abertura que artificiosamente deja el arquitecto en la pared del edificio para darle luz y que entre el viento, de cuya voz se formó (Dicc. Aut.) # Abertura que se hace en un edificio para que entre la luz y para asomarse y mirar por ella (Terreros).

→ «Asómase a la ventana un representante* con un candil» (*apud* John Allen y José M^a Ruano de la Haza, *Los teatro comerciales de siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 522) → «Lo primero ha de haber una ventana grande que sea como de balcón* y llegue hasta el mismo suelo del teatro*.» (Francisco de Rojas, *Peligrar en los remedios*, Ms. Vitriñas 7-6 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 33v. [Ruano, PETC, p. 19]). → «Pónese la Viuda a la ventana» (Cervantes, *Pedro*, acot. v.

2. Es una acepción tan generalista, que me parece obvia la precisión que respecto a esta lexía (*adorno*) realiza Nigel Griffin refiriéndola sólo a los decorados y vestuario de las representaciones del teatro jesuita («Lewin Brecht, Miguel Vene, and the school drama: some further observations», *Humanistas*, núm. 35-36, 1983-1984, pp. 19-86). *Vid.* especialmente p. 23, nota 16.

1318) → «Sale* Ponce, lacayo*, a la ventana.» (Francisco Lanini, «Entremés famoso de los escuderos y el lacayo» [*Migajas*, p. 158]).

☞ alcalde de corte.

|| 1. Hay muchas diferencias del alcaldes; los preeminentes son lo de la Casa y Corte de su Majestad (Cov.) # Juez que usa de garnacha [vestidura protocolaria de los magistrados] y vara; tiene jurisdicción ordinaria en la Corte y cinco leguas en contorno (Dicc. Aut.)

→ «Todos los días de comedia* asiste uno de los señores Alcaldes de corte con ministros y se sienta en el mismo teatro*, para ver si en las acciones* hay alguna indecencia y pata advertirla... «(Tomás de Guzmán, *Respuesta a un papelón que publicó el Buen Celo*, 1683 [Cotarelo, *Controversias*, p. 352^a]) → «Debajo de la cazuela*, y a ambos lados de la puerta* por donde se entra al patio*, hay dos aposentos* oscuros que llaman alojeros* y en uno de ellos se coloca un alcalde de Corte, [...]» (Louis Riccoboni, *Reflexions historiques et critiques sur les differents théâtres de l'Europe*, Paris, 1738, p. 47 [Ruano, PETC, p. 23]).

☞ alguacil, alguacil de comedias, de las comedias.

|| 1. Ministro de justicia con facultad de prender y traer vara alta de justicia. Debajo de este nombre hay varias diferencias de alguaciles, que consisten en los grados y prerrogativas que están anexas a sus empleos (Dicc. Aut.).

→ «Entra* el Alguacil de las comedias.» (Cervantes, *Pedro*, III, acot. v. 2938) → «Que los alguaciles de las comedias asistan desde que se abren los corrales* y se empieça a cobrar hasta que se cierran, el uno a la puerta* de los hombres, para que paguen todos a la entrada y no haya ruido* ni alboroto*, y el otro a la puerta* de las mugeres, no dejando que esté a ella hombre ninguno.» (Doc. 19, 1641 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 14]).

☞ alguacil de Corte

|| 1. Ministro de justicia con facultad de prender y traer vara alta de justicia. Debajo de este nombre hay varias diferencias de alguaciles, que consisten en los grados y prerrogativas que están anexas a sus empleos (Dicc. Aut.)

→ «Que los alguaciles de Corte y porteros* que de ordinario asisten en los dichos corrales* para que todos paguen y no traten mal a los cobradores* han de asistir con cuidado todos los días que se representare*.» (Doc. 13, 1620-1 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 92]).

☞ aloja.

|| 1. Es una bebida muy ordinaria en el tiempo del estío, hecha de agua miel y especias. [...] La aloja, si no pica, no se tiene por buena. Dan la fama a la de Segovia, y atribúyenlo al agua; algunos llaman a la aloja *hydromeli*. (Cov.) # Be-

bida que se compone de agua, miel y especias. Nebrija dice que es voz Árabe; pero lo más probable es que venga del nombre griego *Oxos*, que vale vinagre, o de *Oxy*, que significa punta de espada, u de otra arma puntiaguda, y que con el artículo *Al* se formó Aloxa: porque esta bebida para ser buena ha de picar y tener punta que pique al paladar. Lat. *Aqua mulsa*. (Dicc. Aut.) # Bebida compuesta de agua-miel y especias (Terreros).

→ «Y dixo que ponía e puso los Corrales* de comedias desta dicha villa de la Cruz y el Príncipe para vender en ellos agua, aloxa, fruta, vivienda y aprovechamiento de bancos* traseros y de los delanteros y aposentos*, seruirlos y dar por entero a los Hospitales* lo que por ello se da...» (Doc. 7, 1610[Varey y Shergold, *Arrendamientos* p. 74])
 → «[...] Comamos, si viene Almagro, / nuestro compadre, que fue / por aloja de lo caro, / en la bota.» (Pedro Francisco Lanini, «Entremés del día de San Blas en Madrid» [*Migajas*, p. 124]).

☞ alojero.

|| 2. Sitio en que se pone el Alcalde en las comedias (Terreros) # Cada uno de los palcos que ocuparon aquel lugar con posterioridad, reservados, en un principio, a los alcaldes, y posteriormente a los caballeros (Ferrera Esteban, I, p. 64).

→ «Debajo de la cazuela*, y a ambos lados de la puerta por donde se entra al patio*, hay dos aposentos* oscuros que llaman alojeros y en uno de ellos se coloca un alcalde* de Corte, [...]» (Louis Riccoboni, *Reflexions historiques et critiques sur les differents théâtres de l'Europe*, Paris, 1738, p. 47 [Ruano, PETC, p. 23]).

☞ alojería.

|| 1. La casa o sitio donde se vende la Aloja. Lat. *Taberna musae aquae*. (Dicc. Aut.) # Tienda o paraje en que se compone y vende aloja (Terreros) # En el antiguo corral de comedias, cada uno de los dos sitios aislados y situados en lo que hoy se llama galería baja, donde se vendía aloja (refresco a base de agua, miel y especias) y barquillos al público (Ferrera Esteban, I, p. 64).

→ «Estábase afeitando* una mujer casada y rica: cubría con hopalandas de solimán* unas arrugas jaspeadas de pecas; jalvegaba, como puerta de alojería, lo rancio de la tez...» (Francisco de Quevedo, *La hora de todos y la Fortuna con seso* [1635], ed. de L. López-Grigera, Madrid, Castalia, 1975, p. 84) → «Que han de ser para mi todos los aprovechamientos de bancos*, taburetes*, aposentos*, zeloxías*, desvanes*, asientos*, cocheras, tiendas, aloxerías, licencias de vender fruta y confitura y todos los demás aprovechamientos que hasta aquí han gozado los arrendadores* que [h]an sido y al presente son [...] y todo lo que perteneze en los dichos corrales* a los Hospitales* de esta Corte.» (Doc. 16, 1635-7 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 104]).

☞ al paño, a los paños.

|| 1. Frase usada en los teatros de comedias, que se dice del que está a la cortina que cubre el vestuario, como en escucha, y por extensión se dice en otras

ocasiones. Lat. *Ad cortinam* (Dicc. Aut.) # Locución adverbial que en la técnica del teatro significa entre bastidores o telones. Anticuado: *aparte* en las comedias (Pedrell, p. 347). # Frase de teatros que se dice del que está a la cortina que cubre el vestuario, y como oculto, y escuchando. Lat. *Ad cortinam*. Por la semejanza se acomoda en otras ocasiones (Terreros) # En lenguaje teatral, estar situado detrás de un telón o bastidor, o asomado a cualquiera de los intersticios o vanos de la decoración. Dícese del actor que así colocado observa o habla en la representación escénica o que está a punto de salir a escena (Ferrera Esteban, I, p. 65).

→ «Sacan un bufete con dos bujías, recado de escribir y papeles, y estará Carlos al paño.» (Lope, *El palacio confuso* [VCLV]) → «Sale el Criado* leyendo una cédula, que estará puesta a los paños.» (L. Quiñones de Benavente, *Entremés del Gorigori* [Cotarelo, *Colección*, p. 639^a])

|| 1. Adorno, compostura. La acción y trabajo de componer, o poner de mejor uso alguna cosa. Lat. *Sartura. Politura* (Cov.) # Se llama también el conjunto, o aparato de algunas cosas o piezas, que concurren a algún uso, o algún ornato: como un aderezo de mesa, un aderezo de diamantes, un aderezo de caballo o de espada y daga. Lat. *Apparatus. Paramentum* (Dicc. Aut.).

→ «[...] que los ojos* ven tanto aderezo y adorno*, los oídos oyen tantas agudezas*, el olfato tanto olor y perfumes [...]» (Anónimo, *Diálogos de las comedias*, 1620 [Cotarelo, *Controversias*, p. 210^a]).³

☞ altarero.

|| 1. El que tiene el oficio de formar altares de madera, y vestirlos para las fiestas y procesiones. Lat. *Altarium structor, ornator* (Dicc. Aut.) # El que hace altares y los viste y adornado, tomando por altar todo el retablo (Terreros).

→ «Juan Bautista Fernández, por mí, y Gabriel Jerónimo y Esteban Palacios, todos tres guardarropas* de las compañías* de representantes* de esta Corte, parezco ante V. S. y digo que los repartidores del gremio de altareros de esta Corte nos han repartido por razón del soldado y alcabalas 800 reales, diciendo nos toca pagarlos como altareros y tramoyeros*, [...]» (John E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid. 1666-1687, London, Tamesis, 1979*, III-12 [Ruano, PETC, p. 22]).

☞ alzar, alzarse la cortina.

|| 1. *Alzar, alzarse*. Poner alguna cosa en lugar más alto que antes tenía, o levantarla más de lo que estaba (Dicc. Aut.)

|| 2. *Cortina*. Paño grande hecho de tejidos de seda, lana, lino u otro género con que se cubren y adornan puertas, ventanas etc. (Dicc. Aut.).

3. Es una acepción de tipo generalista, por lo que me parece obvia la precisión que respecto a esta lexía (*adorno*) realiza Nigel Griffin refiriéndola sólo a los decorados y vestuario de las representaciones del teatro jesuita («Lewin Brecht, Miguel Vene, and the school drama: some further observations», *Humanitas*, núm. 35-36, 1983-1984, pp. 19-86). Ver especialmente p. 23, nota 16.

→ «Hase de alzar, señor, esta cortina / a peso de aquel cubo, que responde / a éste que descubre la marina.» (Cervantes, *El gallardo español* [VDC, p. 261]) → «Gracioso.- Bien pensarán vuestastedes, / claro está, no hay que decillo, / que yo salgo a echar la llova [loa]. / Pues no es ansí; no ¡por Cristo! / que soldemente me envían / para que toque este pito, / señal de alzar la cortina, a imitación* del Retiro.» (Cotarelo, *Colección*, I, p. 1).

☞ antepuerta.

|| 1. El repostero o paño que se pone delante de la puerta, así por el abrigo como por la decencia y recato que los de fuera no vean lo que se hace dentro del aposento (Cov.) # s.f. La cortina, paño o cancel que se pone delante de una puerta, o por abrigo o por mayor decencia, para que desde afuera no se registre el aposento. Es formado de «ante»y «puerta». Lat. *Aulaeum. Velum. Cortina* (Dicc. Aut.).

→ «Alza una antepuerta, y topa* con Beatriz.» (Calderón, *La dama duende*, III, acot. v. 2689) → «Carlos.- El Duque y la duquesa vienen. / Feliciano.- Alza la antepuerta. / (*El Duque y la Duquesa salen**)» (Lope de Vega, *Comedia nueva del perseguido*, ed. de Silvia Iriso y María Morrás, Barcelona, Milenio, 1997, p. 340).

☞ aparato de apariencias.

|| 1. El ornato y sumptuosidad de un señor y de su casa; del nombre latino *apparatus* (Cov.) # Prevención, adorno, pompa, suntuosidad. Viene del Lat. *Apparatus*, y por eso arrimándose al origen se halla escrito con dos *pp*, especialmente en los libros antiguos, pero el uso le ha quitado la una, por la dulzura de la pronunciación. Lat. *Apparatus. Pompa* (Dicc. Aut.) # Los preparativos y magnificencia para alguna festividad solemne o acción pública (Terreros) # El conjunto de elementos que configuran un montaje teatral: tramoya, figurantes, decorados, etc. Carpintería, arquitectura teatral (Ferrera Esteban, I, p. 102).

|| 2. Véase apariencia, apariencias.

→ «[...] Y como siempre ha sido [...] representación* la humana vida, / una comedia* sea / lo que hoy el cielo en tu teatro* vea; / si soy autor* y si la fiesta* es mía, / por fuerza la ha de hacer mi compañía*; / y pues yo escogí de los primeros, / los hombres, y ellos son mis compañeros*, / ellos en el teatro* / del mundo, que contiene partes cuatro, / con estilo* oportuno / han de representar*. Yo a cada uno / el papel* le daré que le convenga. / Y porque en fiesta* igual su parte tenga / el hermoso aparato / de apariencias, de trajes* el ornato*, / hoy prevenido quiero / que alegre, liberal y lisonjero / fabriques apariencias* / que de dudas se pasen a evidencias. / Seremos, yo el autor*, en un instante, / tú el teatro*, y el hombre el recitante*.» (Calderón, *El gran teatro del mundo*, vv. 56-66).

☞ aparato de teatro.

|| 1. Véase aparato.

|| 2. Véase teatro || 3.

→ «[...] y al cabo de tres o cuatro días que fueron casados, se representó* en Palacio una comedia* de Ludovico Ariosto, poeta* excelentísimo, con todo aquel aparato de teatro y escenas* que los romanos las solían representar*, que fue cosa muy real y sumptuosa.» (Calvete, *El felicísimo viaje*, p. 2v., [Ferrer I, p. 60]).

☞ aparato escénico.

|| 1. Véase aparato de apariencias || 1.

|| 2. *escénico, ca*, lo que toca o pertenece a la escena (Dicc. Aut.)

→ «Todos los aparatos [e]scénicos de un autor* cabían en un costal, con cuatro pellicos*, guarnecido de guadamecí dorado, cuatro barbas* y cabelleras*, y cuatro cayados*, porque todos los personajes* que se introducían eran pastores*.» (Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, p. 28).

☞ apariencia, apariencias.

|| 1. Son ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo y luego se vuelven a cubrir; del verbo *appareo* (Cov.) # Se llama así la perspectiva de bastidores con que se visten los teatros de Comedias que se mudan y forman diferentes mutaciones y representaciones (Dicc. Aut.) # Color, representación, teatro (Terreros) # Escena que se representaba en uno de los huecos del corral de comedias, tras descorrerse un telón o cortina que lo ocultaba a la vista del público (Ferrera Esteban, I, p. 103).

→ «Van a ver allí lo adornado* del teatro* y de las apariencias, ya la variedad de los trajes*, lo artificioso* de las jornadas*, lo corruptuoso de los versos*, el bien sentir de las frases, lo articulado de las voces*, lo accionado* de los representantes*, y lo entretenido de la graciosidad*...» (Consejo de Castilla, *Consulta del Consejo Real de Castilla a su Majestad*, 1648 [Cotarelo, *Controversias*, p. 167^b]) → «...mas luego que salir por otra parte / veo los monstruos de apariencias llenos, / a donde acude el vulgo* y las mujeres...» (Lope, *Arte Nuevo*, vv. 335-7) → «Diocleciano.- Notable ha sido este paso*. / Maximiano.- Buena ha estado la apariencia.» (Lope, LfV, III, vv. 2758-9). → «Teatro: Qué importa, si no puede vivir el Autor* del parecer y singular voto de los que saben, y más consistiendo la comedia* en accidentes, como mandar algún poderoso inquietarla, herir un representante*, parir una mujer, caerse una apariencia, errarse* el que no estudia* o el desairado ser odioso al pueblo, cosas que nos están en los márgenes del poeta*. Sin esto, muchos van a la comedia* más como figuras* que como oyentes*: pues hacen allí mayores papeles* que los representantes*.» (Lope, *Prólogo*, 163).

☞ apariencia de pasta.

|| 1. Véase apariencia, apariencias || 1.

→ «Salen* por el tablado*, con mucho ruido* de chirimías* y atabalillos*, Príamo, rey de Troya, y el príncipe Paris y Elena, muy bizarra* en un palafrén, en medio, y el rey*

a la mano derecha —que siempre desta manera guardo el decoro* a las personas* reales—, y luego, tras ellos, en palafrenes negros, de la misma suerte, once mil dueñas a caballo. —Más dificultosa apariencia es ésa que esotra— dijo uno de los oyentes— porque es imposible que tantas dueñas juntas se hallen. —Algunas se harán de pasta —dijo el poeta*— [...]» (Vélez de Guevara, *Diablo Cojuelo*, pp. 106-7).

☞ aposeno || 1.

|| 1. Es una pieza pequeña con reja o balcón, que sale al patio donde está el teatro de las Comedias, para ver las representaciones que se hacen en él. Lat. *Cubiculum segregatius ad spectandum in theatro comœdias* (Dicc. Aut.) # Pieza separada en una casa y, en los teatros, lugar para ver la comedia (Terreros) # Cada una de las piezas pequeñas de las galerías de los antiguos teatros, patios o corrales de comedias, equivalentes a lo que ahora se llaman palcos [...] Estaban cerrados por celosías o rejas, se encontraban situados a derecha o izquierda del tablado, y desde ellos las representaciones eran presenciadas por la gente principal (Ferrera Esteban, I, p. 107)

→ «Francisco de Vega, [...] = dijo que [...] la cofradía* y cofrades del señor San Josep y niños expósitos de esta ciudad de Valladolid han tratado y acordado entre sí de dar al señor don Rodrigo Calderón un aposento en el corral* que llaman de las comedias*, que es de la dicha cofradía*, que llaman el diez, para el dicho señor don Rodrigo Calderón y sus herederos [...]. AHPV. *Protocolos*. Leg. 1.046, fol. 230-231.» (FYCV, p. 23)
→ «Miren la bien distribuida planta de los Corrales* y en las separaciones de sus bien prevenidos repartimientos hallarán colocada la grandeza en los aposentos...» (José Pellicer, *Tratado histórico del histrionismo*, t. I, p. 275 [Cotarelo, *Controversias*, p. 42^a]).

☞ aposeno alto, bajo || 1.

|| 1. Véase aposeno || 1.

|| 2. *alto, ta*, levantado o elevado de la tierra (Dicc. Aut.). *bajo, ja*, lo que está en inferior lugar (Dicc. Aut.)

→ «Y con condición que el repartimiento de los aposentos bajos y altos, en todas las comedias* que vinieren en el dicho año, lo [h]a de hacer un caballero regidor que la Ciudad nombrará para ello en el ayuntamiento primero del año.» (AHML, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 34, 1658 [FTL, p. 239]) → «Fuése y dejóme, y ayer / me avisó con un criado / que hoy en la farsa* estaría en un aposento bajo, / que en la loa* le dijese / lo que me había preguntado [...]» (Rojas, *Viaje*, p. 153).

☞ aposeno de celosías, celosía.

|| 1. Véase aposeno 1.

|| 2. Véase celosía || 1.

→ En lengua castellana vale el enrejado de varitas delgadas, que se pone en las ventanas para los que están a ellas gocen de lo que pasare afuera, y ellos no sean vistos. Díjose *a celando*, porque los encubre (Cov.) # Enrejado de listones de madera, con que

se forman unos pequeños agujeros en cuadro, por donde el que mira puede ver sin ser visto. Viene del verbo Celar. Lat. *Clathrus, i. Cancelli, orum. Praetextum senestrae reticulum* (Dicc. Aut.) # Nombre con que se denominaba en los corrales de comedias los aposentos o palcos desde los que la gente principal presenciaba las representaciones, y que estaban ocultos a la vista del público y del público por celosías de enrejados de madera o de hierro (Ferrera Esteban, I, p. 361).

→ «Se empezó a representar* una comedia*, con que el conde de Lemos hizo fiesta* esta noche. Tenía allí puesto el teatro* para ella, muy adornado* de celosías, cortinas*, gradas* y separaciones.» (Herrera, *Traslación*, 1618, pp. 43r.-v. [Ferrer I, p. 139]) → «[16 de enero de 1654]. [...] ‘y el dicho Rueda se obligó de pagar de cada aposento* que esté ocupado de los que reparte el Sr. don Lorenzo Ramírez de Prado dos reales y de cada desván* que esté ocupado un real y de cada persona o fraile que esté en los caramanchones* tres cuartos, como no estén dentro de los desvanillos*, y de cada celosía de los señores, constando que estén arrendados* por el arrendamiento*, dos reales;’ [...]» (PJGA [1654], 11, p. 374).

☞ apósito de faltriguera, fartriguera.

|| 1. Véase apósito || 1.

|| 2. faltriguera, fartriguera || 1. La bolsa que se trae para guardar algunas cosas, embebidas y cosidas en las basquiñas y briales de las mujeres, a un lado y al otro, y en los dos lados de los calzones de los hombres, a distinción de los que se ponen en ellos un poco más adelante (DRAE).

|| 3. Pequeño aposento de los teatros antiguos de Madrid que se disponía a ambos lados del teatro o escenario (DRAE).⁴

☞ apósito de hombres.

|| 1. Véase apósito || 1.

→ «Que [h]a de llebar por cada aposento de hombres tres reales cada día que se ocu-
pare para ver las comedias* con asiento*; de cada aposento de mujeres*, dos reales;
de los bancos* del patio*, a doce maravedís por cada banco*; en la caçuela* baja, ocho
maravedís por cada persona; en los corredores* no [h]a de llevar nada.» (AHML, *Libro
de Acuerdos Capitulares*, 34, 1658 [FTL, p. 239]).

☞ apósito de mujeres.

|| 1. Véase apósito || 1.

→ «Que [h]a de llebar por cada aposento de hombres* tres reales cada día que se ocu-
pare para ver las comedias* con asiento*; de cada aposento de mugeres, dos reales;
de los bancos* del patio*, a doce maravedís por cada banco*; en la caçuela* baja, ocho

4. Citado por Ruano sin testimoniar (*La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000). Vid. las referencias a su situación cuando me extiende sobre la disposición del corral y, especialmente, sus aposentos.

maravedís por cada persona; en los corredores* no [h]a de llevar nada.» (AHML, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 34, 1658 [FTL, p. 239]).

☞ apretador.

|| 1. Apretaderas y apretador, ornamento de mugeres. [...] Apretura, el mucho concurso de gente. Apretantes, los jugadores redomados y sagazes, que quando les parece ocasión aprietan al contrario con los embites y el resto (Cov.) # Asimismo era una cinta o banda ricamente aderezada y labrada, que servía antiguamente de ornamento a las mugeres para recoger el pelo y ceñirse la frente. Hoy se conserva, quando algún niño o muger se viste y hace papel de Ángel. Lat. *Vitta cervicem, aut tempora, redimiens* (Dicc. Aut.) # El que aprieta (Terreros) # Antiguamente, acomodador encargado de apretar, en la cazuela, las faldas de las mugeres que iban provistas de tontillos o guardainfantes (Ferrera Esteban, I, p. 111).

→ «Ya la cazuela* estaba cubierta cuando he aquí al apretador (este es un portero* que desahueca allí a las mugeres para que quepan más) con cuatro mugeres tapadas* y lucidas, que, porque le han dado ocho cuartos, viene a acomodarlas*.» (Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, p. 320).

☞ apuntador.

|| 1. En las comedias es el que está diputado en las compañías de farsa para advertir y apuntar a los Comediantes lo que deben representar, decir, ó hacer, para que no yerren o suspendan la representación (Dicc. Aut.) # Apuntador de comedias, el que sugiere o apunta (Terreros) # El que en las funciones líricas o dramáticas va diciendo su papel a los actores cuando están representando, bien sea desde la concha, o dentro de bastidores. El apuntador en las representaciones líricas suele llevar la medida al mismo tiempo que señala a los cantantes las entradas de las voces (Pedrell) # Persona que en los ensayos teatrales apunta a los actores la letra de sus papeles hasta que la aprenden; y que en las representaciones, oculto en la concha o en otro lugar del escenario, sigue la obra en curso en un libreto, repitiendo los pies perdidos y dando la letra a los actores con las líneas olvidadas del texto (Ferrera Esteban, I, p. 111)

→ «¡Que este año habrá de Autores* gran cosecha, / de suerte que los chicos y los grandes / los mozos de hato* y los apuntadores / están rabiando ya por ser autores*...» (Agustín Moreto, Agustín, *Loa entremesada* [Verdors, pp. 289-290]) → «21 de febrero de 1637. Agustín Romero, por sí, para hacer de 'apuntador y sacar los papeles*' de las dichas comedias* y autos*'» (PJGA [1637], I, p. 53).

☞ arrendador.

|| 1. El que toma en arrendamiento alguna hacienda, casa, heredad, etc. Lat. *Conductor* (Dicc. Aut.) # El que toma algo de un propietario para darle un tanto por año (Terreros).

→ «¿Cuáles son los viudos / de la comedia*? / Son los arrendadores, / si no son buenas.» (Anónimo, *Entremés de las viudas* [Cotarelo, *Colección*, p. 190^b]) → «El arrendador ha de ser obligado a tener limpios e barridos los corrales* y las delanteras dellos, aposentos* y entradas dellos, debaxo de los teatros*, tablados* de los lados e gradas*, y no lo haziendo a su costa el Comisario* lo puede mandar hacer...» (Doc. 9, 1613 [Varey y Shergold, *Arrendamientos* p. 80]).

☞ arrendador de las casas y patio de comedias.

|| 1. Véase arrendador || 1.

|| 2. Véase casa de comedias, casa de las comedias || 1.

|| 3. Véase patio, patio de las comedias || 1.

→ «30 de marzo de 1658. Concierto* entre Bartolomé Romero, autor* de comedias*, y Gilberto Cubero, ‘arrendador de las casas y patio de comedias de la ciudad de Zaragoza’: [...]» (PJGA (1658), II, p. 462).

☞ arrendador de las comedias.

|| 1. Véase arrendador || 1.

→ «20 de septiembre de 1646. Antonio de Rueda, [...] se obliga a pagar [...] a Juan Martínez, ‘arrendador de las comedias [...]’ » (PJGA (1646), I, p. 272) → «24 de febrero de 1646. Bartolomé de Valcázar, [...], ‘arrendador de las comedias de la dicha ciudad’ [...]» (PJGA (1646), I, p. 273).

☞ arrendador, arrendador de los corrales.

|| 1. El que toma en arrendamiento alguna hacienda, casa, heredad, etc. Lat. *Conductor* (Dicc. Aut.) # El que toma algo de un propietario para darle un tanto por año (Terreros).

→ «El arrendador ha de ser obligado a tener limpios e barridos los corrales* y las delanteras dellos, aposentos* y entradas dellos, debaxo de los teatros*, tablados* de los lados e gradas*, y no lo haziendo a su costa el Comisario* lo puede mandar hacer...» (Doc. 9, 1613 [Varey y Shergold, *Arrendamientos* p. 80]) → «El Sr. Protector* [h]a de dar licencia* de que el arrendador y sus cobradores* [h]an de poder traer coletos para defensa de sus personas por el riesgo que tienen allí de sus vidas en las dichas cobranças sin que alguacil* alguno les moleste por ello .» (Doc. 13, 1620-1 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 93]). → «Y tras ellos diz que baja / el rayo de la Comedia*, / el autor* de más pujanza, / gran turco, Andrés de la Vega, / y Amarilis, gran sultana; / el que pujando corrales* / se ha introducido en la danza / de arrendador, aunque yo / no le arriendo la ganancia.» (L. Quiñones de Benavente, *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa* [Cotarelo, *Colección*, p. 531^b]). → «¿Cuáles son los viudos / de la comedia*? / Son los arrendadores, / si no son buenas.» (Anónimo, *Entremés de las viudas* [Cotarelo, *Colección*, p. 190^b]). → «Juan Núñez de Prado, vezino desta villa, arrendador que ha sido de los corrales de la comedia*, digo que por [h]azer servicio desta villa quiero traer los vola[n]tines* para esta quaresma dándoseme lizencia* para ello [...]» (AMM, 2-468-16 [1650], *apud* Varey, *Historia de los títeres*, p. 256).

☞ arrendamiento || 1.

|| 1. El acto de arrendar alguna hacienda o tomarla a renta por un tanto [...] Se llama también el precio de la cosa que se toma o alquila: y así se llama arrendamiento el alquiler de una casa, de la hacienda y de las otras cosas que se arriendan (Dicc. Aut).

→ «Porque el representante* lleva tres partes, y el arrendamiento siete, sin los aposentos* y bancos*, que es un exceso terrible.» (Lope de Vega, *Prologo dialogístico. Parte XIX*, 1623 [*Comedias escogidas*, ed. de J.E. Hartzenbusch, Madrid, BAE, 1853-60, IV, p. XVII]).

☞ arrendar || 1.

|| 1. Tomar o dar en renta alguna hacienda, como una dehesa, heredad u otra cosa [...] tomar por su cuenta el cobrar las rentas reales o públicas, y pagar un tanto cada año por su importe con las calidades que se contienen en la escritura, cuando se hace el arrendamiento (Dicc. Aut.).

→ «Que la persona en quien se arrendare [el patio de comedias] no [h]a de poder aprovechar el dicho patio* y aposentos* en ningún tiempo del año ni en las ferias ni serbirse dél, sino solamente para las comedias*.» (AHML, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 34, 1658 [FTL, p. 238]) → «Que el dicho patio* de comedias se arriende por todo un año, desde primero de henero hasta fin de diciembre, con los bancos*, caçuela* baja y alta y aposentos* de hombres y mugeres, salvo el aposento* y balcón* de la Ciudad, que no entra en el arrendamiento*.» (AHML, *Libro de Acuerdos Capitulares*, 34, 1658 [FTL, p. 238]).

☞ arrendatario || 1.

|| 1. No lo recogen Cov. ni Dicc. Aut.

→ «Sepan cuantos estas escrituras, trato y concierto vieren cómo nos, de la una parte Roque de Figueroa, autor* de comedias, estante en esta ciudad de Salamanca, y de la otra Marcos Fernández, vecino de la ciudad de Ciudad Rodrigo, administrador* y arrendatario del patio* de las comedias de la dicha ciudad...» (AHPsa. Legajo. 5709, 13 octubre 1628 [FROS, p. 187]).

☞ arte || 1.

|| 1. *Latine ars, quae sic definitur: Ars est recta ratio rerum faciendarum;* y así toda cosa que no lleva su orden, razón y concierto, decimos que está hecha sin arte. Es nombre muy general de las artes liberales y las mecánicas. Díjose del nombre griego *arete*, *es, virtus, id est recta ratio, probitas, integritas*. El arte que consta de preceptos se dijo a verbo *arcto*, *ctas, quod artis praeceptis, id est angustis et brevibus concludatur, ut ars Servii, Prisciani, Donati et Antonii Nebrisense*. [...] (Cov.) # La facultad que prescribe reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas. Debajo de este nombre se entiende la generalidad de los artes liberales y mecánicas (Dicc. Aut.) # Un conjunto de preceptos y reglas, de invención y experiencias que, habiéndose observado, hacen que se consiga el instrumento o fin que se

desea (Terreros) # Conjunto de preceptos y reglas para hacer bien alguna cosa (Ferrera Esteban, I, p. 144).

→ «No se entiende eso, amigo, con los que lícitamente y con la debida modestia y ejemplo, sin perjuicio de nadie, en tiempo y lugar conveniente representan* las comedias*, ni menos de los que las componen; antes, la tal arte y ejercicio* es lícito y permitido...» (Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, 1602 [SP, p. 117]) → «... y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando* comedias* que hagan el arte que no con las disparatadas [...] no hay razón ni evidencia que dél los saque» (Cervantes, Q, I, 48).

☞ asiento || 1.

|| 1. La silla, taburete, banco u otra cualquier cosa que sirve para sentarse. Lat. *Sedes*, *is*. *Sedile*, *is* (Cov.) # Se toma también por el lugar que se da y toca a uno en algún Congreso, Junta o Sesión, según el grado, calidad o preeminencia que tiene; y así se dice cada uno tomó el asiento que le tocaba. Lat. *Locus in consessu* (Dicc. Aut.) # Todo aquello que sirve para sentarse, sea silla, banco, escaño (Terreros).

→ «La scena* como verse puede hoy día, / servía de aparejo* y vestuario*, / do las gradas* y asiento fenecía.» (Andrés Rey de Artieda, *Los Amantes*, 1581 [SP, p. 65]) → «Lo que cansa es el esperar tanto a que salgan* estos actores*. [...] no es malo el entretenimiento* que aquí se goza con muchas y varias cosas: con ver tanta gente* unida; [...] pues las rencillas sobre este banco* es mío, y este asiento fue puesto por mi criado, y las pruebas y testimonios de ello; y el ver, cuando uno atraviesa el teatro* para ir a su asiento, como le dan el grado de licenciado con más de mil aes» (Pinciano, III, pp. 290-291).

☞ autor, ra.

|| 1. Se dice el que es cabeza y principal de la farsa, que representa las Comedias en los corrales o theatros públicos, en cuyo poder entra el caudal que adquieren para su mantenimiento, y para repartirlo entre los cómicos. Lat. *Comædorum & histrionum præfectus*. (Dicc. Aut.) # En las compañías cómicas, el principal de todos en el orden de su gobierno. (Terreros) # En lenguaje teatral el director de compañías de comediantes y, también, el que cuida del gobierno económico de ellos. (Pedrell).

→ «El trabajo de los autores es increíble, y su cuidado, extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados que les sea forzoso hacer pleito de acreedores.» (*El Licenciado Vidriera* [Cervantes, *Novelas*, II, p. 134]) → «Dad una voz* al autor, / que no pienso que es Ginés. / Celio.- Ginés compañero* es, / aunque pienso que el mejor, / porque también es poeta*/ y las comedias* compone.» (Lope, LFV, I, vv. 443-8).

B

☞ **baile.** || 2

|| 1. Se dice también el intermedio que se hace en las Comedias Españolas entre la segunda y tercera jornada, cantado y bailado, y por ello llamado así, que por otro nombre se llama sainete. Lat. *Chorus. Diludium, ii.* (Dicc. Aut.) # La voz baile dicen algunos ser Griega, que significa yo *danzo*; otros la derivan de *Baal*, Ídolo, a quien celebraban cantando y danzando; y tal origen no desdice demasiado de este desorden, conforme se suele usar (Terreros) # Espectáculo teatral en que se representa una acción por medio de la mímica y se ejecutan varias danzas (Ferrera Esteban, p. 183).

→ «Mira, Cristina, que sea / el baile y el entremés* / discreto, alegre y cortés, / sin que haya en él cosa fea.» (*La entretenida*, [Cervantes, *Teatro*, III, vv. 2057-60]) → «...en las tres distancias* / se hacían tres pequeños entremeses,* / y agora apenas uno, y luego un baile, / aunque el baile lo es tanto en la comedia* / que le aprueba Aristóteles...» (Lope, *Arte Nuevo*, vv. 221-6).

☞ **balaustre** || 1.

|| 1. Cuasi *vara fustis*, vara gruesa, rolliza, de que se hacen las barandillas de los corredores (Cov.) # Especie de columna pequeña, que se hace de diferentes maneras, y sirve para formar las barandillas de los balcones y corredores, y para adorno de las escaleras y otras obras. Lat. *Cancelli, orum* (Dicc. Aut.) # Término perteneciente a la arquitectura, &c. columnillas, o pilares pequeños, que se ponen en las escaleras, coros, altares, o presbiterios: en las figuras, y tamaños varían mucho, ya torneados, ya cuadrados, &c. Fr. *Balufre* (Terreros).

→ « [...] En el tablado*, la comedia*. Era triangulado, en tres proporciones de ochavo, cercado de barandas* y balaustres blancos, carmesíes y verdes salpicados.» (Herrera, *Traslación*, p. 41^a [Ferrer I, p. 266]).

☞ **balcón** || 3.

|| 1. Corredor que se extendía a lo largo del primer piso sobre el escenario de los corrales de comedias. Parte de la tramoya del tablado del corral, situado en el primer o segundo nivel de la fachada del escenario. El corredor con barandilla que haría las veces también de ventana, o donde podría presentarse alguna apariencia etc. (Ferrera Esteban, I, p. 190).

→ «El Demonio, al balcón.» (Calderón, *El mágico prodigioso*, I, acot. v. 905) → «Hoy he arrojado / dese balcón a un hombre que decía / que hacerse no podía; / y así, por ver si puedo, cosa es llana / que arrojaré tu honor por la ventana.» (Calderón, *La vida es sueño*, II, vv. 1641-5).

☞ **banco, ca.**

|| 1. Asiento largo hecho de madera en que caben algunas personas. Es de dos maneras, el uno sin respaldar, el qual se compone de una tabla, o de un madero ancho y llano, con dos pies también de madera, altos poco más de media vara, sobre los cuales se sienta y afirma la tabla, o el madero. El otro es con respaldar, que es una tabla larga otro tanto como la que sirve para el asiento, la cual está unida con unos goznes para poderla bajar o subir. Aldrete afirma que viene del Lat. *Abacus*, y lo mismo refiere Covarrubias aunque otros dicen que es de la voz Góthica *Banch*. Lat. *Sedile*, *is*. *Scamnum*, *i*. (Dicc. Aut.) # Asiento largo en el que caben muchos a un tiempo (Terreros) # Asiento, generalmente de madera, con respaldo o sin él, propio de los corrales de comedias (Ferrera Esteban, I, p. 199).

→ «Ha de poder llevar lo que ha llevado hasta aquí de aprovechamiento de los dichos corrales*, que [e]s un cuarto de cada banco que se alquilaré y medio real de cada aposento* que se alquilaré...» (Doc. 2, 1604 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 68]). → «[...] el quebrantamiento de lo que tan justamente está acordado y mandado [...] de mucho tiempo a esta parte de que todas las mugeres que entrasen a ver las comedias* en los corrales* y coliseos* desta ciudad tubiesen asientos aparte y distintamente de donde se asentasen y estubieses los hombres, por escusar las deshonestidades y ofensas de Dios n[uest]ro Señor y escándalos de lo contrario se seguían, lo que no se guarda [...] de algún tiempo a esta parte, asentándose las dichas mugeres en sillas y bancas en las primeras y segundas hileras* y otras partes de los dichos coliseos* entre los hombres [...]» (SA, *Anales*, pp. 255-6) → «Dios os libre de la furia* mosqueteril, entre quien, si no agrada lo que se representa*, no hay cosa segura, sea divina o profana. Pues la plebe de negro no es menos peligrosa desde sus bancos o gradas*, ni menos bastecida de instrumentos* para el estorbo de la comedia* y su regodeo.» (Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, 1617 [SP, p. 189]).

☞ **banco delantero, en delantera.**

|| 1. Véase **banco, ca** || 1.

|| 2. **delantera** || 1. En los tablados para las fiestas de toros u otras en las plazas públicas, se llama así al primer asiento, que está inmediato a la barrera que cierra el tablado, y también la misma barrera.

→ «Y dixo que ponía e puso los Corrales* de comedias desta dicha villa de la Cruz y el Príncipe para vender en ellos agua, aloxa*, fruta, vivienda y aprovechamiento de bancos traseros y de los delanteros y aposentos*, servirlos y dar por entero a los Hospitales* lo que por ello se da...» (Doc. 7, 1610 [Varey y Shergold, *Arrendamientos* p. 74]) → «Alonsillo el espalder, / hombre de tan buenas prendas, / que en el corral* de la mar / tiene banco en delantera.» (Luis Quiñones de Benavente, *Entremés de los galeotes* [Vergel, p. 148]).

☞ **banco trasero.**

|| 1. Véase **banco, ca** || 1.

|| 2. **trasero** || 1. Lo que está, se queda o viene detrás (Dicc. Aut.).

→ «Y dixo que ponía e puso los Corrales* de comedias desta dicha villa de la Cruz y el Príncipe para vender en ellos agua, aloxa*, fruta, vivienda y aprovechamiento de **bancos traseros** y de los delanteros y aposentos*, seruirlos y dar por entero a los Hospitales* lo que por ello se da...» (Doc. 7, 1610 [Varey y Shergold, *Arrendamientos* p. 74]) → «Que de los **bancos** que están en el Corral* del Príncipe **traseros** y en de la Cruz en los corredores* y los que se ponen en el patio* y lleuan a los aposentos*, el moço que los tiene a cargo por el trabaxo de llevarlos pueda llevar un quarto de cada banco*.» (Doc. 11, 1615 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 84]).

☞ **banquillo.**

|| 1. El banco pequeño (Cov.) # Banco. Banco pequeño. Lat. *Sedile, is* (Dicc. Aut.) # Un banco pequeño sin respaldo alguno. Fr. *Bancelle*. It. *Banquetto* (Terrerros).

→ «30 de abril de 1652. Don Jacinto de Lemus, caballero de la Orden de Santiago, se obliga a pagar 147 reales al año a don Bernardo de Villavelarde por el alquiler de 'los **banquillos** de ambos corrales* [...]» (PJGA [1652] II, p. 327).

☞ **baranda** || 1.

|| 1. Lo enrejado de los corredores, por ser como varas; por otro nombre *va-raustes, quasi varafustes*. (Cov.) # Especie de corredor o balaustrada que ordinariamente se coloca delante de los Altares o escaleras, compuesta de balaustres de hierro, bronce, madera u otra materia, de la altura de un medio cuerpo, y su uso es para adorno y reparo. Algunos escriben esta voz con *v*; pero no teniendo origen conocido por donde le pertenezca, es más natural escribirla con *b*. Lat. *Peribolus*. *Lorica clathrata*. *Barandilla*. Baranda pequeña. (Dicc. Aut.) # Balaustre pequeño (Terrerros).

→ «En el tablado* la comedia*. Era triangulado, en tres proporciones de ochavo, cercado de **barandas** y balaustres* blancos, carmesíes y verdes salpicados.» (Herrera, *Traslación*, 1618, p. 41r^a [Ferrer II, p. 266]).

☞ **barandilla** || 1.

|| 1. Diminutivo de Baranda. Baranda pequeña. Lat. *Parva lorica* (Dicc. Aut.) # Lo mismo que balaustre pequeño. [...] Lo mismo que balaustrada; si bien en Aulas, Iglesias, o Presbiterios, en Castellano se dice **barandilla**, y no balaustrada. Fr. *Petite balustrade*. Lat. *Clathrata loracula*. It. *Balaustri*. Basc. *Barandachoa* (Terrerros) # Antepecho compuesto de balaustres de madera y de los barandales que los sujetan; sirve de ordinario para los balcones y pasamanos de escaleras (Ferrera Esteban, I, p. 206)

→ «Sabios y críticos bancos*, gradas* bien intencionadas, / piadosas barandillas, / doctos desvanes* del alma, / aposentos*, que callando / sabéis suplir nuestras faltas*...» (L. Quiñones de Benavente, *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa* Cotarelo, Colección, p. 533^a).

☞ boca de fuego, del infierno, infierno.

|| 1. Véase hueco del tablado || 1.

→ «Por una boca de infierno, después de echado fuego*, salga la Envidia.» (Lope de Vega, *La juventud de San Isidro*, BAE, X, J. I, p. 369) → «[...] Pero como por el mes de noviembre las tardes son cortas, la comedia* se acabó después de las oraciones, y en el último de ella pata ejecutar una tramoya*, significando que aquélla era la boca del infierno, era preciso para demostrarlo quemar un poco de pólvora*, dispuesta con tal preparación que hiciese llama, a cuyo tiempo, por ser ya noche, el hombre que cuidaba de la entrada de la cazuela* iba poniendo luces* en los tránsitos por donde habían de bajar las mujeres. La luz de las lamparillas* o velas* reverberaba en lo alto del corral*, de forma que, habiéndose quitado la pólvora que sirvió para la tramoya*, el humo subió a lo alto, como es natural, y con esto una mujer de las que estaba en la cazuela* dijo: 'El corral se quema'» (Anónimo, *Memorias eclesiásticas y seculares de Sevilla*, copia mss. 1698 (SA, *Teatro en Sevilla*, pp. 193-9).

☞ bofetón.

|| 1. En los teatros es una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta: y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas: en ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido por lo cual parece se llamó Bofetón. Tomó el nombre del ruido o sonido que hace a modo de *Bof* (Dicc. Aut.) # La media puerta que en un teatro se une con la otra media (Terreros) # Tramoya de teatro que se funda en un quicio con una puerta y que, al girar, hace aparecer o desaparecer ante los espectadores personas u objetos. Mecanismo consistente en un bastidor que gira sobre un eje vertical en su centro, encima de una plataforma llamada devanadera, a la manera de los tornos de los conventos, haciendo desaparecer súbitamente a un actor, haciendo aparecer a otro, o ambas cosas a la vez. Era una máquina común en el corral de comedias, y podía estar colocado en cualquiera de los huecos del escenario y combinado con mecanismos de subida. Algunos lo llaman torno* (Ferrera Esteban, I, p. 249-50) # Tramoya de teatro que, al girar, hace aparecer o desaparecer ante los espectadores personajes u objetos (DRAE).

→ «...fuimos a tienta, / y respondiendo *Deo gratias*, / se nos vuelve el bofetón, / y sin habernos palabra, / nos presenta dos bujías / encendidas y una carta, / con papel, pluma y tintero...» (Tirso de Molina, *Amar por señas* [1615], II, *Obras Completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, t. III, p. 1793^a).

C

☞ camaranchón.

|| 1. El desván de la casa, que sirve de sólo tener en él trastos viejos (Cov.) # El desván de la casa, o lo más alto de ella, que sirve para tener trastos viejos u otras cosas ejecutadas. Lat. *Subtegulaneum tabulatum* (Dicc. Aut.) # Especie de desván, que se fabrica en lo alto de la casa. Fr. *Soupenste, galetas*. Lat. *Subtegulaneum tabulatum tégulis, próxima contignatio*. It. *Soffita*. Algunos dicen camaranchón; pero lo primero es lo más propio y común (Terreros).

→ «[16 de enero de 1654]. [...] ‘y el dicho Rueda se obligó de pagar de cada aposento* que esté ocupado de los que reparte el Sr. don Lorenzo Ramírez de Prado dos reales y de cada desván* que esté ocupado un real y de cada persona o fraile que esté en los **camaranchones** tres cuartos, como no estén dentro de los desvanillos*, y de cada celosía* de los señores, constando que estén arrendados* por el arrendamiento*, dos reales;’ [...]» (PJGA [1654], II, p. 374) → «Item, es condición que enzima de esta obra se [h]an de hacer todos los desvanes* de encima para desaguar los texados y levantar para las corrientes todo lo que fuere menester y [h]a de hazer los **camaranchones** y volver las aguas que se ofrecieren sobre quartos viejos [...]» (Anónimo, Doc. Notarial (ca. 1622) de un contrato de Juan Cabezarredondo, maestro de albañilería [CORDE]).

☞ camarilla.

|| 1. Cámara, en rigor, es la alcoba y aposento que tiene el techo de bóveda (Cov.) # El aposento pequeño (Dic. Aut.)

→ «[...] estaba en la puerta principal asistiendo a una comedianta* que cobraba, y estando este testigo, como queda dicho, en las dichas escaleras* de las **camarillas**, vio subir hasta el primer tránsito, dos mujeres al parecer, pues iban vestidas* de mujer con sus mantellinas blancas por la cabeza atapadas; a este tiempo oyó que de la parte de abajo, donde estaba la cobradora* dieron voces* a este testigo [...] porque le parecía subían hombres con el título de mujeres.» (*Apud* Teresa Pascual Bonís, *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, p. 158).

☞ canal || 3.

|| 1. La cavidad que se labra o hace en una viga. (Dicc. Aut.) # Pequeña concavidad en una columna o viga (Terreros).

→ «En las dos esquinas de las torres* ha de haber dos **canales** encontradas, una a la parte del auditorio* y otra a la del pueblo; éstas han de subir hasta lo alto* donde han de haber dos maromas* con sus mangas de nubes* que pasen de una torre* a otra, de manera que a un tiempo en una y otra parte suban por los dos **canales** dos personas*.» (Calderón, *Llamados y escogidos*, 1643 [MA, p. 22]) → «Se ha de ver un trono con su araceli*, lo más hermosamente adornado de rayos que se pueda, y en él sentada una

mujer, la cual por canal ha de bajar con todo el trono* hasta que pueda ponerse en el tablado*.» (Calderón, *El diablo mudo*, 1660 [MA, p. 50]).⁵

☞ canal de elevación, elevación de canal.

|| 1. Véase canal || 3.

→ «Luego ha de haber una elevación de canal, y en llegando a lo alto* la figura* que hubiere de subir por ella se ha de despegar de la dicha canal.» (Calderón, *El socorro general* (1644) [MA, p. 27]) → «Suenan* las chirimías*, y después, cuando lo dicen los versos*, se abre un globo* celeste, que será uno de los carros*, arrojando de sí hasta el tablado* una escala con Ángeles en acción* de bajar por ella, y en lo alto* se ve, en un trono de resplandores*, la Naturaleza Divina la cual por los canales de elevación ha de bajar al tablado* cuando lo dicen los versos*.» (Calderón, *El diablo mudo*, 1660, acot. v. 501).

☞ carpintero.

|| 1. El que trabaja y labra madera para edificios y otras obras caseras (Dicc. Aut.) # Oficial que trabaja en obras de carpintería. (Terreros) # El que construye bastidores y accesorios (Navarro)

→ «Teatro.- Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes*, o por ser malos los poetas*, o por faltar entendimiento a los oyentes*. Pues los autores* se valen de las máquinas*, los poetas* de los carpinteros y los oyentes* de los ojos.» (Lope de Vega, *Prologo dialogístico. Parte XVI*, 1621 [Comedias escogidas, ed. de J.E. Hartzenbusch, Madrid, BAE, 1853-60, IV, p. XXV]).

☞ casa de la comedia, casa de comedias.

|| 1. Se llama comúnmente la casa, patio o teatro donde se representan las comedias. Dióse este nombre porque ordinariamente están descubiertos. Lat. *Spectaculum, i* (Dicc. Aut.) # Sitio de la casa, a cielo abierto y para muchos usos [...] Corral de comedias, porque ha poco más de un siglo que los comediantes representaban sus comedias y funciones en un corral, sin más bastidores, tramoyas, bambalinas, escotillones ni adornos que una cortina que dividía el vestuario del tablado (Terreros).

→ «19 de febrero de 1636. Poder de Pedro Martínez de Bienpica, Francisco de Rojas, Pedro de Ayala y Roque Castaño a favor de Antonio de Granadas, 'nuestro autor', para hacer 'cualesquiera asientos* y conciertos de fiestas* [...] y tomar asiento* con cuales-

5. Aunque Ruano de la Haza incluye las referencias a *canal* en su estudio sobre *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* (Madrid, Castalia, 2000, pp. 248 y ss.) no me ha sido posible localizar —ni en su estudio ni en otros— testimonios de este mecanismo o artilugio escénico concreto. Ciertamente de la documentación consultada puede deducirse su uso, pero aparece siempre bajo el genérico *aparencia*.

quiera casas de comedia' en su nombre.» (PJGA (1636), I, p. 41) → «[27 de agosto de 1645] [...]: 'El Sr. Almirante de Aragón, [...] obligó al dicho Pedro dela Rosa [...] a hacer 60 representaciones* sucesivas en la casa de comedias de la dicha ciudad, [...]'» (PJGA (1645), I, p. 254).

☞ casa y teatro de representación.

|| 1. Véase casa de la comedia, de comedias, de las comedias.

|| 2. Véase corral, corral de las comedias.

→ «...obliga al dicho hospital* a que dará al dicho autor* la casa y teatro de representación desocupada y licencia* para la representación*...» (AHPsA. Legajo. 3502, 27 marzo 1613 [FROS, p. 182]) → «...obliga al dicho hospital* a que dará al dicho autor* la casa y teatro de representación desocupada y licencia* para la representación*...» (AHPsA. Legajo. 3502, 27 marzo 1613 [FROS, p. 182]).

☞ cazolería || 1.

|| 1. No lo recogen ni Cov. ni Dicc. Aut. ni Terreros.

→ «Señora Cazolería, / escuchad vuestra Jusepa...» (L. Quiñones de Benavente, *Entremés cantado: El guardainfante. Segunda parte* [Cotarelo, *Colección*, p. 528^b]).

☞ cazuela, cazuela de las mujeres.

|| 1. Se llama en los Corrales de las Comedias el sitio que está en frente del tablado donde se representa, en el qual ven las mujeres la Comedia. Debióse de llamar así porque entran en él todo género de mujeres, y están mezcladas unas con otras. Lat. *Communis fœminis in spectaculo seclusus è regione scenæ, prospectus* (Dicc. Aut.) # En los teatros o corrales de comedias el lugar, enfrente del tablado, en que se ponen las mujeres (Terreros) # Sitio que se destinaba antes en el teatro sólo a las mujeres (Pedrell, p. 74).

→ «Aqueso fue al entrar en la comedia*; / no pude respondella, y atisbela, / que tapada* se entraba en la cazuela.» (L. Quiñones de Benavente, *Entremés de los Pareceres* [Cotarelo, *Colección*, p. 697^a]) → «Cazuela, donde mil damas, / de menos de veinte y cinco, / se hacen mujeres de llaves, / con que nos abren a silbos*.» (Agustín Moreto, *Loa entremesada* [Verdones, pp. 303]).

☞ cazuela alta || 1.

|| 1. Véase cazuela, cazuela de las mujeres || 1.

→ «Estos solo son los aposentos* que se han de dar para la fiesta* de mañana, advirtiendo que todos los demás han de estar cerrados [...] La cazuela alta se señala para las criadas de entrambos Palacios, y así se ejecutará inviolablemente.» (AGP, *Sección Administración, Espectáculos*, Legajo 667, 1686 [Greer y Varey, *Teatro Palaciego*, p. 175]).

☞ cazuela baja.

|| 1. Véase cazuela, cazuela de las mujeres || 1.

→ «Que [h]a de llebar por cada aposento* de hombres tres reales cada día que se ocupare para ver las comedias* con asiento*; de cada aposento* de mugeres, dos reales; de los bancos* del patio*, a doce maravedís por cada banco*; en la cazuela baja, ocho maravedís por cada persona; en los corredores* no [h]a de llevar nada.» (AHML, *Libro de Acuerdos Capiulares*, 34, 1658 [FTL, p. 239]).

☞ celosía.

|| 1. Véase apósito de celosía || 1.

→ «Se empezó a representar* una comedia*, con que el conde de Lemos hizo fiesta* esta noche. Tenía allí puesto el teatro* para ella, muy adornado* de celosías, cortinas*, gradas* y separaciones.» (Herrera, *Traslación*, 1618, pp. 43r.-v. [Ferrer I, p. 139]) → «[16 de enero de 1654]. [...] ‘y el dicho Rueda se obligó de pagar de cada aposento* que esté ocupado de los que reparte el Sr. don Lorenzo Ramírez de Prado dos reales y de cada desván* que esté ocupado un real y de cada persona o fraile que esté en los camaranchones* tres cuartos, como no estén dentro de los desvanillos*, y de cada celosía de los señores, constando que estén arrendados* por el arrendamiento*, dos reales;’ [...]» (PJGA [1654], II, p. 374).

☞ cerrarse la aparición, la apariencia.

|| 1. Acto de tapar o cubrir algo (Dicc. Aut.) # Cerrar con llave, cerrojo, &c. Fr. *Fermér á la chef, aux verroux*. Lat. *Obserare, claudere*. It. *Chiudere* (Terreros).

|| 2. Véase apariencia, apariencias.

→ «Bajan mientras cantan*, y ciérrase la apariencia, y luego suben a la nave* cantando*, y sale la Idolatría». (Calderón, *El divino Jasón*, acot. v. 991) → «Con esta repetición se cierran las apariencias.» (Calderón, *El diablo mudo*, 1660, acot. final).

☞ cerrarse la cortina.

|| 1. Acto de tapar o cubrir algo (Dicc. Aut.) # Cerrar con llave, cerrojo, &c. Fr. *Fermér á la chef, aux verroux*. Lat. *Obserare, claudere*. It. *Chiudere* (Terreros).

|| 2. Véase cortina || 1.

→ En cierto género de representación* muda, donde hacían apariencia de figuras calladas, tenían delante una cortina*, y ésta la corrían para mostrarlas y después para volverlas a cubrir. La misma [es]cena de donde salen los representantes*, se llamaba cerca de los romanos cortina*. Y así la cortina, significa algunas veces hacer demostración de algún caso maravilloso y otro de encubrirle, como también se hace en las tablas de pinturas (Cov.) # Paño grande hecho de tejidos de seda, lana, lino u oro género con que se cubren y adornan puertas, ventanas etc. (Dicc. Aut.) # Utensilio de esta u otra tela que sirve para ocultar cualquier cosa, pieza o cama (Terreros) # Un juego de drapería

para ocultar todo o parte del escenario o decorado de la vista del público (Ferrera Esteban, I, p. 511).

→ «Éntranse* todos y ciérrase la cortina del tálamo; quedan en el teatro* Don Lope y Vibanco.» (*Los baños de Argel*, III, acot. v. 2803, [Cervantes, *Teatro*]).

☞ cobrador, cobradora.

|| 1. Cobrador, el que cobra las deudas (Cov.) # El que tiene a su cuidado cobrar alguna cosa Lat. *Exactor* (Dicc. Aut.) # El que tiene el cuidado de cobrar alguna cosa (Terreros).

→ «Que los alguaciles* de Corte y porteros* que de ordinario asisten en los dichos corrales* para que todos paguen y no traten mal a los cobradores han de asistir con cuidado todos los días que se representare*.» (Doc. 13, 1620-1 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 92]) → «... que los dichos Gregorio Antonio ha de hazer primeros galanes*, Miguel de Castro, segundos galanes*, Ysabel María, su muger, primeras damas*, Francisco Antonio del Castillo, terceros galanes*, Ana María de Dios, segunda dama*, Vizente Miralles, primeros graziosos*, Ypólita María, tercera [dama], Ana María Serrato, quarta dama* y tiples* principales, Balthasar Esteuan, músico* prinzipal, Ana de Vargas, su muger, sexta dama*, Juan Antonio Enríquez, arpista*, Manuela Godoy, su muger, **cobradora**, Juan de Paula, varvas [sic] principales, Francisco Márquez, segundo grazioso* [...] Bernadino Sierra, apuntador*, Gaspar Fernández, **cobrador**, Mariana Engrazia, quinta dama*, y Juan José, guardarropa*...» (Doc. 4 febrero 1686, AHLR [Domínguez Matito, p. 385]) → «Que en ocupando el teatro* / Arias, compañero* nuestro, se desclavaban las tablas* / se desquiciaban los techos, / gemían todos los bancos*, / crujían los aposentos*, / y el **cobrador** no podía / abarcar tanto dinero.» (L. Quiñones de Benavente, *Loa que empezaron Rueda y Ascanio* [Cotarelo, *Colección*, p. 576^b]).

☞ coliseo.

|| 1. Vale tanto como lugar en el qual hay algunas estatuas de grande estatura; de la palabra *kolossos*, (...). En Roma se llamó coliseo al anfiteatro de Tito, por quanto estava cerca dél una estatua grande del emperador Nerón (Cov.) # Se llama hoy comúnmente el lugar o teatro donde se representan las Comedias o fiestas de música que llaman Óperas. Lat. *Theatrum, i. Scena, ae* (Dicc. Aut.) # Se llama hoy, en general a todo teatro o anfiteatro (Terreros).

→ «Ampliada de romanos / que labraron para ella / teatros* y coliseos, / y el anfiteatro*, que era / donde se encerraban siempre / a oír comedias* de éstas / ochocientas mil personas, / y otras que no tienen cuenta.» (Rojas, *Viaje*, p. 150).

☞ comedia

|| 1. Hoy según el estilo universal, se toma este nombre de Comedia por toda suerte de poema dramático, que se hace para representarse en el teatro, sea Comedia, Tragedia, Tragicomedia o Pastoral. El primero que puso en España las Comedias en método, fue Lope de Vega. Es voz Griega. Lat. *Comædia* (Dicc.

Aut.) # Pieza de teatro, compuesta con arte, en prosa o verso, para representar alguna acción humana, ya en estilo serio o jocosos o jocososerio [...] Las piezas trágicas se comprenden también en el nombre; y, de hecho, antiguamente, no se distinguía la comedia y la tragedia. Se toma también por la acción fingida, de toda farsa ridícula y de todo artificio (Terreros)

→ «Comedia, según los antiguos, es *civilis privataque fortunae, sine periculo vitae comprehensio* [...] Y según Tulio, comedia es *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*.» (Bartolomé de Torres Naharro, *Propalladia*, 1517 [SP, p. 63]) → «De la vida humana / es la comedia espejo, luz y guía, / de la verdad pintura soberana.» (Juan de la Cueva, *El viaje de Sannio* (1585) [SP, p. 74]).

|| 2. *Latine comoedia*, nombre griego κωμῳδία. Es cierta especie de fábula, en la cual se nos representa como en un espejo, el trato y vida de la gente ciudadana y popular; así como en la tragedia las costumbres y manera de vivir de los príncipes y grandes señores, sus buenas fortunas y sus casos desastrosos, y a veces se introducen en ellas las personas de los dioses. Suele la comedia empezar por riñas, quistiones, desavenencias, despechos, y rematarse en paz, concordia, amistad y contento. Lo contrario es en la tragedia, que tiene fin en algún gran desastre. Díjose *comoedia*, ἀπο τῶν κωμῶν, *hoc est a vitiiis*, porque los atenienses, antes que tuviesen forma de ciudad, viviendo en barrios y alquerías, inventaron este modo de entretenimiento, juntándose los mozos en algún lugar aparejado y dispuesto para holgarse y solazarse. A otro les parece tener origen del Como, dios de la lascivia, del comer y del beber en chacota; en cuyas fiestas los mozos componían versos descompuestos, y en ellos notaban los defectos y vicios unos de otros, hasta que por ley se les reprimió y vedó esta poesía licenciosa. Y en lugar desta comedia vieja sucedió la nueva; que con fingidos argumentos y marañas nos dibujan el trato y condiciones de los hombres viejos, mozos, de todos estados, mujeres honradas y matronas, viejas cautelosas, mozas, unas que engañan y otras que son engañadas. En fin un retrato de todo lo que pasa en el mundo (Cov.) # Obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del pueblo, y los sucesos de la vida común (Dicc. Aut.) # Particularmente se toma la comedia por una pieza que representa cosas agradables, divertidas, y no sangrientas ni melancólicas y de personas de mediana condición; tales son las comedias de Aristófanes y Terencio. En este sentido se opone a la tragedia, cuyo sujeto es grave y serio. La comedia, según otros, es un poema ingenioso para reprender los vicios y hacerlos ridículos; y según Aristóteles es una imitación de los hombres más indignos en aquello que lo fueron; pero a Cornelio y a otros no les agrada esta definición, y dicen que se puede proponer en ellas personajes grandes, y como cosa del mayor dolor perder un hombre de este carácter aquella persona a quien amaba. Pero M. Dacier sostiene, que es esencial a la comedia el no ser de cosa grave, ni seria, porque lo cómico y lo ridículo son su carácter [...] Entre esta diversidad se admiten

tres especies de comedias, *antiguas*, *medias*, y *nuevas*, y les niegan el nombre de poema, porque no piden como éste majestad, ni elevación. Las *antiguas* nada fingían, todo era real, y verdadero en el sujeto, y en las personas, conforme a lo de Tulio, que deben ser una imagen de la verdad. En las *segundas*, o *medias*, se proponía el sujeto verdadero, y las personas fingidas, aunque fácilmente se conocían las que se querían representar en ellas: uno, y otro abuso se reprimió, porque declaraban los delitos, y las personas. Las *nuevas* fingían los nombres, y los sujetos. Hubo comedias Planipedias, Paliatas, de Mimos, Togatas, Atelanas, y Tabernarias (Terreros).

☞ comedia de apariencias.

|| 1. **comedia** || 1. Hoy según el estilo universal, se toma este nombre de Comedia por toda suerte de poema dramático, que se hace para representarse en el teatro, sea Comedia, Tragedia, Tragicomedia o Pastoral. El primero que puso en España las Comedias en método, fue Lope de Vega. Es voz Griega. Lat. *Comœdia* (Dicc. Aut.) # Pieza de teatro, compuesta con arte, en prosa o verso, para representar alguna acción humana, ya en estilo serio o jocoso o jocosero [...] Las piezas trágicas se comprenden también en el nombre; y, de hecho, antiguamente, no se distinguía la comedia y la tragedia. Se toma también por la acción fingida, de toda farsa ridícula y de todo artificio (Terreros)

|| 2. Véase **apariencia**, **apariencias**.

→ «Llegó el tiempo en que se usaron / las comedias de apariencias, de santos* y de tramoyas*, y entre éstas, farsas* guerreras*» (Rojas, *Viaje*, p. 153) → «Zarabandas* de dulce estilo* tierno, / comedias de apariencias quiere el vulgo*.» (Cristóbal de Mesa, *Rimas*, 1611 [SP, p. 166]).

☞ comedia de cuerpo.

|| 1. Véase **comedia**.

|| 2. **de cuerpo**. Aquella [comedia] que compagina un argumento histórico de gran envergadura, profano o sagrado, con gran profusión de efectos y complicación de la trama (Ferrera Esteban, I, p. 429).

→ «Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas*. Al uno llaman **comedia de cuerpo**; al otro de ingenio*, o sea, de capa y espada*. En las [comedias] **de cuerpo**, que, sin las de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania, suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas* o apariencias*, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces con crecido provecho del autor*. El que publica con acierto ésta que con propiedad se puede llaman ‘espantavillanos’, consigue entero crédito de buen convocador, yéndose poco a poco estimando y premiando sus papeles*. Pónense las niñeces del santo en primer lugar; luego sus virtuosas acciones, y en la última jornada* sus milagros y muerte, con que la comedia* viene a cobrar la perfección que entre ellos se requiere.» (Suárez de Figueroa, *El pasajero*, I, p. 216).

☞ comedia de tramoyas.

|| 1. Véase comedia || 1.

|| 2. Véase tramoya || 1.

→ «Llegó el tiempo que se usaron / las comedias de apariencias*, / de santos* y de tramoyas, / y entre éstas, farsas* de guerras.» (Rojas, *Viaje*, p. 153) → «...en las comedias de tramoya que se hacen en estas dos temporadas, que son cinco comedias*, lo que tienen de gasto, así de carpinteros* como de lienzo* que se compra, y pintor* y rama y cordeles e hilos de acarreto, tachuelas y clavos, paños* de corte, tafetanes que se alquilan y cortina* de luto, y otros gastos, así de cohetes* como de dragones* y nubes*, y son, fuera aparte de gasto del carpintero*, porque sólo él lleva quinientos reales...» (Doc. 1675 [SA, *Anales*, p. 467]).

☞ comediante, comedianta.

|| 1. El que representa comedias (Cov.) # La persona que representa o recita Comedias en los theatros. Lat. *Comædus*, *i. Comæda. Mima*, *æ* (Dicc. Aut.) # El que hace profesión pública de representar (Terreros).

→ «Porque hay comediantes nuevos / y han de ver cómo lo hacen*.» (Rojas, *Viaje*, p. 107) → «El que las abomina y las condena, / habla de algunos tristes comediantes / que hacen mil libertades en la escena». (Micer Andrés Rey de Artieda, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, 1605 [SP, p. 137]).

☞ compañía, compañía de comediantes.

|| 1. Vulgarmente se da este nombre al número de comediantes, y comediantas, que se juntan y forman uno como cuerpo, para hacer las representaciones de comedias, y farsas. Lat. *Comoedorum, memorum Societas* (Dicc. Aut.) # Compañía de comediantes. Fr. *Compagnie, troupe de comedians*. Lat. *Comoedorum societas* (Terreros).

|| 2. Véase comediante, comedianta 1.

→ «Lo que voy a decir no se entienda que es reprehensión a la república, sino consejo para los actores* principales de las compañías, los cuales andan perdidos y rematados por no se entender y traer en sus compañías un ejército de gastadores sin necesidad; que con siete y ocho personas se puede representar* la mejor tragedia* o comedia* del mundo, y ellos traen, en cada compañía, catorce o dieciséis, los cuales les comen cuanto ellos sudan y trabajan, de manera que los actores* principales ganarían más.» (Pinciano, III, p. 265-6) → «Pues sabed que hay ocho maneras de compañías* y representantes*, y todas diferentes. [...] Habéis de saber que hay bululú*, ñaque*, gangarilla*, cambaleo*, garnacha*, bojiganga*, farándula* y compañía [...] En las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas: enervan cualquiera costura, saben de mucha cortesía; hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo), traen cincuenta comedias*, trescientas arrobas de hato*, diez y seis personas que representan*, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros

coches, otros literas, otros palafrenes, y ninguno hay que se contenten con carros*, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios* tantos, los ensayos* tan continuos y los gustos tan diversos...» (Rojas, *Viaje*, pp. 159-62).

☞ compañía de la fama.

|| 1. Véase *compañía*, *compañía de comediantes* || 1.

→ «La comedia* grande se ha de hacer once días. Esta arrendada la entrada en 500 ducados cada día para el mismo marqués [de Liche] y ha reformado todas las *compañías* de España que se hallan hoy aquí, y hecho cuatro solas que llaman *de la Fama...*» (Barriónuevo, *Avisos* [20 febrero 1658], II, p. 165).

☞ compañía de la legua.

|| 1. Véase *compañía*, *compañía de comediantes* || 1.

|| 2. La *compañía* de comediantes, que anda por lugares pequeños, representando comedias, con poco adorno y menos habilidad: que por otro nombre las llaman Xabardillos. Dícense de la Legua, porque todos los días mudan lugar a esta distancia, poco mas o menos (Dicc. Aut.)

→ «I. Que las *compañías* fuesen de seis ú ocho, y que se prohibiesen las llamadas *de la legua*, en que andaba gente perdida en los lugares cortos.» (Consejo de Castilla, *Consulta del Consejo de Castilla*, 1600 [Cotarelo, *Controversias*, p. 164^b]) → «...llegó una tropa de infantería representanta*, que ni era *compañía**, ni *farándula** ni *mojiganga**, ni *bululú**, sino un pequeño y despeado ñaque*, tan falto de galas* como de comedias*, el cual a título de *compañía de la legua*, pretendió hacer la fiesta*.» (Anónimo, *La vida y hechos de Estebanillo González hombre de buen humor compuesta por él mismo*, *Novela Picaresca Española*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Barcelona, 1976, vol. III, pp. 815-6).

☞ corral, corral de las comedias.

|| 1. Sitio de la casa, a cielo abierto y para muchos usos [...] Corral de comedias, porque ha poco más de un siglo que los comediantes representaban sus comedias y funciones en un corral, sin más bastidores, tramoyas, bambalinas, escotillones ni adornos que una cortina que dividía el vestuario del tablado (Terreros). # Espacio escénico, constituido en España, Inglaterra y otros países por el corral de una posada, donde hasta fines del siglo XVI se representaban las comedias. El corral de comedias vino a sustituir como espacio escénico, en España, a los claustros y las fachadas de los templos, prohibidos para este uso a raíz del Concilio de Trento, y reemplazó, paulatinamente a los tablados portátiles y a los carros de la farsa, espacios en los que se habían refugiado los comediantes para sus representaciones. Teatro donde se representan obras, especialmente los de Londres en el tiempo de Shakespeare (Ferrera Esteban, pp. 497-8).

→ «Íbame todas las tardes al corral de las comedias, y todos los caballeros, por verme que era agudo y entremetido, me enviaban, en achaque de dar de beber a las damas, a darles recados amorosos.» (Anónimo, *Estebanillo*, I, p. 236) → «El teatro* era el lugar donde se hacían las comedias*; hoy se llama el corral o el patio*.» (P. José Alcázar, *Ortografía castellana*, mss. ca. 1690 [SP, p. 339]) → «Alonsillo el espalder, / hombre de tan buenas prendas, / que en el corral de la mar / tiene banco* en delantera.» (Luis Quiñones de Benavente, *Entremés de los galeotes* [Vergel, p. 148]).

☞ corredor, corredorcillo de la representación || 1.

|| 1. El paseo descubierta en la casa. [...] El ámbito que está sobre el patio (Cov.) # Especie de galería cubierta u descubierta, que se hace en las casas alrededor, o en parte de los patios o jardines para tomar el sol, u divertirse con las vistas que ofrece. Lat. *Pergula, ae* (Dicc. Aut.) # Especie de galería alrededor de una casa, por donde se puede pasar a algunos cuartos desprendidos del edificio. Fr. *Corridor*. Lat. *Iter opertum varia ad cubicula conducens*. It. *Andito, corridojo* (Terreros) # Pasillo o espacio que limitaba, por su parte superior, las gradas de los teatros españoles del siglo XVII. Según su disposición con respecto a la cazuela, los corredores eran denominados «de la derecha» y «de la izquierda» (Manuel Gómez García, *Diccionario de Teatro*, Madrid, Akal, 1998, p. 217) # Espacio del primer nivel o superior en el tablado de la representación habilitado para representar (Ferrera Esteban, I, p. 507).

|| 2. representación. El acto de representar (Cov.) # El acto de representar o hacer presente una cosa. Lat. *Repraesentatio*. Se llama asimismo la comedia o tragedia, que se representa en los teatros. Lat. *Fabulae, vel comediae actio* (Dicc. Aut.) # Acción como se representa alguna cosa. La representación de este lance en el teatro se pudo decir que estaba más viva que el original pudo estar. Comedia o tragedia (Terreros)

→ «Por los corredores del tablado* había algunos hacheros* de prevención para luces, si feneciese el día antes que la comedia*.» (Herrera, *Traslación*, ff. 29 v.-33 r. [Ferrer I, p. 190]). → «Todo este suelo [h]a de ser entablado* con tabla* de a nueue pies con rebajos muy gruesas de corral* clabadas con clauos de auchabo con quadrales en las esquinas ensambladas a cola de milano tarugados y por embasamento de la casilla* todo lo alto de las berjas* con tablas* de a nueue pies engargoladas siendo la mesa del corredorcillo de media bigeta* como el bastidor* de la planta* y yendo clauado contra los pies de la fundación del carro* tornapuntado como es nezesario y lo pide el mucho trauajo que [h]azen los dichos carros* para las dichas fiestas*.» (Documento 1646 [Shergold y Varey, *Autos*, pp. 65-68]) → «[...] Y uno que esté en otro corredor correspondiente. Y se advierte que todo ha de ser cantado* en música*, los cuatro hombres aparte, y las mujeres y otro músico* a otra. Sale el músico* que ha de cantar* con las mujeres. [...] Salen las cuatro mujeres y canten* con el músico*. [...] Dice la que está en lo alto*, cantando*.» (Navarrete, *El baile de la batalla* [Flor de sainetes, pp. 150-1]).

☞ cortina.⁶

|| 1. En cierto género de representación muda, donde hacían apariencia de figuras calladas, tenían delante una cortina, y ésta la corrían para mostrarlas y después para volverlas a cubrir. La mesma [es]cena de donde salen los representantes, se llamaba cerca de los romanos cortina. Y así la cortina, significa algunas veces hacer demostración de algún caso maravilloso y otro de encubrirle, como también se hace en las tablas de pinturas (Cov.) # Paño grande hecho de tejidos de seda, lana, lino u oro género con que se cubren y adornan puertas, ventanas etc. (Dicc. Aut.) # Utensilio de esta u otra tela que sirve para ocultar cualquier cosa, pieza o cama (Terreros) # Un juego de drapería para ocultar todo o parte del escenario o decorado de la vista del público (Ferrera Esteban, I, p. 511)

→ «Así Hugo decía cuando comenzaron a templar* los instrumentos* dentro* y cuando al teatro*, por entre unas cortinas, sacó la cabeza*, y parte de los hombros uno de los actores*.» (Pinciano, III, p. 274) → «Salió* de detrás de unas cortinas que tenían las armas imperiales, un gracioso* truhán* hablando* alto que se oían las gracias* que decía*, [...]» (Calvete, *El felicísimo viaje*, pp. 27-28v. [Ferrer I, p. 65]). → «Una comedia* tengo / de un poeta griego, que las funda todas / en subir y bajar monstruos al cielo; / el teatro* parece un escritorio / con diversas navetas y cortinas; / no hay tabla de ajedrez como su lienzo*» (Lope de Vega, LFV, II, vv. 1236-41).

☞ cortina de tafetán 1.

|| 1. Véase cortina || 1.

|| 2. *Tafetán*, tela de seda delgada (Cov.) # Tela de seda muy unida, que cruje y hace ruido ludiendo con ella (Dicc. Aut.) # Tela de seda, de que hay muchas especies. Fr. *Taffetas*. Lat. *Pannus sericus tenuissimus multitiium*. It. *Taffetà* (Terreros).

→ «Parece el Gran Turco detrás de unas de unas cortinas de tafetán verde; salen* cuatro bajaes ancianos; siéntanse sobre alfombras y almohadas; entra* el embajador de Persia, y al entrar* le echan encima una ropa de brocado; llévanle dos turcos de brazo, habiéndole mirado primero si trae armas encubiertas; llévanle a asentar en una almohada de terciopelo: descúbrese la cortina; parece el Gran Turco; mientras esto se hace pueden sonar* chirimías*.» (*La gran sultana*, II, acot. v. 1002 [Cervantes, *Teatro*]).

☞ cubo, cubo de volar.

|| 1. *Cubo* es un vaso de madera redondo, cuya boca suele ser más ancha que el suelo y tiene regularmente dos aros de hierro que abrazan y ajustan las cos-

6. La palabra *telón* o su concreción como *telón de fondo*, ambas recogidas en *DPESO* y obviamente equivalentes a *cortina*, no he podido testimoniarla en acotaciones o documentos referidos al corral de comedias, aunque sí en los documentos referidos al teatro cortesano.

tillas de que se compone, y un asa de hierro para su uso, que es el de sacar agua de los pozos y llevarla de una parte a otra.

→ «[20 de octubre de 1658]. [...] dos cubos de volar de a dos cuerdas; siete cubos pequeños de volar;» (PJGA (1658), II, p. 493).⁷

☞ cubrir, cubrirse la apariencia, la tramoya.

|| 1. cubrir, cubrirse. Tapar una cosa con otra; del verbo latino *operio, is, operui, opertum*; compuesto con la proposición, *con, cooperire, inde cooperar* y por contracción cubrir (Cov.) # Ocultar y tapar una cosa con otra. Covarr. dice haberse formado del Latino *Cooperire*, y de allí coperar, y por contracción *cubrir*. Lat. *Operire. Tegere* (Dicc.Aut.) # Poner una cosa sobre otra, o delante de ella, de modo que la oculte. Fr. *Couvrir*. Lat. *Operire, tegere, cooperire, contegere, amicare, adoperire, integere, obtegere pratexere*. It. *Coprire, o cobrire*. [...] Lo mismo que encubrir, ocultar. Fr. *Couvrir*. Lat. *Tegere, dissimulare, occultare*. It. *Coprire* (Terreros)

|| 2. Véase apariencia, apariencias || 1.

→ «Cúbrese todo, con chirimías*, con que se da fin al famoso auto del Divino Jasón». (Calderón, *El divino Jasón*, acot. Final) → «Cúbrense las nubes*, suenan* las chirimías* representando* y cantando* todos y sale* el Cedro con la cruz.» (Calderón, *La humildad coronada*, acot. V. 775).

D

☞ dar voces

|| 1. Exclamar y hablar descompuestamente (Cov.) # Phrase, que vale llamar à alguno, que está lejos. Lat. *Vocare* (Dicc. Aut.)

→ «En vano voces doy.» (Calderón, *Andrómeda y Perseo*, v. 846) → «[...] comenzó a hablarme, y no pudo, / porque de lejos dan voces / que la justicia venía [...]» (Lope, *Las bizarrías de Belisa*, I, vv. 183-85).

☞ degolladero.

|| 1. Tablón o viga robusta que separaba en los teatros la luneta del patio, dejando un espacio vacío para los que estaban de pie. (Ferrero Esteban, p. 579).⁸

7. Pese a la incoherencia de esta definición, es la mas próxima a la forma de este tipo de tramoya aérea (aparato que se deduce del ejemplo que anotamos) y que no parece seguro que se usara, al menos habitualmente, en el corral de comedias. La incluyo, no obstante, precisamente por ser tan escasamente testimoniada. No lo cita Shergold ni, en sus abundantes trabajos, José M^a Ruano.

8. Incluyo con dudas este término, citado de modo impreciso (y sin testimonios coetáneos) en algunos textos teatrales para referirse a lugares desde donde ver la escena en el corral de comedias.

→ «D. Serapio.- Ya, pero voy al decir. ¡Unas ganas tengo de pillar al tal guarnicionero! No irá esta tarde al patio, que si fuera... ¡eh!... Pero el otro día, qué cosas le dijimos allí en la plazuela de San Juan. Empeñado en que la otra compañía* es la mejor, y que no hay quien la tosa. ¿Y saben ustedes [...] por qué es todo ello? Porque los domingos por la noche se van él y otros de su pelo a casa de la Ramírez, y allí se están retozando en el recibimiento con la criada*; después les saca un poco de queso, o unos pimientos en vinagre, o así; y luego se van a palmotear como desesperados a las barandillas* y al degolladero. Pero no hay remedio; ya estamos prevenidos los apasionados de acá, y a la primera comedia* que echen en el otro corral*, zas, sin remisión, a silbidos se ha de hundir la casa.» (Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva o El Café*, ed. de John Dowling, Madrid, Castalia, 1993).

☞ de pasta, de barro.

|| 1. Es una masa de diversas cosas que se han majado juntas y revuelto entre sí; y díjose pasta *a pinsendo*, del supino *pistum* (Cov.) # Vale asimismo una especie de cartón, que se hace de papel deshecho y machacado. Lat. *Chartophoron*. *Biliophoron* (Dicc. Aut.) # Generalmente se dice aquello que habiéndose desleído, o hecho polvos, o que de suyo era líquido, se junta o une con alguna solidez. Fr. *Pate*. Lat. *Massa*. It. *Pasta* (Terrerros)

«Sacó unas narices de pasta y barniz de máscara*...» (Cervantes, Q, II, 14).

☞ descubrir, descubrirse.

|| 1. Manifiestar lo que estaba cubierto (Cov.) # Quitar la cubierta de alguna cosa, destaparla, ponerla de manifiesto. Es compuesto de la preposición *des*, y el verbo *cubrir*. [...] Lat. *Detegere* (Dicc. Aut.) # Publicar alguna cosa oculta. Fr. *Decouvrír*. Lat. *Nudare*, *patefacere*, *retejeré*. It. *Scoprire* (Terrerros)

→ «Descúbrese Segismundo con una cadena y a la luz,* vestido* de pieles.» (Calderón, *La vida es sueño*, I, acot. V. 102) → «Descúbrese un tálamo donde ha de estar Alima, cubierta el rostro* con el velo; danzan* la danza de la morisca*; haya hachas*; esténlo mirando Don Lope y Vibanco y, en acabando la danza*, entran* dos moros*.» (*Los baños de Argel*, III, acot. v. 2780 [Cervantes, *Teatro*]).

☞ descubrirse la, una cortina, un lienzo.⁹

De hecho la única referencia asumida por un repertorio exclusivamente léxico se encuentra en Ferrera Esteban y no la documenta con textos de los siglos XVI o XVII.

9. No he registrado testimonio alguno del uso del término *pabellón* como sinónimo de cortina, tan frecuente en el espacio de la comedia de corral. De hecho las definiciones ofrecidas por Covarrubias y por *Dicc. Aut.* determinan precisamente la suntuosidad aneja a las representaciones palaciegas o cortesanas, deducibles de esta semántica: **pabellón** || 1. Es una manera de tienda de campo y cobertura de cama, que se inventó al principio para los que caminando habían de dormir en despoblado, adonde de ordinario suelen ser molestos los mosquitos y las mariposas, para defenderse de sus picaduras, y así pabellón tomó el nombre de *papilio*, *nis*, todo género de

|| 1. Manifestar lo que estaba cubierto (Cov.) # Quitar la cubierta de alguna cosa, destaparla, ponerla de manifiesto. Es compuesto de la preposición Des, y el verbo Cubrir. En lo antiguo se decía *Descobrir*. Lat. *Detegere* (Dicc. Aut.) # Publicar alguna cosa oculta. Fr. *Decouvrír*. Lat. *Nudare, patefacere, retejeré*. It. *Scoprire* (Terreros).

→ **Descúbrase la cortina**; parece el Gran Turco; mientras esto se hace pueden sonar* chirimías*.» (*La gran sultana*, II, acot. v. 1002 [Cervantes, *Teatro*]) → «**Descúbrase una cortina**, y véase el rey Felipe II, sentado en una silla, y tres damas sustentando un mundo sobre su cabeza alrededor de él; el mundo sea bastantemente grande, y ellas tengan los brazos levantados, como que* le tienen en palmas.» (Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, ca. 1595-1606 [Obras, Madrid, BAE, 1963-72, XXVI, p. 334]. → «Descúbrase un lienzo*, y hase de ver en el vestuario* una ciudad con sus torres llenas de velas y luminarias*, con música* de trompetas y campanas» (Lope, *Los hechos de Garcilaso*, I, acot. v. 1185, ed. Biblioteca Digital Arte Lope].

|| 2. Véase **cortina** || 1.

|| 3. Véase **lienzo** || 1.

☞ despeñadero, despeño.

|| 1. *Despeñadero*, el precipicio (Cov.) # Se llama también un artificio dispuesto en algunas partes para festejo público, y se reduce a un plano de tablas pendiente y resbaladizo: y estando el toro en la plaza se le abre una puerta, que es la entrada de la canal, y apenas toca en ella, cuando baja despeñado a dar en el río o estanque que está debajo, y allí entran los toreros a nado o en barcos a hacerles suertes [...] Lat. *Locus in præcipitium aptatus, paratus* (Dicc. Aut.) # Roca, peñasco, o precipicio a propósito para despeñar a alguno. Fr. *Roc, roche*. Lat. *Rupes, prævia saxa, locus præruptus, avia, orum*. It. *Rocca* (Terreros)

|| 2. *Despeño*, caída precipitada. Fórmase del nombre peña, por alusión al que cae rodando de las peñas abajo (Dicc. Aut.) # Lo mismo que precipicio, o caída

mariposa (Cov.) # Especie de tienda de campaña, de hechura redonda por abajo, y que fenece en punta por arriba. Sostiénela un palo grueso, que se hinca en la tierra, y extendiéndola por abajo se afirma con cordeles en unas estacas. Ordinariamente se hacen de lana, u de lienzo muy grueso, y sirve para que los soldados estén a cubierto en campaña, y los que caminan por despoblados. [...] Se llama también una especie de colgadura de la misma hechura de la tienda de campaña, que sirve en camas, adorno de tronos, &c. Lat. *Conopium*, ii. Por extensión figurada, se llaman los emparrados, glorietas de los jardines, copas de los árboles, y otras cosas semejantes. Lat. *Frondes in papilionis formam arcuatae, vel camerata* (Dicc. Aut.) # Adorno de cama cortada en figura redonda, que se ata en la parte superior, quedando en forma de tienda de campaña. Fr. *Pavillon*. Lat. *Conopeum, lecti tentorium*. It. *Padiglione* (Terreros) # Denominación en España de la apertura a la italiana o de la cortina o telón a la italiana (Ferrera Esteban, II, p. 1301). Por el contrario, Cervantes le concede, como vemos en el lugar correspondiente, la acepción funcional de *cortina* al término **repostero** || 1. Ruano sí que incluye como parte del decorado el término **tienda** || 1, que cito luego como claro sinónimo de ambos.

precipitada. Fr. Chute du haut d'un rocher, &c. Lat. Casus pracep. Precipicio, caída (Terreros).

→ «Detrás de la galería / hay una trampa encubierta / que el despeñadero llaman, / porque, en entrando por ella, / no hay volteador* en maroma / que dé tan extrañas vueltas...» (Lope de Vega, *La burgalesa de Lerma*, ca. 1613 [CORDE]).

|| 3. Véase monte, escalera de monte.

☞ desván, desvanillo.

|| 1. Lo más alto de la casa, sobre que carga el tejado, y por ser inhabitable, y sobre el tal suelo estar la teja vana, sin cubierta de çaquizamí, se dijo desván (Cov.) # La parte más alta de la casa, cuya cubierta es el tejado (Dicc. Aut.) # Último piso del antiguo corral de comedias desde donde el público contemplaba la escena asomado a las ventanas (Ferrera Esteban, I, p. 591) # Localidades propias de los corrales de comedias. El orden de importancia atribuido en ellos a los distintos asientos puede ser deducido de los precios [...] de una representación: gradas de hombres dieciséis maravedís; aposentos (y con seguridad, desvanes), doce maravedís; un real cada banco, y doce cada celosía (Manuel Gómez García, *Diccionario de Teatro*, Madrid, Akal, 1997, p. 249).

→ «Sabios y críticos bancos*, gradas* bien intencionadas, / piadosas barandillas*, / doctos desvanes del alma, / aposentos*, que callando / sabéis suplir nuestras faltas...» (L. Quiñones de Benavente, *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*, [Cotarelo, Colección, p. 533^a]) → «Desvanes y claraboyas / donde estoy pueden hablar.» (L. Quiñones de Benavente, *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero* [Cotarelo, Colección, p. 545^b]).

☞ desván de los tornos, de las tramoyas.¹⁰

|| 1. Parte alta del corral de comedias, encima del escenario, donde se alojaba la maquinaria para la tramoya, especialmente el pescante o grúa para vuelos y apariciones (Ferrera Esteban, I, p. 591) # El situado, en los corrales de comedias, sobre el escenario, en el que estaban instalados los artilugios de las tramoyas, y en particular la grada para simular glorias y ascensiones (Manuel Gómez García, *Diccionario de Teatro*, Madrid, Akal, 1997, p. 249).

10. No he podido localizar hasta ahora ningún texto original de los siglos XVI o XVII que testimonie el término concreto *desván de los tornos, de las tramoyas*, del que recogemos la definición moderna dada por Ferrera Esteban. Sin embargo, algunos ejemplos referidos al término *desván* como lugar para ver la representación determinan con claridad que en él solían ubicarse más que posiblemente o clérigos o perspicuos aficionados de la comedia: «Sabios y críticos bancos*, gradas* bien intencionadas, / piadosas barandillas*, / doctos desvanes del alma, / aposentos*, que callando / sabéis suplir nuestras faltas...» (Luis Quiñones de Benavente, *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*, [Cotarelo, Colección, p. 533^a]).

☞ devanadera.

|| 1. Del instrumento dicho devanadera, que anda siempre a la redonda, movimiento que hace desvanecer, si uno diese muchas vueltas, por andar al retortero (Cov.) # Se llama en los teatros de las comedias un instrumento sobre que se mueve un bastidor, delante del cual se ve alguna cosa, y dando vuelta aparece otra diferente a la espalda. Lat. *Circumagenda rota, vel versatilis*. (Dicc. Aut.) # Instrumento que da vueltas sobre un tejuelo, o ejecillo para devanar. Fr. *Devi-doir, tournette*. Lat. *Verticillim*. It. *Naspo, arcolajo*. Algunos le dan el Lat. *Girgillum*, y otros *girgillus*; pero son voces bárbaras (Terreros) # Instrumento sobre el que se mueve un bastidor pintado por los dos lados para hacer mutaciones rápidas en los teatros. Dispositivo que hace girar un bofetón (Ferrera Esteban, I, p. 593) → «¿No ves las devanaderas / que me han forzado a traer? / Yo no acabo de entender / tan intrincadas quimeras*.» (Tirso, *Vergonzoso*, I, vv. 674-7).

E

☞ escena, scena, cena.

|| 1. Hasta hoy se usa la parte de donde salen los representantes, y se hacen las apariencias. Si lo que se ha de representar es alguna tragedia, hacen un frontispicio de mucha arquitectura, figurando unas casas reales; si es comedia, una casa de un ciudadano, y si representación pastoril, verduras y chozas; si lugar solitario unos peñascos. Esto se observa en Italia con más puntualidad que en España, aunque ya lo han introducido por acá (Cov.) # Lugar o sitio donde representan los cómicos, dicho comúnmente tablado o las tablas. Es tomado del griego *Scena*, que vale tienda o pabellón de campaña, o enramada formada de ramas de árboles para estar cubierto uno en el campo: y en fuerza de esto la escena comprende o significa el sitio o tablado con todos sus adornos, bastidores y mutaciones necesarias para el complemento de la comedia que se representa. Lat. *Scena* (Dicc. Aut.) # El teatro o tablado mismo donde se representa. (Terreros) # El conjunto de tablado, proscenio y parascenio en el teatro antiguo (DNA) # El sitio o tablado donde se representan las comedias, óperas, etc. y demás funciones dramáticas o líricas (Pedrell, p. 160) # En los antiguos teatros y corrales de comedias, área rectangular del escenario (Ferrera Esteban, I, p. 734) → «Salieron de las escenas o cámaras*, el dios Baco con Syleno a caballo* con un sardesquillo muy pequeño y ocho Faunos coronados de laurel con ropas pastoriles [...] » (Calvete, *El felicísimo viaje*, pp. 27-28v. [Ferrer I, p. 66]) → «La scena como verse puede hoy día / servía de aparejo y vestuario*, do las gradas* y asiento* fenecía.» (Andrés Rey de Artieda, *Los Amantes*, 1581 [SP, p. 65])) → «Escena era el vestuario* donde se visten

los comediantes* y se preparan para representar*.» (José Alcázar, *Ortografía castellana*, mss. ca. 1690 [SP, p. 339]).¹¹

☞ **escotillón, escutillón.**

|| 1. La puerta o tapa corrediza que cierra en la galera la cámara de popa. Díjose así del verbo griego σκοτίζω, *obsuro, tenebras, induco*, porque echado el escotillón, si están cerradas las cantaretas, queda todo oscuro de dentro (Cov.) # Puerta o tapa cerradiza en el suelo. Llámense así las aberturas que hay en los tablados donde se representan las comedias. Lat. *Infra supraque versatilis valva* (Dic. Aut.) # Cierta puerta, a modo de trampa, en el tablado de Comedias. Fr. *Trape*. Lat. *Infra, supraque versatilis valva* (Terreros) # Los tablones del escenario que pueden bajarse o subirse para dejar aberturas que permitan la salida o entrada de personas o cosas al escenario (Navarro) # Abertura en el piso del escenario para permitir por allí entradas o salidas de actores (Ferrera Esteban, I, p. 763).

→ «Sacan las espadas y cae Aurelio muerto a la parte del tablado*, que pueda abrirse un **escotillón** a sus espaldas.» (Calderón, *El José de las mujeres*, I, acot. v. 1115) → «Salga por el **escotillón** Pillan, de demonio, con un medio rostro* dorado y un cerco de rayos como sol» (Lope, *El Arauco domado* [VCLV]) → «Y salen por cuatro **escotillones**, que estén en lo alto* del carro* a las esquinas del trigo, el Hebraísmo, la Herejía, la Sexta y la Idolatría.» (Lope, *La siega* [VCLV]).

11. La segunda acepción de esta palabra (escena, scena, cena || 2.) —referida a la división en secuencias de la representación— constituyó un término de la preceptiva clásica que llegará al teatro actual: «|| 1. Se llama también la división de la comedia, que dura todo el tiempo que está el tablado con gente: y así cuando queda enteramente solo, y salen otros personajes de nuevo, se dice que comienza otra Escena. Lat. *Actus scenicus*. (Dicc. Aut.) # Parte de una comedia o poema dramático en que se representa alguna cosa distinta de las que han representado o entran en otra escena (Terreros) # Aquella parte de una obra dramática o lírica en que representan o hablan unas mismas personas sin que se retire ninguna (de la escena) o salga otro de nuevo (Pedrell, p. 160) # Parte de un acto (Navarro) # Cada una de las partes en que se divide el acto de la obra teatral, o sea, aquella en la que hablan unos mismos personajes y está delimitada por la entrada o salida de uno o más personajes (Ferrera Esteban, I, p. 734): → «Otras divisiones tienen las fábulas* activas en partes menores, dichas **escenas**, las cuales son unas acciones* breves, a do, entrados unos, salen* otros, y algunas veces queda alguno de la **escena** pasada y da principio a la venidera; en las cuales se debe considerar que no conviene salgan más de tres personas*, y, si salieren* más, que estén callando las demás fuera de tres, porque entre tres puede haber razonamiento conveniente, y, en pasando deste número, se confunde de manera que se deja entender mal la fábula*; y también es de advertir que los antiguos trágicos, en tiempo que salían con alguna música*, en **escena** digo, no admitían más que una persona con ella, y, si otra estaba en el teatro*, era como escondida.» (Pinciano, II, pp. 377-3) → «Sea la tercera condición que en la **escena** no salgan* de tres personas* arriba, y si saliese* la cuarta, esté muda, y, como dice Horacio, no trabaje en hablar*; y esto, con mucha razón, porque, en habiendo plática* de más de tres, nace una confusión molestísima.» (Pinciano, III, pp. 81-2».

F

☞ fachada del teatro.

|| 1. fachada. Del nombre latino *facies*, que es el rostro y la delantera del hombre, y llamamos espaldas a la trasera; así en las casas decimos delantera, fachada y portada adonde está la puerta y la delantera, que es a la calle principal o plazuela, y lo de atrás espaldas o trasera (Cov.) # La parte anterior o delantera de alguna cosa que se pone a la vista, y con especialidad se dice de los edificios (Dicc. Aut.) # La parte anterior de un edificio, y en particular se dice así cuando es magnífico (Terreros) # La cara o lienzo exterior de un edificio (DNA).

|| 2. Véase teatro || 3.

→ «Una comedia* tengo / de un poeta* griego, que las funda todas / en subir y bajar monstruos al cielo*; / [la fachada del] teatro parece un escritorio / con diversas navetas y cortinas*. / No hay tabla de ajedrez como su lienzo*.» (Lope, LFV, II, vv. 1236-41) → «[...] Córrese una cortina*, y en la fachada del teatro, ha de estar pintada* la torrecilla del Prado en unos lienzos*.» (Francisco Lanini, «Loa para la Compañía de Vallejo» [ca. 1670], *Migajas*, p. 113) → «Córrase una tienda o cortina* y véanse sentados el duque de Parma. Los soldados* se arrimen a [la fachada del] teatro.» (Lope de Vega Carpio, *El asalto de Mástrique. Doce Comedias de Lope de Vega Carpio. Cuarta parte*, Pamplona, Nicolás de Asiaín, 1614, fol. G7r [Ruano, PETC, p. 129]).

☞ fachada del vestuario

|| 1. fachada. Del nombre latino *facies*, que es el rostro y la delantera del hombre, y llamamos espaldas a la trasera; así en las casas decimos delantera, fachada y portada adonde está la puerta y la delantera, que es a la calle principal o plazuela, y lo de atrás espaldas o trasera (Cov.) # La parte anterior o delantera de alguna cosa que se pone a la vista, y con especialidad se dice de los edificios (Dicc. Aut.) # La parte anterior de un edificio, y en particular se dice así cuando es magnífico (Terreros) # La cara o lienzo exterior de un edificio (DNA).

|| 2. Véase vestuario || 2.

→ «Estaba formada la fachada por donde se daban puertas* al vestuario, de algunas torres* y castillos* almenados, con galante ostentación de acompañar un templo ó palacio cercado de muros*, como mostrando también populosa ciudad fortificada.» (Herrera, *Traslación*, 1618, ff. 29 v.-33 r., [Ferrer I, p. 189]) → «Acabada la comedia*, quitaron los oficiales* el templo de Cupido tan sordamente, que no pudo percibirlo el auditorio*, quedando solas las puertas* que hacían la superficie a la fachada del vestuario.» (*Relación de la famosa comedia del Premio de la Hermosura*, pp. 479-494, [Ferrer II, p. 255]) → «Pareció súbito toda la fachada del vestuario hecha monte*, con algunas selvas quebradas y valles de verdura, florecillas, y árboles hojosos: [...]» (Herrera, *Traslación*, 1618, pp. 46-62, [Ferrer I, p. 133]) → «Acabada la comedia*, quitaron los oficiales* el templo de Cupido tan sordamente, que no pudo percibirlo el auditorio*,

quedando solas las puertas* que hacían la superficie a la fachada del vestuario.» (*Relación de la famosa comedia del Premio de la Hermosura*, pp. 479-494, [Ferrer II, p. 255]).

☞ farsante, farsanta.

|| 1. De farsa decimos farsantes, a verbo *for, faris*, por hablar o recitar (Cov.) # La persona que tiene por oficio representar comedias, que por otro nombre se llama Comediante. Viene del nombre Farsa. Lat. *Comædus, i.* (Dicc. Aut.) # Representante, comediante (Terreros) # Dícese por alusión al antiguo significado de esta palabra, sinónimo de comediante (Pedrell, p. 176).

→ «Sí, dice el Pinciano, si todo fuese vero lo que el pandero dice y los farsantes siempre obrasen con el entendimiento, mas yo los veo obrar con el cuerpo* y sin buen juicio muchas veces y contrarios al juicio bueno.» (Pinciano, III, p. 272) → «Ya podré ser patriarca, / pontífice y estudiante*, / emperador y monarca; / que el oficio* de farsante / todos estados abarca...» (Cervantes, *Pedro*, III, vv. 2863-66).

G

☞ garabato.

|| 1. Instrumento de hierro cuya punta vuelve hacia arriba en semicírculo. Sirve para colgar y sostener algunas cosas, o para asirlas y agarrarlas (*Dicc. Aut.*).

→ «Esté el esposo con la espada desnuda, yéndose tras el Alma, hasta llegar al vestuario*, y allí le ponen los garabatos en las hombrillas» (Lope de Vega, *La adúltera perdonada*, ms. 17262 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 17r (Ruano, PETC, p. 62).¹²

☞ gracia.

|| 1. *Latine gratia.* Tener gracia, tener donaire y agrado. Dar gracia a una cosa, darle buen talle y espíritu [...] # La debida correspondencia de las partes del cuerpo humano, que le hacen grato y agradable. Es voz latina *Gratia*. Lat. *Elegantia. Proportio.* Vale también gallardía, donaire, hermosura o perfección Lat. *Elegantia. Pulchritudo. Splendor.* Significa también garbo, gallardía, donaire y despejo en la ejecución de alguna cosa: como en el cantar, danzar, & c. Lat. *Venustas. Elegantia. Facilitas* (Dicc. Aut.) # En las personas, pinturas, esculturas, aquella proporción agradable que dicen entre sí las partes de cualquiera cosa u objeto. (Terreros) # Cualidad agradable que resulta en una obra del conjunto de perfecciones que se encuentra en todas sus partes (DNA) # Hermosura, per-

12. Como puede observarse, este es el único testimonio que he encontrado. Lo citó hace tiempo Agustín de la Granja y afecta más bien a la escenografía del auto sacramental. José M^a Ruano (*La puestas en escena en los teatros comerciales*, citada, p. 264) especula acerca de su uso en las comedias, pero no aporta testimonio documental alguno.

fección, primor, elegancia en los inventos del arte, garbo, donaire, delicadeza y propiedad en la ejecución de una obra artística (Pedrell, p. 208).

→ «Mas la invención*, la gracia y traza* es propia / a la ingeniosa fábula* de España, / no cual dicen los émulos impropia*.» (Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*, 1606 [SP, p. 146]) → «Quede muy pocas veces el teatro* / sin persona* que hable*, porque el vulgo* / en aquellas distancias* se inquieta / y gran rato la fábula* se alarga; / que, fuera de ser esto un grande vicio, / aumenta mayor gracia y artificio*.» (Lope, *Arte Nuevo*, vv. 240-5).

☞ grada.

|| 2. En los Corrales de Comedias, son dos andamios de madera, y uno a cada parte del tablado, en que se sienta la gente, que por estar los asientos hechos como escalones se llaman gradas. Lat. *Gradus circenses* (Dicc. Aut.) # Escalones o bancos, unos sobre otros, para colocarse gente en funciones públicas, sin estorbarse (Terreros) # Asiento a manera de escalón corrido (DRAE).

→ «Dios os libre de la furia* mosqueteril, entre quien, si no agrada lo que se representa*, no hay cosa segura, sea divina o profana. Pues la plebe de negro no es menos peligrosa desde sus bancos* o gradas, ni menos bastecida de instrumentos* para el estorbo de la comedia* y su regodeo.» (Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, 1617 [SP, p. 189]). → ¡Ay de aquellos cuyo aplauso nace de carracas*, cencerros*, ginebras*, silbatos*, campanillas*, capadores*, tablillas de San Lázaro, y sobre todo de voces y silbos* incesables!» (Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, 1617 [SP, p. 189]).

☞ guardarropa.

|| 1. Se llama también el sujeto destinado a cuidar de esta oficina. Lat. *Vestiarum custos*. (Dicc. Aut.) # El que guarda vestidos, blanquería y otros muebles (Terreros) # En los teatros, persona encargada de la custodia y suministro de las prendas o efectos llamados de guardarropía (DRAE, 1884) # Miembro de la compañía que tiene a su cargo la guardarropía (Fererra Esteban, I, p. 922).

→ «Juan Bautista Fernández, por mí, y Gabriel Jerónimo y Esteban Palacios, todos tres guardarropas de las compañías* de representantes* de esta Corte, parezco ante V. S. y digo que los repartidores del gremio de altareros* de esta Corte nos han repartido por razón del soldado y alcabalas 800 reales, diciendo nos toca pagarlos como altareros* y tramoyeros*, [...]» (John E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid. 1666-1687*, London, *Tamesis*, 1979, III-12 [Ruano, PETC, p. 22]).

H

☞ hueco del artificio.

|| 1. hueco, güeco. Lo que está vacío y tiene en sí concavidad; díjose del verbo latino *occo, occas*, que vale quebrantar los terrones de la tierra que está

apretada, con que se enhueca y recibe en sí el agua que le cae encima (Cov.) # Lo que está cóncavo o vacío por adentro. Covarrubias dice se tomó del Latina *Occare*, que vale mullir y ahuecar la tierra. Úsase alguna vez como sustantivo: y así se dice, hay un hueco en tal parte. Lat. *Vacuus. Cavus*. (Dicc. Aut.) # Espacio que hay, o que queda en alguna casa, fábrica, terreno, &c. Fr. *Enfoncement, enfonçure*. Lat. *Recessus, lacuna, cavum*. It. *Cavitá* (Terreros).

|| 2. **artificio**. El primor, el modo, el arte con que está hecha alguna cosa. Viene del Lat. *Artificium*, que significa esto mismo. [...] De donde se deriva *mechani*, que significa invención, fábrica o artificio (Dicc. Aut.)

→ « [...] y pareciendo una nube* muy resplandeciente en aquel aposento*, bajaba poco a poco hasta la sala*, y dentro de ella dos Héroes* y dos ninfas* los cuales en llegando abajo salían con sus hachas* y comenzaban a danzar* la máscara* y entre tanto que hacían su reverencia* hacia el Templo de la Virtud se corría de presto una gran cortina* que cubría el hueco del artificio y volvía a subir la nube* la cual los anduvo bajando de la misma manera de cuatro en cuatro.» (Cisneros, *Sarao*, ff. 19v-21v. [Ferrer I, p. 129]).

☞ **hueco del tablado.**

|| 1. **hueco, güeco**. Lo que está vacío y tiene en sí concavidad; díjose del verbo latino *occo, occas*, que vale quebrantar los terrones de la tierra que está apretada, con que se enhueca y recibe en sí el agua que le cae encima (Cov.) # Lo que está cóncavo o vacío por adentro. Covarr. dice se tomó del Latina *Occare*, que vale mullir y ahuecar la tierra. Úsase alguna vez como sustantivo: y así se dice, hay un hueco en tal parte. Lat. *Vacuus. Cavus*. (Dicc. Aut.) # Espacio que hay, o que queda en alguna casa, fábrica, terreno, &c. Fr. *Enfoncement, enfonçure*. Lat. *Recessus, lacuna, cavum*. It. *Cavitá* (Terreros).

|| 2. **tablado**. Latine *tabulatum*, el cadalso hecho de tablas desde el cual se ven los toros y otras fiestas públicas (Cov.) # Andamio, o suelo, formado de tablas unidas unas a otras por el canto, quedando de superficie plana. Lat. *Tabulatum* (Dic. Aut.) # En las fiestas de toros u otras semejantes (Terreros).

→ «Aquí ha de salir* por los huecos del tablado un demonio* hasta el medio cuerpo*.» (*Numancia*, II, acot. v. 885 [Cervantes, *Teatro*]).

☞ **hueco del teatro.**

|| 1. **hueco, güeco**. Lo que está vacío y tiene en sí concavidad; díjose del verbo latino *occo, occas*, que vale quebrantar los terrones de la tierra que está apretada, con que se enhueca y recibe en sí el agua que le cae encima (Cov.) # Lo que está cóncavo o vacío por adentro. Covarr. dice se tomó del Latino *Occare*, que vale mullir y ahuecar la tierra. Úsase alguna vez como sustantivo: y así se dice, hay un hueco en tal parte. Lat. *Vacuus. Cavus*. (Dicc. Aut.) # Espacio que hay, o que queda en alguna casa, fábrica, terreno, &c. Fr. *Enfoncement, enfonçure*. Lat. *Recessus, lacuna, cavum*. It. *Cavitá* (Terreros).

|| 2. Véase teatro || 3. En las farsas es la parte del tablado, que se adorna con paños, o bastidores para la representación. Lat. *Theatrum*. (Dicc. Aut.) # Escenario o escena (Ferrera Esteban, II, p. 1725).

→ «Apártase Malgesí a un lado del teatro*, saca un libro pequeño, pónese a leer, y luego sale* una figura* de demonio* por lo hueco del teatro y pónese al lado de Malgesí.» (*La casa de los celos*, I, acot. v. 185 [Cervantes, *Teatro*]).

I

☞ imitar || 1.

|| 1. Seguir el modo o instituto de otro, remedarle, contrahacerle, asemejarle, conformarse con él en dicho o en hecho; del nombre latino *imitor*, *aris*, *sequor alium mihi imitandum*, *propono*; de aquí *imitación*, *imitable*, *imitado* (Cov.) # Procurar ejecutar las acciones, a los ejemplos de alguno, a semejanza suya, o hacer cualquier cosa, a semejanza de otra. Viene del Latino *Imitari* (Dic. Aut.) # Copiar alguna cosa a la vista, o con la idea de otra, que se escogió por modelo. Fr. *Imiter*. Lat. *Imitari*. It. *Imitare*. Copiar un diseño, pintura, &c. observando los mismos rasgos, y medidas. Fr. *Contretirér*. Lat. *Exemplar aliquod pingendo imitari*. It. *Imitare* (Terreros) # Ejecutar alguna cosa a ejemplo o semejanza de otra (Pedrell, p. 227).

→ «Ya tiene la comedia* verdadera / su fin propuesto, como todo género / de poema* o poesis, y este ha sido / imitar las acciones* de los hombres / y pintar* de aquel siglo las costumbres» (Lope, *Arte Nuevo*, vv. 49-53).

→ «Conviene, pues, que el actor* mire la persona* que va a imitar y de tal manera se transforme* en ella, que a todos parezca no imitación*, sino propiedad*, porque, si va imitando a una persona* trágica y grave*, y él se ríe, muy mal hará lo que pretende el poeta, que es el mover*, y, en lugar de mover* a lloro y lágrimas, moverá* su contrario, la risa*.» (Pinciano, III, p. 282).

J

☞ jaula, jaulón || 1.

|| 1. Aumentativo de jaula, caja formada de mimbres o alambres, en que se encierran los pájaros [...] Por extensión se llama cualquier encierro, formado con enrejados de hierro o madera (Dicc. Aut.) # Sinónimo de cazuela (Ferrera Esteban, p. 358)

→ «Teatro.- [...] pues nadie se podrá persuadir con mediano entendimiento que la mayor parte de las mujeres que aquel jaulón encierra y de los ignorantes que asisten a los bancos*, entienden los versos*, las figuras* retóricas, los conceptos* y sentencias*, las

imitaciones* y el grave o común estilo*.» (Lope de Vega, *Prologo dialogístico. Parte XVI*, 1621 [*Comedias escogidas*, ed. de J.E. Hartzenbusch, Madrid, BAE, 1853-60, IV, p. XX-VI]) → «Damas* que en aqueja jaula / nos dais con pitos y llaves ...» (L. Quiñones de Benavente, *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa* [Cotarelo, *Colección*, p. 533]).

L

☞ lado, lado del tablado, del teatro || 1.

|| 1. lado || *Latine latus, lateris, quod est infra alam* (Cov.) # Por semejanza se llama lo que está o se considera a la mano derecha o izquierda de cualquier cosa, respecto de su todo. Lat. *Latus* (Dic. Aut.) # Lo que está, a una, u otra parte, respecto de la cara, o parte anterior del cuerpo, o de la fachada de una casa, &c. Fr. *Coté*. Lat. *Latus*. It. *Lato, canto*. Se dice por cualquiera parte de las inmediatas a todas las demás, y no sólo de la derecha, o izquierda. Fr. *Coté*. Lat. *Undique undequaque* (Terreros).

|| 2. Véase tablado, tablado de la representación || 1.

→ «Salen* Salec, turco, y Roberto, vestido a lo griego*, y, detrás dellos, un alárabe vestido de un alquice [...] este tal alárabe se pone al lado del teatro, sin hablar* palabra.» (*La gran sultana*, I, acot. v. 1, [Cervantes, *Teatro*]) → «Siéntase Porcia, cubierta, en un asiento alto que ha de estar a un lado del teatro, desviado del de su padre; entran* asimismo Dagoberto y Rosamira, como peregrinos* embozados*.» (*El laberinto de amor*, III, acot. v. 2794 [Cervantes, *Teatro*]) → «Salgan* por los dos lados del tablado, a un tiempo, soldados de Saúl y David, y descúbrase* en medio del tablado*, al vestuario*, una cueva*...» (Antonio Enríquez Gómez, *Academias morales de las musas*, Burdeos, 1642, p. 183).

|| 3. Véase teatro || 3.

☞ levantarse el paño.

|| 1. *Levantar*, mover alguna cosa dese abajo hacia arriba (Dicc. Aut.)

|| 2. Véase pañó || 1.

→ «Tocan* un clarín*, levántase el paño y descúbrase* el jardín*...» (*Falerina*, II, acot. v. 1823).

☞ lienzo, lienzo del vestuario, del teatro || 1.

|| 1. El espacio de muralla que corre en línea recta de baluarte a baluarte o de cubo a cubo. Llámase más comúnmente cortina [...] La fachada del edificio (Dicc. Aut.) # En general se dice de toda pared que corre en línea recta en alguna cosa (Terreros) # Vale lo mismo que pared o muralla (DNA) # En los corrales de comedia telón que cubría el fondo del hueco central de la escena y que se conocía como *lienzo del vestuario* (Ferrera Esteban, II, p. 1064).

→ «Una comedia* tengo / de un poeta griego, que las funda todas / en subir y bajar monstruos al cielo*; /el teatro* parece un escritorio / con diversas navetas y cortinas*; / no hay tabla de ajedrez como su lienzo.» (Lope, LFV, II, vv. 1236-41). → «[...] y a Escauro el lienzo del primer teatro...» (Lope de Vega, *Peregrino*, p. 372).¹³

|| 2. Véase vestuario || 1.

|| 3. Véase teatro || 1.

☞ lo alto, lo más alto, por alto, en alto, en lo alto

|| 1. Levantado o elevado de la tierra [...] Por antonomasia se entiende el cielo (Dicc. Aut.) # Lo mismo que Dios o el cielo (Terreros)

→ «Con música* se abran en lo alto unas puertas* en que se vean pintados una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre.» (Lope, LFV, III, acot. v. 2469) → «Bajan* de lo más alto dos sillas que toman la cabecera del bufete» (Calderón, *El José de las mujeres*, I, acot. v. 76) → «Suene* una trompeta*, y dando una vuelta el bofetón*, salga* por alto la Religión*.» (Lope, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* [VCLV]) → «En lo alto del teatro*.» (*Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*, L. Quiñones de Benavente [Cotarelo, *Colección*, p. 544^a]) → «Vanse* el Rey* y la Idolatría* por alto.» (Calderón, *El divino Jasón*, acot. v. 928).

☞ lugar || 1.

|| 1. Tener lugar, vale tener asiento señalado en actos públicos y congregaciones (Cov.) # Se toma privativamente por el sitio que uno ocupa estando sentado (Dicc. Aut.)

→ «El teatro* de España se ha resuelto / en aros de cedazos, lienzo* y clavos. / Las musas, como dicen, a río vuelto / embolsan cuartos del vulgazo* rudo. / Y anda el teatro* en el tejado* envuelto. / Cuesta un lugar no menos que un escudo / para ver una nube* de agua y lana / dentro vinagre y por de fuera embudo.» (Lope, *La Circe*, pp. XXV-XXVI, [Ferrer I, p. 97]).

☞ luneta || 1.

|| 1. Se llama en los Corrales de Comedias la estancia cerrada que hay delante del tablado, donde se sientan gentes de distinción, que también se llaman

13. Disiento del significado de *lienzo* que ofrece en su *Diccionario* Ferrera Esteban. El término lienzo incluye, por supuesto, el sentido otorgado por el *DRAE* de «tela de lino, cáñamo o más comúnmente de algodón de color blanco o crudo con pequeñas motas oscuras, que suele ser basta y fuerte» y, por tanto, la de «tela preparada para pintar sobre ella». Pero es, asimismo, en términos de construcción o edificación arquitectónica, la pared construida que se extiende de forma continua y recta en un edificio». Debemos entender, por tanto —y ello corrobora la nítida e ingeniosa imagen por *ekfrasis* incluida en las palabras de Lope de Vega en *Lo fingido verdadero* que comento en este trabajo, cómo la mirada que el espectador dirigía a la fachada o alzado principal de fondo del tablado del corral producía la sensación visual de una «tabla de ajedrez»: algunas cortinas (habitualmente oscuras o negras) podían cubrir los huecos o ventanas conformados por el cruce de maderas y/o vigas de dicha fachada; otras no, proporcionando al espectador una suerte de traslación óptica e imaginada a una tabla de ajedrez, como explico en el estudio introductorio.

Taburetes. Díjose luneta por estar hecha en forma circular. Lat. *Lunata sedes in spectaculis* (Dicc. Aut.) # En los teatros de comedias, el asiento arqueado que hay junto a las tablas (Terrerros).

→ «Que entregue al portero que lleva ésta la llave de la portería de las damas del Retiro para que vean unas criadas de damas la comedia* en la luneta, y que no [haya] nayde en ella.» (AGP, Sección Administración, Espectáculos, 1697 [Greer y Varey, *Teatro Palaciego*, p. 197]) → «..y que prevenga a Vm. recoja las demás boletas* como fueren llegando, encargando que no quiten las zelosías* y que en la luneta alta no ha de entrar nadie que no sea con orden S.E., llevando boletas* rubricadas de su mano y del número de personas...» (AGP, Sección Administración, Espectáculos, Legajo 667, 1698 [Greer y Varey, *Teatro Palaciego*, p. 200]).

M

☞ maderaje || 1.

|| 1. Lo mismo que maderamen. El conjunto de madera, que sirve para un edificio u otra cosa (Dicc. Aut.).

→ «Han adulterado a Apolo / con tramoya*, maderajes / y bofetones*, que es dios / y osan abofetearle; / [...]» (Tirso de Molina, *La fingida Arcadia. Parte tercera de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Tortosa, Francisco Martorell, 1634, fol. li2v [Ruano, PETC, p. 14]).

☞ maestro de carpintería.

|| 1. maestro.

El que sabe o enseña cualquier arte o ciencia [...] El que es inteligente en alguna materia (Dicc. Aut.)

|| 2. carpintería.

El mismo oficio de carpintero (Dicc. Aut.) # Arte que enseña a cortar, unir y disponer maderas para fábricas, máquinas, etc. (Terrerros) # Todas las tareas relacionadas con la construcción y montaje de decorados (Navarro) # Conjunto de tareas relacionadas con la construcción y montaje de decorados en el teatro (Ferrera Esteban, I, p. 341).

→ «Y que por nezesitarse de más aposentos* por lo populoso del pueblo, también avía dispuesto que en el segundo alto se cerrasen de cada parte tres aposentos* más, coxiendo los que están çerrados hacia la parte de la caçuela*, y que Andrés de la Lastra, **maestro de carpintería**, está encargado de la obra [...] que importan mil reales, y doscientos más por la refición que necesita el tablado* donde se representa*, que por haver fallado las maderas sobre que se funda, se [h]a [h]undido y se ha de descubrir y poner en toda perfección.» (AHPL, *Protocolos de García Zurita*, 331, 542, 1675 [FTL, p. 264]).

☞ metesillas || 1.

No lo recogen ni Cov. ni Dicc.Aut.

→ «... compañía* de comediantes*, la junta de los necesarios para representar* las comedias*. Son parte de ellos las personas* mudas que se llama metesillas (y sacamuer-tos*) porque las entran en el tablado*. Y cuando no son necesarias las sacan de él, para que no embaracen.» (José Alcázar, *Ortografía castellana* (mss. ca. 1690 [SP, p. 338]).

☞ montaña.

|| 1. *Montaña* es tierra alta, áspera y habitada, como las montañas de León y las Asturias (Cov.) # Lo mismo que Monte (Dicc. Aut.) # Sinónimo de monte. Fr. *Montagne, mont*. Lat. *Mons*. It. *Montagna, monte*. En Castilla se suele tomar el monte con alguna distinción de la montaña, dándole este nombre a una cordi-llera, o cadena de montes, y el de monte a una elevación grande sobre la llanura (Terreros).

→ «Y a este instante parece encima de la montaña el mancebo Argalia, hermano de Angélica, la bella, armado y con una lanza dorada.» (*La casa de los celos* [Cervantes, *Teatro*, I, acot. v. 415]).

☞ monte, escalera de monte

|| 1. Del nombre latino *mons, tis*, tierra alta; y montaña es tierra alta, áspera y habitada, como las montañas de León y las Asturias (Cov.) # Una parte de tierra notablemente encumbrada sobre las demás. Significa también la tierra cubierta de árboles que llaman monte alto, o de malezas, que llaman monte bajo. Lat. *Dumeta. Querceta* (Dicc. Aut.) # En la Geografía, &c. es una parte de tierra muy encumbrada sobre el llano. Fr. *Mont*. Lat. *Mons*. It. *Monte*. Si no se eleva mucho se llama colina, o collado. Fr. *Colline*. Lat. *Collis*. It. *Collina*. Si los montes son seguidos, de modo que forman como una cadena, se dice sierra, o cordillera, o cadena de montañas, o de montes. Fr. *Monts*. Montaña (Terreros).

→ «Salen* Aureliano y Astrea huyendo por lo alto* del monte...» (Calderón, *La gran Cenobia*, 1625 [OC, II, p. 84] → «Múdase* un monte de una parte a otra del tablado*.» (Calderón, *El mágico prodigioso*, II, acot. v. 1928). → «Sale* en lo alto* de un monte Rosaura, en hábito* de hombre, de camino*, y en representando* los primeros ver-sos*, va bajando» (Calderón, LVES, acot v. 1) → «Don Álvaro de Viseo muy herido, y ensangrentado, baxa despeñándose de un monte a los pies de las damas* y con un pan en las manos, y la espada desnuda.» (Calderón de la Barca, *Saber del mal y del bien, Primera Parte de las Comedias* I, Madrid, María de Quiñones, 1636, fol. 149 v. → «Buen Genio.- Y despeñado de estotra / parte del monte, cayendo / viene [...]» (Calderón, *El gran Príncipe de Fez, Cuarta Parte de las Comedias* (Madrid, José Fernández de Buendía, 1672, fol. pp. 232-3) → «Chato.- Ya no me tiendo, / porque por aqueste monte / baxar despeñado veo / vn hombre, / y no es bien quitarle, / que él haga el papel* de muerto [...]» (Calderón de la Barca, *La hija del aire II, Tercera parte de las Comedias* (Madrid, Do-

mingo García Morrás, 1664, fol. 164 r.) → «Fínjase el castillo en lo alto*, y que se sube por escalera de monte (Mira de Amescua, *Lo que puede el oír misa, apud* José M^a Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 192).¹⁴

☞ **músico, ca.**

|| 1. De musa se dijo *música* y *músico*. (Cov.) # El que sabe y ejerce el arte de la Música. Lat. *Musicus, i*. [...] Lo que toca o pertenece a la música: como Instrumento músico, Composición música. Lat. *Musicus, a, um*. (Dicc. Aut.) # Cosa que toca a la música. El que toca instrumentos, o sabe música. (Terreros)

→ «Salen* los músicos por una puerta* y por otra.» (EJMC, *La casa holgona*, acot. v. 66)

→ «Basten las referidas cuando tanto ejército de mimas*, pantomimas, músicas y bailarinas* como en los autores* y en las inscripciones* se ofrecen.» (González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, p. 700).

N

☞ **nave, navío**

|| 1. Sin acepción teatral de tramoya específica en los testimonios lexicográficos: Bajel de alto borde, de mucha capacidad y fuerte para contrastar las tempestades y olas de la mar. Es, hagamos cuenta, un castillo bien armado de gente y munición, que se mueve por la mar; latine *navis, a graeco vav̄s*. Algunos dicen nao, que es lo mesmo, y más allegado al griego (Cov.) # Embarcación de cubierta, con velas, en lo cual se distingue de las barcas: y de las galeras en que no tiene remos. Las hay de guerra y mercantiles. [...] Es del Latino *Navis* (Dicc. Aut.) # Navío, o vaso destinado a navegar. Fr. *Navire*. Lat. *Navis, navigium*. It. *Nave, vascello* (Terreros).

→ «Hágase gran ruido* de desembarcación y véanse por detrás del lienzo* del vestuario*, en un alto*, los árboles y antenas de los navíos de Fernando Cortés, con muchas

14. John E. Varey estableció con claridad el funcionamiento de esta tramoya —sin duda una de las más espectaculares en la escena del corral de comedias que resolvía el problema del acceso al balcón o parte alta del escenario desde el tablado y, naturalmente, también a la vista del público—. Propuso tres hipótesis: que pudiera hacerlo desde una escalera interna; que el actor usara una escalera de mano desde el tablado al balcón o parte alta con plena observación de los espectadores; y, finalmente, que una escalera —o tal vez rampa inclinada— pudiera servir también, estando fijada, a la vista del público de manera continua durante el tiempo que durara la representación. En cualquier caso, incluyo también en éste apéndice las entradas de *DPESO* que prueban la existencia de los artefactos (iguales o muy semejante) usados con idéntico fin espectacular: ☞ despeñadero ☞ despeño ☞ montaña ☞ pendiente ☞ peña ☞ peñuela ☞ peñasco. Según José M^a Ruano de la Haza *monte* o *montaña* podía referirse a un simple decorado situado en el nivel del primer corredor o altura de la fachada del teatro.

fámulas, banderas* y gallardetes.» (Fernando de Zárate, *La conquista de México*, fol. K2r, *apud* José M^a Ruano y John J. Allen, *Los teatros comerciales en el s. XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 434). → «Han adulterado a Apolo / con tramoya*, maderajes* / y bofetones*, que es dios / y osan abofetearle; / y están corridas las Musas, / que las hacen ganapanes, / cargadas de tantas vigas*, / peñas*, fuentes*, torres*, naves, / que las tienen deslomadas.» (Tirso de Molina, *La fingida arcadia. Parte tercera de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Tortosa, Francisco Martorell, 1634, fol. li2v [Ruano, PETC, pp. 14-15]).

☞ nicho

|| 1. Es vocablo italiano usado en nuestra lengua, vale tanto como nido; empero es cierta concavidad hecha en la pared con arte y proporción. Estos nichos pueden servir de muchas cosas, o de asientos o de encajes, donde se ponen imágenes o estatuas [...] (Cov.) # Concavidad formada artificialmente en la fábrica, para colocar en ella alguna estatua o cosa semejante. Covarr. dice ser voz Italiana: y según otros se dijo de nido, con pequeña inflexión. Lat. *Loculus*. [...] Se llama por extensión cualquier concavidad formada para colocar alguna cosa. Lat. *Loculamentum*. (Dicc. Aut.) # En la arquitectura, el vacío que deja en una pared para colocar una estatua o enterrar un difunto, &c. Fr. *Niche*. Lat. *Foratus, cavus, i, scaphus, scaphium, loculus*. It. *Nichia*. (Terreros)

→ «Lo demás deste segundo cuerpo* ha de tener, a manera de nichos o quiebras de la misma montaña*, lugares compartidos para diez ninfas, de las cuales las cinco han de ser vivas, y las otras cinco pinturas*, cortadas* de tabla* del tamaño natural de una mujer, de suerte que incorporadas unas con otras cubran* toda la fachada* sin embarzarse las unas a las otras.» (Calderón, *El sacro Parnaso*, 1659 [MA, p. 41]).¹⁵

☞ nube, nube volante.

|| 1. Vapor húmedo que sube de la tierra al aire (Cov.) # Agregado de hálitos, que levantados de la tierra a la media región del aire, se aumentan allí y adquieren nuevo grado de intensidad (Dicc. Aut.)

|| 2. No recoge acepción teatral Cov., *Dic. Aut.* ni Terreros.

→ «Forastero.- ¿Qué tienes? ¿Qué novedad es esta? ¿Estás enfermo que parece tocador ese que tienes por la frente? Teatro.- No es sino una nube que estos días me han puesto los autores* en la cabeza.» (Lope de Vega, *Prologo dialogístico. Parte XVI*, 1621 [Comedias escogidas, ed. de J.E. Hartzbusch, Madrid, BAE, 1853-60, IV, p. XXV]) → «Ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles y con almas.» (Cervantes, *Prólogo a Ocho comedias y ocho entremeses*, 1615 [SP, p. 172]).

15. No he podido documentar el uso específico de *nicho* aplicado a una parte concreta de la fachada del coral; pero, por su forma y el contexto en su uso, vendría a equivaler a la frecuentemente referida *ventana* o cualquier lugar donde pudiera ofrecerse la aparición de un personaje o cualquier objeto escénico en el vestuario, al fondo del tablado.

O

☞ oyente

|| 1. La persona que oye y escucha lo que se dice. Lat. *Audiens. Auditor.* (Dicc. Aut.) # El que oye o escucha a quien habla. (Terreros).

→ «Señora, los Entremeses* / dicen, que están muy discretos / los oyentes de los patios*, / y que al oír sus gracejos*, / como pudiera un señor, / se sonríe un mosquetero*.» (Antonio de Solís, Loa para la comedia de *Las Amazonas*, vv. 53-8 [REB, p. 296]) → «Y, así como la tragedia* con lástimas ajenas sacaba lágrimas a los oyentes, las comedias* son cosas de pasatiempo y risa*.» (Pinciano, III, p. 16).

P

☞ palenque.

|| 1. La estacada que se pone para cercar el campo donde ha de haber alguna lid o torneo. Díjose así porque se haze de estacas y palos hincados en tierra (Cov.) # La valla o estacada que se hace para cerrar algún terreno, en que ha de haber lid, torneo u otra fiesta pública. [...] Lat. *Tabulatum pro spectatoribus erectum. Spectaculum.* (Dicc. Aut.) # El vallado, o estacada. (Terreros).

→ «Luego tras éstos vino al palenque el invencible Héctor, troyano, con muy gran braveza* contra el ferocísimo Achiles griego...» (Luis Milán, *Cortesano*, I, p. 633) → «Estaba hecho, particularmente para la princesa de Molfeta y su hija y damas, un palenque y asientos* donde pudiesen ver muy bien sin pesadumbre de la mucha gente que había.» (Calvete, *El felicísimo viaje*, pp. 32r^a-32v^a [Ferrer II, p. 143])

|| 2. Se llama también un camino de tablas, que desde el suelo se eleva hasta el tablado de las comedias, quando hay entrada de torneo u otra función semejante. Lat. *Tabulatus transitus* (Dicc. Aut.) # Camino de tablas desde el patio de comedias hasta el tablado, cuando hay que subir por allí (Terreros).

→ «Apease del caballo*, y sube al tablado* por un palenque que ha de haber desde los taburetes*.» (Agustín Moreto, *Loa entremesada* [Verdones, p. 299]) → «Apéese [Rosaura] y vaya por el palenque de los que tornean.» (Ana Caro, *El Conde Partinuplés. Laurel de comedias. Cuarta parte de diferentes autores*, Madrid, Imprenta Real, 1653, fols. X8v-Y1v [Ruano, PETC, p. 279]).

☞ palestra.

|| 1. Metafóricamente, se toma por el teatro, o paraje público, en que se ejercitan los ingenios en la disputa o argumento. Lat. *Palæstra* (Dicc. Aut.)

→ «Los que presentes se hallan a la fábula*, / nunca dejando sola la palestra, / en medio de las scenas* sin fin de acto*, / ¿qué yedras, qué laureles, qué guirnaldas, / si me oyesen Timolos, y no Midas, / no podría esperar?, ¿qué honor y aplauso?» (Feliciano

Enríquez de Guzmán, *Primera parte de los jardines y campos sabeos*, 1627 [SP, pp. 249-50]).

☞ pañó

|| 1. El tapiz o cualquier otra colgadura (Dicc. Aut.) # Es una tela de lana, de que hay muchas especies, y se casa de urdimbre, y trama cardada, o sin peinar. Fr. *Drap.* Lat. *Pannus*. It. *Panno*. (Terreros) # Cortina que cubre cada uno de los dos huecos laterales del escenario por donde entran y salen los actores (Navarro) # En los antiguos corrales de comedias, cortina o lienzo situado en ambos laterales, a través del que se efectuaban las entradas y mutis (Ferrera Esteban, II, p. 1317).

→ «Quien vio, apenas ha treinta años, / de las farsas* la pobreza, / de su estilo* la rudeza, / y sus más que humildes paños.» (Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas*, (1596) [SP, p. 107]) → «Los mimos* son representantes*; los títeres*, estatuas que tienen figuras de hombres y imitan* sus acciones* y parece que hablan, porque el autor* pronuncia detrás del paño las voces* convenientes...» (P. José Alcázar, *Ortografía castellana*, mss. ca. 1690 [SP, p. 333]).

☞ patio, patio de las comedias.

|| 1. La parte de la casa descubierta, pero cercada de corredores. Llámase en latín *impluvium vel atrium*. Díjose a *patendo* por estar descubierto (Cov.) # Se llama también la parte de en medio de los corrales de comedias, en que asisten y están en pie los que llaman mosqueteros. Está cubierto con una techumbre alta. Lat. *Area in theatris* (Dicc. Aut.) # Patio grande que se suele hacer en las casas, a cielo descubierto, por la comodidad de la vivienda y que reciba luces. Patio de comedias. Platea (Terreros)

→ «No es malo el entretenimiento que aquí se goza con muchas y varias cosas: con ver tanta gente unida; con ver echar un lienzo de alto abajo, al patio digo, con un ñudo pequeño y el ver al frutero o confitero que, deshaciendo el ñudo pequeño de metal, hace otro mayor de la fruta que le piden, y, arrojándolo por alto, da tal vez en la boca de alguno que, fuera de su voluntad, muerde la fruta sobre el lienzo; pues, las rencillas sobre este banco* es mío, y este asiento* fue puesto por mi criado, y las pruebas y testimonios de ello; y el ver, cuando uno atraviesa el teatro* para ir a su asiento*, como le dan el grado de licenciado con más de mil aes.» (Pinciano, III, pp. 290-1) → «Quien vio, apenas ha treinta años, / de las farsas* la pobreza, / de su estilo la rudeza, / y sus más que humildes paños*; / [...] y el teatro así a solas, / porque era un patio crüel, / fragua ardiente en el estío, / de invierno un helado río, / que aun agora tiemblan dél.» (Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas*, 1596 [SP, pp. 107-108]).

☞ patinillo.¹⁶

|| 1. Patio pequeño (Dicc. Aut.) # Patio pequeño. (Terreros)

16. Diminutivo de cierto gracejo conceptista si se piensa, como he comentado en el lugar correspondiente, que es posible que Avellaneda puede estar refiriéndose a la recíproca complicidad

→ «Más airoso miraran / al **patinillo** / si de loas* sirvieran / los abanicos.» (Francisco Avellaneda, *Loa a los años de Su Alteza* [Verdones, p. 49]).

☞ **pendiente**.¹⁷

|| 1. No lo recoge como acepción teatral Cov. o Dicc. Aut. ni Terreros. Usado como sustantivo vale cuesta o declive de alguna altura (Dicc. Aut.)

→ «Luego ha de haber, desde lo alto* hasta el tablado*, una **pendiente** grande, por donde ha de bajar un hombre en un caballo*, el más bien imitado* y aderezado* que se pueda.» (Calderón, *El socorro general*, 1644 [MA, p. 27]).

☞ **peña, peñuela**.

|| 1. Piedra grande, viva y levantada en forma aguda, y así se dijo del nombre latino *pinna*, *pinnae* (Cov.) # La piedra grande o roca viva, que nace de la tierra (Dicc. Aut.).

→ «Sube Bernardo por la **peña** arriba*, siguiendo a Roldán, y va tras él Reinaldos.» (*La casa de los celos*, I, acot. v. 802 [Cervantes, *Teatro*]).

☞ **peñasco**.

|| 1. Peñas grandes en los montes y en las riberas del mar (Cov.) # Sitio elevado, todo de piedra, sin mezcla de tierra. Lat. *Scopulus*. *Cautes*. (Dicc. Aut.) # Roca, y berrueco. Fr. *Roc*. Lat. *Rupes*. It. *Rupe*. Escollo (Terreros).

→ «[...] Va saliendo por lo alto* del **peñasco** un sol, y tras él un trono* dorado con rayos*, y en su araceli* sentado el mismo joven [...].» (Calderón, *La aurora en Copacabana* [ca. 1672], OC, II, p. 1328a).

☞ **pescante**.

|| 1. En los teatros de Comedias es una tramoya, que se forma enejando en un madero grueso, que sirve de pie derecho, otro madero proporcionado, el cual tiene su juego hacia lo alto, con una cuerda que pasa por una garrucha que está en el pie derecho. En la cabeza del segundo se enaja otro madero, en cuyo pie se pone y afirma un asiento en que va la figura: la cual sale bajando, o se retira subiendo, a la proporción que se suelta o se recoge la cuerda que mueve el segundo madero. Y porque su movimiento es parecido al que se hace con la caña de pescar, para arrojar el anzuelo, le dieron a esta tramoya nombre de Pescante. Lat. *Quaedam machina versatilis in scena modum piscandi referens* (Dicc. Aut.) # En los teatros para representar, es una máquina o tramoya, cuyo movimiento es

que solía establecerse entre los actores del tablado y el público femenino situado en las diversas dependencias del patio o, incluso, en las ventanas, balcones o celosías del corral de comedias.

17. No he encontrado ningún testimonio del uso de esta palabra en el espacio del corral, pero es evidente que podría ser un equivalente al *palenque* usado en el corral de comedias.

a manera del de la caña de pescar. Fr. *Machina, qui sert a faire mouvoir les decorations*. Lat. *Machina versatilis in scena, modum piscandi referens* (Terreros) # En los teatros, tramoya que sirve para hacer bajar o subir en el escenario personas o figuras (Ferrera Esteban, II, p. 1369).

→ «Mas el pescante con su silla y garfios de yerro que sirvió para el entremés* de [E] scamilla.» (Memoria de demasías 1658 [Shergold y Varey, *Autos*, pp. 132-3]) → «En un pescante desaparece* Tucapel.» (Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, OC, II, p. 156).

☞ portero.

|| 1. La persona que tiene a su cuidado el guardar, cerrar y abrir las puertas. Lat. *Ianitor, eris* (Dicc. Aut.) # El que está encomendado de la guarda de alguna puerta (Terreros).

→ «Es condición que ninguna persona de ningún estado o calidad que sea pueda entrar por las puertas ni lugares que se entra a ver la comedia* sin pagar el precio que hoy se paga excepto los dos alguaciles* de Corte y los dos porteros, los cuales pueden entrar libremente.» (Doc. 12, 1620 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 85]). → «Que los alguaciles* de Corte y porteros que de ordinario asisten en los dichos corrales* para que todos paguen y no traten mal a los cobradores* han de asistir con cuidado todos los días que se representare*.» (Doc. 13, 1620-1 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 92]).

☞ puerta, a la puerta, puerta derecha, puerta siniestra.

|| 1. Latine *porta*, díjose *a portando*, porque por ella entran todas las provisiones, y así su primera significación se entiende de la puerta de la ciudad o castillo (Cov.) # La abertura que se hace artificiosamente en la pared, y llega hasta el suelo, y sirve para entrar y salir por ella. Es del Latino *Porta*. Lat. *Ianua. Ostium*. [...] Se llama también la máquina de madera, hierro, bronce u otra materia, que engoznada o puesta en el quicio, y asegurada por el otro lado con llave, cerrojo u otro instrumento, sirve de impedir la entrada y salida por ella. Lat. *Ianua. Forres*. (Dicc. Aut.) # Término de Arquitectura, &c. paso o abertura hecha en una pared para dar entrada a un edificio, y la madera que cierra esta abertura. Fr. *Porte*. Lat. *Porta, ostium, valvae, janua*. It. *Porta, uscio* (Terreros)

→ «Llama a la puerta el Estudiante* Carraolano y, en llamando, sin esperar que le respondan, entra*.» (*La cueva de Salamanca* [Cervantes, *Entremeses*, p. 241]) → «Mientras esta copla* se canta*, se va entrando el Demonio* por una puerta, y sale* por otra Justina huyendo.» (Calderón, *El mágico prodigioso*, III, acot. v. 2192). → «Sale* al paño*, por la puerta* derecha, Rosimunda con manto [...] (Álvaro Cubillo de Aragón, *Prudente, sabia y honrada en Comedias escogidas de los mejores ingenios de España. Duodécima Parte*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1658, fol. 143r.)

R

☞ recitar.

|| 1. Referir, contar u decir en voz alta algún discurso u oración. Lat. *Recitare*, que es de donde viene (Dic. Aut.) # Recitar una historia, contarla. Contar, referir. Comúnmente se dice por decirlo de memoria (Terreros) # Referir, decir o cantar en voz alta algún discurso, oración, una pieza de ópera, etc. (Pedrell, p. 392).

→ «Remátense las scenas* con sentencias, / con donaire*, con versos* elegantes, / de suerte que al entre el que recita, / no deje con disgusto al auditorio*.» (Lope, *Arte Nuevo*, vv. 294-7) → «Que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza.» (Cervantes, *Prólogo a Ocho comedias y ocho entremeses*, 1615 [SP, p. 172]).

☞ rehinchidero.

|| 1. Amplio balcón volado que se adentraba en el patio de los mosqueteros y en cuyo pretil se sentaban algunas mujeres calificadas, según eximios moralistas de la época «de buen desahogo». Derivado de *rehinchir*, volver a henchir alguna cosa de lo que se había desmenguado (Dic. Aut.).¹⁸

☞ repostero.

|| 1. Un paño cuadrado con las armas del Príncipe o Señor, el cual sirve para poner sobre las cargas de las acémilas y también para colgar en las antecámaras (Dic. Aut.) # Las cubiertas cuadradas, bordadas y con armas con que cubren algunas armas y caballos (Terreros).

→ «El retablo ha de estar detrás de este repostero, y la Autora* también, y aquí el músico*...» (*El retablo de las maravillas* [Cervantes, *Entremeses*, p. 226]).

☞ representar.

|| 1. Hacernos presente alguna cosa con palabras o figuras que se fijan en nuestra imaginación; de ahí se dijeron *representantes*, los comediantes, porque uno representa al rey, y hace su figura como si estuviese presente; otro el galán, otro la dama, etc. (Cov.) # Significa también recitar en público alguna historia o tragedia, fingiendo sus verdaderas personas. Lat. *Fabulam vel comœdiam agere*. [...] Vale también ser imagen, o símbolo de alguna cosa, o imitarla per-

18. *Apud* José M^a Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 158. No lo testimonia aunque lo identifica —en la cazuela principal— con un «amplio balcón volado» —lo que se entendería entonces como otra semántica de balcón. En la Base de Datos de DPESO lo identificamos como balcón || 2. el cual, en efecto, se adentraba en el espacio que los mosqueteros solían ocupar en el patio, tras los bancos.

fectamente. Lat. *Repraesentare*. *Referre* (Dicc. Aut.) # Hacer conocer, poner a la vista. Fr. *Reprenter*. Lat. *Praedicare*, *denotare*, *significare*, *publicare*, y Lat. e It. *Manifestare*. Recitar alguna fábula, relación, o Historia, como los comediantes, &c. Fr. *Réprenter*, *reciter*. Lat. *Historiam*, *vel fabulam recitare*. It. *Recitare*. Procurar persuadir, hacer ver. Fr. *Réprenter*. Lat. *Monere*, *commonere*, *suadere*, *exhortari*. It. *Raepresentare*. Imitar, semejar (Terreros).

→ «De modo que, cuando entraron en su quinta, pareciéndole a la Reina tarde para **representar** antes de comer una comedia* que les tenía, de parecer de todos se remitió para la tarde, ocupando lo que faltaba de la mañana en músicas* y bailes*.» (Tirso, *Cigarrales*, p. 429) → «Carino.- ¿Qué es muerte ni estar vestido / de Rey? Yo soy el romano / César, señor soberano / que no emperador fingido* . / ¿No es esto **representar** / como éste que vive aquí?» (Lope, LFV, I, vv. 395-6). → «Ya **represento** mil cosas / no en relación,* como de antes, / sino **en hecho**, y así es fuerza / que haya de mudar lugares; / que como acontecen ellas / en muy diferentes partes, / voyme allí donde acontecen, / disculpa del disparate*.» (Cervantes, *El rufián dichoso*, II, 1245-52) → «[...] La poesía aún hasta hoy la usan, y hay algunos tan cabales poetas* a su modo, que traducen con elegancia* cualquier comedia* española, y aun la **representan con primor**.» (Fray Francisco de Santa Inés, *Crónica de la provincia de San Gregorio Magno en las Islas Felipinas* [1676], Manila, Tipo-Litografía de Chofre & Co., 42)

S

☞ sacabuche.

|| 1. No se recoge en *Dic. Aut.* en su acepción de tramoya teatral # Lllaman los carpinteros a unos listones que hacen en cajones, escritorios, arcas, etc. para que, sacándolos de su caja o metiéndolos sostengan alguna mesilla, cubierta o cualquiera pieza (Terreros).

→ «Mientras canta* la Música, bajan a la mitad del tablado* dos niños en dos **sacabuches** [...] (Lanini Sagredo, *El gran rey anacoreta*, *San Onofre*, ms. 14.932 de la BNM, fols. 45-46r [Ruano, PETC, p. 262]).

☞ sacamuertos.

|| 1. Lllaman a los que en las compañías de Comediantes, sirven sólo de ejecutar aquellas cosas materiales, que son necesarias quando representan. Dícese por alusión de los hombres de poca estimación o bajo empleo. Lat. *Comoedorum famulus*, *vel minister* (Dicc. Aut.).

→ «Compañía de comediantes*, la junta de los necesarios para representar* las comedias*. Son parte de ellos las personas* mudas que se llaman metesillas* (y **sacamuertos**), porque las entran en el tablado*. Y cuando no son necesarias, las sacan de él, porque no embaracen» (P. José Alcázar, *Ortografía castellana*, ms. ca. 1690 [SP, p. 338]).

T

☞ tablada de las mujeres.

|| 1. No registrado en los corpus lexicográficos. Puede ser errata por tablado, en el sentido de andamio o suelo (Dicc. Aut.)

→ «Ítem, que el adereço* de los tabiques de ambos corrales* y adereço* de suelos de encima de la tablada de las mujeres, y teatros* y aposentos* ha de ser todo por mi cuenta y costa...» (Doc. 5, 1608-9 [Varey y Shergold, *Arriendos*, p. 72]).

☞ tablado, tablado de la representación.

|| 1. *Latine tabulatum*, el cadalso hecho de tablas desde el cual se ven los toros y otras fiestas públicas (Cov.) # Andamio, o suelo, formado de tablas unidas unas a otras por el canto, quedando de superficie plana. Lat. *Tabulatum* (Dic. Aut.) # En las fiestas de toros u otras semejantes (Terrerros).

→ «Por el Oriente y Mediodía dividían el tablado dos vallas iguales y consecutivas [...] delante de la primera estuvo la silla de Su Magestad, y a las espaldas apartamientos para caballeros.» (Alenda y Mira, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, 2 vols., pp. 480-483 [Ferrer I, p. 187]). → «La loa* es buena, y mejor para representada* en el tablado que para dicha por el camino.» (Rojas, *Viaje*, p. 325).

☞ tablado, tablado de la representación.

|| 1. tablado. *Latine tabulatum*, el cadalso hecho de tablas desde el cual se ven los toros y otras fiestas públicas (Cov.) # Andamio, o suelo, formado de tablas unidas unas a otras por el canto, quedando de superficie plana. Lat. *Tabulatum* (Dic. Aut.) # Se llama también el pavimento del teatro público en que se representa, que se llama así porque regularmente se forma de tablas. Lat. *Theatri tabulatum* (Dicc. Aut.) # De un teatro, paraje donde representan los actores (Terrerros).

|| 2. representación || 1. El acto de representar (Cov.) # El acto de representar o hacer presente una cosa. Lat. *Repraesentatio*. Se llama asimismo la comedia o tragedia, que se representa en los teatros. Lat. *Fabulae, vel comediae actio* (Dicc. Aut.) # Acción como se representa alguna cosa. La representación de este lance en el teatro se pudo decir que estaba más viva que el original pudo estar. Comedia o tragedia (Terrerros).

→ «Bien podría traer yo agora, y a propósito diferente, la historia del mimo* del otro día que tripudió y danzó* ante César en el teatro* romano; el cual, después de haber hecho su tripudio muy bien, fue mandado que dejase el tablado para otras fiestas* que estaban aprestadas.» (Pinciano, III, pp. 283-4) → «Acertó a pasar una vez por donde él estaba un comediante* vestido como un príncipe, y en viéndole dijo: –Yo me acuerdo de haber visto a éste salir* al tablado enharinado* el rostro y vestido un zamarro del revés, y con todo esto, a cada paso fuera de tablado, jura a fe de hidalgo. –Débelo de

ser– respondió uno–, porque hay muchos comediantes* que son muy bien nacidos e hidalgos.» (*El Licenciado Vidriera* [Cervantes, *Novelas*, II, p. 134]).

☞ **tablados a, de los lados.**

|| 1. Véase **tablado** || 1.

|| 2. **lado** || 1. *Latine latus, lateris, quod est infra alam* (Cov.) # Por semejanza se llama lo que está o se considera a la mano derecha o izquierda de cualquier cosa, respecto de su todo. Lat. *Latus* (Dic. Aut.) # Lo que está, a una, u otra parte, respecto de la cara, o parte anterior del cuerpo, o de la fachada de una casa, &c. Fr. *Coté*. Lat. *Latus*. It. *Lato, canto*. Se dice por cualquiera parte de las inmediatas a todas las demás, y no sólo de la derecha, o izquierda. Fr. *Coté*. Lat. *Undique undequaque* (Terreros)

→ «El arrendador* ha de ser obligado a tener limpios e barridos los corrales* y las delanteras dellos, aposentos* y entradas dellos, debaxo de los teatros*, **tablados de los lados** e gradas*, y no lo haziendo a su costa el Comisario* lo puede mandar hacer...» (Doc. 9, 1613 [Varey y Shergold, *Arrendamientos* p. 80]) → «...que el dicho Francisco Osorio sea obligado a hazer el teatro* y dos **tablados a los lados** a su costa y que el aprovechamiento dellos sea para los hospitales...» (Libro del cargo del Hospital de la Pasión (1579-1587), fol. 1r. [Archivo Regional de Madrid, caja 5084, n. 2]).

☞ **tablas.**

|| 1. Usado en plural, es el tablado donde salen a representar los Comediantes. Lat. *Praescenium tabulatum* (Dicc. Aut.) # En los teatros, tablado. (Terreros) # El tablado donde salen a representar los comediantes (Pedrell, p. 435) # Escenario del teatro (Navarro).

→ «Que en ocupando el teatro* / Arias, compañero* nuestro, se desclavaban las **tablas...**» (L. Quiñones de Benavente, *Loa que empezaron Rueda y Ascanio* [Cotarelo, *Colectión*, p. 576^b]) → «De las **tablas** me despido, / y a los tableros me paso [...]» (Juan Bautista Diamante, *El Figoero*, vv. 5-6 [REB, p. 349]).

☞ **taburetes** || 1.

|| 1. En los Corrales de Comedias se llama una media luna, que está en el patio cerca del teatro, con sus asientos de tablas y respaldos de lo mismo. Lat. *Prope proscenium sedilia in semicirculum disposita*. (Dicc. Aut.) # Especie de silla con respaldo y sin brazos (Terreros) # Nombre que se daba antiguamente en los coliseos a la especie de media luna que había en el patio cerca del escenario, con sus asientos de tabla y respaldo de lo mismo (Pedrell, p. 436) # Media luna que había en el patio de los teatros, con asientos de tablas. (Ferrera, p. 1705).

→ «20 ducados en cada un año los cuatro de su arrendamiento* por el **taburete** quinto de ambos corrales* [...]» (PJGA [1652], II, p. 418) → «Apease del caballo*, y sube al tablado* por un palenque* que ha de haber desde los **taburetes**» (Agustín Moreto, *Loa*

entremesada [Verdones, pp. 300]) → «Todos.- (*Cantan* en un tono**) Pedirle a los aposentos* / dando su grandeza fiel / los lucimientos, / no hay para qué. / Gradas*, *taburetes*, bancos* / es preciso que le den / pues el ser francos / de asiento* es. / Si en los mosqueteros* muda / se hallare la voz* tal vez, / es por la duda / que se está en pie. / De la cazuela* asegura / la dicha su rosicler, / pues la hermosura y aplauso* es» (Francisco Lanini, «Loa para la compañía de Vallejo» [ca. 1670], *Migajas*, p. 121).¹⁹

☞ teatro.

|| 1. Latine *theatrum*, es nombre griego, *zeatron*, a verbo *zesomai*, *video*, por ser lugar a donde concurrían para ver los juegos y los espectáculos (Cov.) # El sitio, o paraje formado en semicírculo, en que se juntaba el Pueblo a ver algún espectáculo, o función. Es del Latino *Theatrum*. En las Universidades significa la sala, adonde concurren los Estudiantes, y Maestros para alguna función. Lat. *Academia*. *Gymnasium* (Dicc. Aut.) # Lugar algo elevado en que se representaba o manifestaba algún espectáculo al pueblo. Se llama hoy el lugar en que se representa cualquier especie de piezas, comedias, tragedias, etc. (Terreros).

→ «El teatro era el lugar donde se hacían las comedias*; hoy se llama el corral* o el patio*.» (José Alcázar, *Ortografía castellana*, mss. ca. 1690 [SP, p. 339]) → «Intitulábase* la comedia* *El vergonzoso en Palacio*, celebrada con general aplauso* [...], no sólo entre todos los teatros de España, [...]» (Tirso, *Cigarrales*, p. 218).

|| 2. Se toma también por el concurso de los que asisten a ver la función. Lat. *Theatri concursus*, *vel congressus* (Dicc. Aut.).

→ «No digo eso, dijo el Pinciano, sino cuando hacen oficio de histriones*, y con movimientos* y palabras* lascivas y deshonestas quieren deleitar* a los teatros». (Pinciano, III, p. 272) → «Pues ¿cómo en este cónclave o teatro / los ecos* de mi voz* repetir oyo?» (Anónimo, *Loa para el primer día que representó la Compañía de Porras en Valencia*, ca. 1617, Cotarelo, *Colección*, p. 438^a)

|| 3. En las farsas es la parte del tablado, que se adorna con paños, o bastidores para la representación. Lat. *Theatrum*. (Dicc. Aut.) # Escenario o escena (Ferrera Esteban, II, p. 1725).

→ «Así Hugo decía cuando comenzaron a templar* los instrumentos* dentro* y cuando al teatro, por entre unas cortinas*, sacó la cabeza* y parte de los hombros uno de los actores*, con hábito* de pastor*, el zamarro* con listas doradas, y una caperuza* muy galana, y un cuello muy grande con la lechuguilla muy tiesa, que debía tener una libra de almidón.» (Pinciano, III, p. 274) → «Sale* Pascual y tira del sayo* a Pedro, y quédanse los dos en el teatro...» (Cervantes, *Pedro*, I, acot. v. 510).

☞ teatro de la comedia, de las comedias.

|| 1. Véase teatro || 1.

19. Véase el breve estudio de John E. Varey y Charles Davis «The *taburetes* and *lunetas* of the Madrid Corrales de Comedias: origins and evolution», *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1991, pp. 125-28.

|| 2. **comedia**. Hoy según el estilo universal, se toma este nombre de Comedia por toda suerte de poema dramático, que se hace para representarse en el teatro, sea Comedia, Tragedia, Tragicomedia o Pastoral. El primero que puso en España las Comedias en método, fue Lope de Vega. Es voz Griega. Lat. *Comœdia* (Dicc. Aut.) # Pieza de teatro, compuesta con arte, en prosa o verso, para representar alguna acción humana, ya en estilo serio o jocoso o jocosero [...] Las piezas trágicas se comprenden también en el nombre; y, de hecho, antiguamente, no se distinguía la comedia y la tragedia. Se toma también por la acción fingida, de toda farsa ridícula y de todo artificio (Terreros).

→ «¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances*, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas?» → «... como comisarios* nombrados por los Sres. Justicia y Regimiento de la dicha ciudad, para hacer el teatro de las comedias del [H]ospital* de la Misericordia...» (Doc. 25 enero 1625, AML [Domínguez Matito, *El teatro en la Rioja*, p. 299]).

☞ **tertulia**.

|| 1. En los Corrales de Comedias de Madrid es un corredor en la fachada frontera al teatro superior y más alto a todos los aposentos Lat. *Theatri superior specula*. (Dicc. Aut.) # Llamam al último cuarto que hay en el teatro de comedias frente al tablado (Terreros) # En los antiguos coliseos de Madrid, un corredor más alto que todos los aposentos o palcos (Pedrell, p. 450) # Corredor en la parte más alta de los antiguos teatros españoles (Ferrera Esteban, p. 184).

→ «¿Qué me aflige la tertulia? / ¿Qué me quiere la cazuela*?...» (L. Quiñones de Benavente, *Baile curioso del Sueño*, [Cotarelo, *Colección*, p. 643^b]).

☞ **tienda**.

Pabellón armado, tendido sobre palos o estacas fijadas en el suelo y asegurada con cordeles que sirve de alojamiento o aposentamiento en el campo especialmente en la guerra. Viene del latino *tentorium*. (Dic. Aut.)

→ «Córrase una tienda o cortina y véanse sentados el duque de Parma [...]. Los soldados se arrimen al teatro*.» (Lope de Vega, *El asalto de Mastroique*, apud José M^a Ruano, PETC, p. 356).²⁰

20. Es el único ejemplo de esta lexía (*tienda de campaña*) que he encontrado en representaciones referidas al corral de comedias; sí aparece en las más espectaculares del auto sacramental: → «El cuarto carro* ha de ser una **tienda de campaña**, de donde antes que se abra*, han de poder salir* algunas personas* a representar*, teniendo bajada al tablado*, y cuando se abra* a su tiempo se ha de ver dentro* de ella un sacrificio de un cordero* sobre palmas y olivas, el cual en un escotillón* ha de dar vuelta* y verse un cáliz* y hostia*.» (Calderón, *La paz universal o El lirio y la azucena*, 1660 [MA, p. 50]).

☞ toldo.

|| 1. El cielo redondo que se pone encima del asiento de algún príncipe, y pudo decirse toldo, *quasi* tondo, por ser redondo, o de *tholus*, que era la cúpula del templo o de la media naranja dél, a cuya forma se hacían los toldos que se ponían sobre las sillas y tronos reales. Cuando alguna persona va con más pompa y autoridad de la que le pertenece decimos que lleva mucho toldo (Cov.) # Pabellón o cubierta de lienzo, o otra tela, que se tiende, para hacer sombra en algún paraje. Covarr. siente se pudo decir del latino *Tholus*, que significa la cúpula del Templo. Lat. *Velarium*. *Siparium* (Dicc. Aut.) # Tela de cáñamo o de otra materia que se pone sobre calles, galeras, etc. para impedir la intemperie, o para resguardo del sol (Terreros).

→ «[El arrendador*] ha de poner los toldos de entrambos corrales* en verano e quitarlos sin que por ello lleve cosa alguna, y sustentar los cordeles y las venas sanas y los contadores de todos los aposentos*.» (Doc. 9, 1613 [Varey y Shergold, *Arrendamientos* p. 80]) → «Que los toldos que se ponen en los corrales* los haya de poner y quitar a su costa y poner los cordeles y [h]ebillas que se quebraren.» (Doc. 11, 1615 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 85]).

☞ tramoya.

|| 1. Máquina, que usan en las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio o circunstancias en que sucedió con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella. Ejecútase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas o tornos. Pudo decirse del verbo *Tramar*. Lat. *Theatri machina versatilis* (Dicc. Aut.) # Lugar y máquina levantada sobre el tablado en que se representa, en la cual se suponía que hablaban los Dioses (Terreros) # En los teatros, toda la maquinaria para figurar varias escenas o para representar transfiguraciones, cambios de escena, mutaciones etc. (Pedrell, p. 464) # La maquinaria usada en el teatro para realizar las transformaciones y los cambios de decorado o bien para los desplazamientos de actores (Navarro).

→ «Parece Angélica, y va tras ella Roldán; pónese en la tramoya y desaparece*, y a la vuelta parece la Mala Fama, vestida* como diré, con una tunicela* negra, una trompeta* negra en la mano, y alas negras y cabellera* negra.» (*La casa de los celos*, II, acot. v. 1640 [Cervantes, *Teatro*]) → «Aplicad toda la vigilancia en la seguridad de las tramoyas. Hanse visto desgracias en algunas que alborotaron con risa* el concurso, o quebrándose o cayendo las figuras*, o parándose o asiéndose cuando debían correr con más velocidad.» (Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, I, p. 220) → «No está mala / la tramoya. ¿Cerró? Sí. / ¿Qué pena a mi pena iguala? / Yo volví del Escorial,» (Calderón, *La dama duende*, III, vv. 2245-47).

V

☞ **ventana.**

|| 1. La rotura o abertura que artificiosamente deja el arquitecto en la pared del edificio para darle luz y que entre el viento, de cuya voz se formó (Dicc. Aut.) # Abertura que se hace en un edificio para que entre la luz y para asomarse y mirar por ella (Terreros).

→ «Lo primero ha de haber una **ventana** grande que sea como de balcón* y llegue hasta el mismo suelo del teatro*.» (Francisco de Rojas, *Peligrar en los remedios*, Ms. Vitriñas 7-6 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 33v. [Ruano, PETC, p. 19]) → «Asómase a la **ventana** un representante* con un candil» (John Allen y José M^a Ruano de la Haza, *Los teatro comerciales de siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 522).

☞ **vestuario.**

|| 2. Se llama también el lugar o sitio en que se visten los representantes. Lat. *Vestuarium scænicum* (Dicc. Aut.) # Lugar detrás del tablado para vestirse los cómicos (Terreros).

→ «Que haya de correr por su cuenta el gasto que se hiciere [...] de los tablados* donde se representan [y] **vestuarios** de los representantes*.» (Doc. 11, 1615 [Varey y Shergold, *Arrendamientos*, p. 85]) → «Porque en su **vestuario** están bebiendo, jurando, blasfemando y jugando con el hábito y forma exterior de los Santos...» (Lupercio Leonardo de Argensola, *Memorial sobre la representación de comedias*, 1598 [Cotarelo, *Controversias*, p. 67^b]) → «IX. Que los **vestuarios** estuviesen sin gente; ni entrasen en ellos más que los comediantes* y sus ayudantes...» (Consejo de Castilla, *Consulta del Consejo de Castilla*, 1600 [Cotarelo, *Controversias*, p. 165^b]).

Abreviaturas usadas en el estudio y en las *Adendas*

AGP: Archivo General de Palacio.

AHML: Archivo Histórico Municipal de León.

AHPL: Archivo Histórico Provincial de León.

AHPSa: Archivo Histórico Provincial de Salamanca.

AHPV: Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

AML: Archivo Municipal de Logroño.

AMM: Archivo Municipal de Madrid.

BANCES CANDAMO, *Theatro de los theatros*: Francisco Antonio de Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* [1689], ed. de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis Books, 1970.

BNM: Biblioteca Nacional Madrid.

BARRIONUEVO, *Avisos*: Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos*, ed. de A. Paz y Meliá, Madrid, 1892-94.

CALDERÓN, *El divino Jasón*: Pedro Calderón de la Barca, *El divino Jasón*, ed. de Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Kassel, Reichenberger, 1992.

CALDERÓN, *El gran teatro del mundo*: Pedro Calderón de la Barca; *El gran teatro del mundo*, ed. de John J. Allen y D. Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.

CALDERÓN, *El pintor de su deshonra*: Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, ed. de A. Valbuena Briones, Madrid, Espasa Calpe, 1970.

CALDERÓN, *La vida es sueño*: Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* [1635], ed. de Evangelina Rodríguez, Madrid, Espasa Calpe, 1997 [reed. 2006].

CALDERÓN, OC: Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas*, ed. de Antonio Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987, 3 vols.

CALDERÓN, *Príncipe*: Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. de F. Cantalapiedra y A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.

CALVETE, *El felicísimo viaje*: Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje de el muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe, hijo del emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la Baja Alemania; con la descripción de todos los estados de Brabante y Flandes*, Amberes, Martín Nucio, 1552.

- CERVANTES, *Entremeses*: Miguel de Cervantes, *Entremeses* [1615], ed. de N. Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1988.
- CERVANTES, *Pedro*: Miguel de Cervantes, *Pedro de Urdemalas* [ca. 1615], ed. de J. Talens y N. Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986.
- CERVANTES, Q: Miguel de Cervantes, *Historia del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (I, 1605; II, 1615); ed. dirigida por F. Rico, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2004.
- CERVANTES, *Teatro*: Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Planeta, 1987.
- CORDE: Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español* [<http://www.rae.es/>].
- COTARELO, *Colección*: Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911. 2 vols.
- COTARELO, *Controversias*: Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- COV.: Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra – Iberoamericana-Vervuert – RAE – Centro de Clásicos Españoles, 2006.
- DICAT: Teresa Ferrer Valls (dir.), *Diccionario Biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- DICC. AUT.: *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739.
- DNA: D.D.A.R.S.D., *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores*, Segovia, Antonio Espinosa, 1788.
- DOMÍNGUEZ MATITO, *El teatro en la Rioja*: Francisco Domínguez Matito, *El teatro en la Rioja (1580-1808)*, Logroño, Universidad de la Rioja, 1998.
- DRAE: Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 2 tomos, Madrid, Espasa Calpe, 2001 (22ª ed.)
- EJMC: Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983.
- FALERINA: Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa y Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina* [ca. 1636], ed. de Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro, 2010.
- FERRER I: Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991.

- FERRERA ESTEBAN: José Luis Ferrera Esteban, *Glosario ilustrado de las artes escénicas*, Guadalajara, 2009. 2 vols.
- FROS: Francisco Javier Lorenzo Pinar, *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- FYCV: Anastasio Rojo Vera, *Fiestas y Comedias en Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid, 1999.
- GREER Y VAREY, *Teatro Palaciego*: Margaret Greer y John E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid 1586-1707. Estudio y Documentos*, Londres, Tamesis Books, 1997.
- HERRERA, *Traslación*: Pedro de Herrera, *Traslación del Santísimo Sacramento de la Iglesia Colegial de San Pedro de la Villa de Lerma, con la solemnidad y fiestas que tuvo para celebrarla el excel.^{mo} Sr. d. Fran^{co} de Sandoval y Rojas*, en Madrid, por Juan de la Cuesta, 1618.
- LOPE, *Arte Nuevo*: Lope de Vega Carpio, *Arte Nuevo de hacer comedias* [1609], ed. de Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011.
- LOPE, LFV: Lope de Vega Carpio, *Lo fingido verdadero* [ca. 1608], ed. de M. Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.
- LOPE, *Peregrino*: Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria* [1604], ed. de J.B. Avalor Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- MA: Lara Escudero y Rafael Zafra (eds.), *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- MIGAJAS: Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Migajas del ingenio. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, Madrid, Revista de Archivos, 1908.
- PEDRELL: Felipe Pedrell, *Diccionario Técnico de la Música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894.
- PINCIANO: Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética* [1596], ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973. 3 vols.
- PJGA: Charles Davis y John E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660: Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 2003. 2 vols.
- REB: *Ramillote de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, ed. de Hannah E. Bergman, Madrid, Castalia, 1970.
- ROJAS, *Viaje*: Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed. de Jean Pierre Ressayot, Madrid, Castalia, 1972.
- RUANO, PETC: José M^a Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

- SHERGOLD Y VAREY, *Autos*: N.D. Shergold y J.E. Varey *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- SA, *Anales*: José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII* [1898], ed. de Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso, Sevilla, Ayuntamiento, 1994.
- SP: Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, *El Pasajero*: Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Pasajero* [1617], ed. de M^a Isabel Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, 2 vols.
- TERREROS: Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Madrid, 1786-1789.
- TIRSO, *Cigarrales*: Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo* (1624), ed. de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- TIRSO, *Vergonzoso*: Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio* (1621), ed. de F. Ayala, Madrid, Castalia, 1989.
- VAREY, *Historia de los títeres*: John E. Varey, *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- VAREY Y SHERGOLD, *Arrendamientos*: John E. Varey y N.D. Shergold, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid (1587-1719)*, Londres, Tamesis Books, 1987.
- VAREY Y SHERGOLD, *Teatros*: John E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis Books, 1971.
- VCLV: Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, Madrid, 1971. 3 vols.
- VDC: Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, Real Academia Española, 1962.
- VERDORES: *Verdores del Parnaso* [1668], ed. de Rafael Benítez Claros, Madrid, CSIC, 1969.
- VERGEL: *Vergel de entremeses* [1671], ed. de Jesús Cañedo Fernández, Madrid, CSIC, 1970.
- ZABALETA, *El día de fiesta por la tarde*: Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* [1663], ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983.

Colofón

Publicaciones de Evangelina Rodríguez Cuadros

I. LITERATURA DE LOS SIGLOS DE ORO: TEATRO, POESÍA, NOVELA

1. Calderón de la Barca

1.1. Libros y ediciones

Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, edición crítica, coed. A. Tordera, Madrid, Castalia, 1983.

Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII, coaut. A. Tordera, London, Tamesis Books, 1983.

La escritura como espejo de palacio: «El Toreador» de Calderón, coaut. A. Tordera, Kassel, Ed. Reichenberger, 1985.

Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, edición e introducción, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral), 1988.

Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, edición crítica, Madrid, Espasa Calpe (Colección Clásicos Castellanos), 1989.

Pedro Calderón de la Barca, *Poesía*, edición y selección, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

Calderón, Madrid, Síntesis, 2002.

1.2. Artículos y capítulos de libro

«Entremés y cultura en Calderón», coaut. A. Tordera, *Historia-16*, 66, 1981, pp. 58-67. Reeditado en *La España de Calderón, Cuadernos Historia 16*, 288, 1985, pp. 19-24.

«Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca», coaut. A. Tordera, en *Actas Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 817-824.

«Al viento dado ya, en la arena escrito»: de *Faetón* a *La Gloria de Niquea*», *Abalorio*, 4 (1981), pp. 33-43.

«Aquí y allá del espacio escénico: *El Toreador* de Calderón», coaut. A. Tordera, en *Crítica Semiológica de Textos Literarios Hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, 1986, II, pp. 145-156.

«Antes que todo es la acción: para una lectura de *No hay cosa como callar*, de Calderón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 143-152.

- «El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: literatura, retórica y escena», en *Estudios sobre Calderón y el Teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, Barcelona, 1989, pp. 369-391.
- «Para las fuentes de *La vida es sueño*: el “Mathematicus” del seudo-Quintiliano y el de Bernardo Silvestre», en *Varia Hispanica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Editorial Reichenberger, 1989, pp. 53-60.
- «Arboreda, Cicognini y la difícil (aunque probable) modernidad de Calderón», en *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, València, Universitat de València–Departament de Filologia, 1991, pp. 203-16.
- «Mito e intertextualidad en *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca», en *Homenaje a Amelia García Valdecasas. Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, València, Universitat de València, 1995, II, pp. 675-696.
- «Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto», en *La década de oro en la comedia española. 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio 1996*, Ciudad Real, Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha, 1997, pp. 127-158.
- «El arte calderoniano del entremés», *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, ANTHROPOS, número extra (1997), pp. 126-130.
- «El teatro breve calderoniano: solaje de una nueva estrategia crítica», en *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*, Pamplona, Eunsa, 1997, pp. 471-499.
- «Disparate y gala del ingenio: Calderón y su teatro breve», en *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo. Atti del 1º Seminario Internazionale sui Secoli d’Oro (Firenze, 8-12 settembre 1997)*, Firenze, Alinea Editrice (Serie Secoli d’Oro, 9), 1998, pp. 121-222.
- «Calderón heterogéneo, Calderón heterodoxo», *El Cultural*. Suplemento *El Mundo*, 2-8 enero 2000, pp. 8-9. <https://www.lespanol.com/el-cultural/20000102/heterogeneo-heterodoxo-calderon-generos/1500678_0.html>
- «La risa salvadora de Calderón», *El Siglo que viene. Revista de Cultura*, 41-42 (2000), pp. 38-43.
- «Presentación» y selección de textos, en Calderón de la Barca, *Obras maestras*, coords. J. Alcalá Zamora y J. M.^a Díez Borque, Madrid, Castalia, 2000, pp. 717-753.
- «La sonrisa de Menipo: El teatro breve de Calderón ante su cuarto centenario», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Kassel, Festival de Almagro–Edition Reichenberger, 2000, pp. 99-186.
- «La risa del discreto: el teatro cómico breve de Calderón», en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa. IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000*, eds. J. Al-

- calá-Zamora y A. E. Pérez Sánchez, Madrid, Real Academia Española de la Historia, 2000, pp. 249-282.
- «La gran dramaturgia de un mundo abreviado», en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, II, pp. 763-779.
- «Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca», coaut. A. Tordera, en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, tomo II, págs. 780-789.
- «El arte y las artes del comediante según Calderón», en *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, ed. J. M^a Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 389-418.
- «El carnaval de un escéptico», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, eds. J. Alcalá-Zamora y E. Belenguers, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2001, II, pp. 673-690.
- «Cuando Lope quiere, Calderón también: palabra y acción en la tragedia española del Siglo de Oro», en *Tragedia dell'Onore nell'Europa Barocca. XXVI Convegno Internazionale. Roma, 12-15 settembre 2002*, eds. M. Chiabò y F. Doglio, Roma, Edizione Torre d'Orfeo, 2003, pp. 63-105.
- «Calderón y sus actores», en *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca. Analecta Malacitana (Anejo XLVII)*, ed. J. Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 37-58.
- «Pedro Calderón de la Barca», en *The Cambridge History of Spanish Literature*, ed. D. T. Gies, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 265-290.
- «Calderón se quita la máscara: teatro cómico breve», en *Lecciones calderonianas*, ed. A. Egido, Zaragoza, Ibercaja, 2001, pp. 105-123.
- «La Biblia y su dramaturgia en el teatro calderoniano», en *La Biblia en el teatro español*, eds. F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel, Vigo, Fundación San Millán de la Cogolla-Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 441-457.

2. *El actor en el Barroco*

2.1. Libros

Del oficio al mito: el actor en sus documentos, edición, Valencia, Universitat de València, 1997, 2 vols.

La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos, Madrid, Editorial Castalia, 1998.

2.2. Artículos y capítulos de libro

«Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro», coaut. A. Tordera, en *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clá-*

- sico Español (Almagro, 25 al 27 de Septiembre, 1984)*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 26-54.
- «Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro, 1987)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura–Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pp. 47-93.
- «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, coord. José M^a Díez Borque, London, Tamesis Books, 1989, pp. 35-54.
- «Mujer y seducción en el Siglo de Oro: escena gestual y escena retórica», en *El arte de la seducción en los siglos XVI y XVII*, eds. E. Real y D. Jiménez, Valencia, Universitat de València–Departament de Filologia Francesa e Italiana, 1997, pp. 243-62.
- «El actor en el Siglo de Oro español: materiales para una historia posible», en *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Age Drama*, eds. E. H. Friedman, H. J. Manzariv D. D. Miller, New Orleans, University Press of the South, 1998, pp. 203-221.
- «Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano», en *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*, eds. M. Carmen Pinillos y J. M. Escudero, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 61-123.
- «La rehabilitación del gesto desde el Medioevo hasta el barroco», en *Del actor medieval a nuestros días. Actas del Seminario celebrado los días 30 de Octubre a 2 de Noviembre de 1996, con motivo del IV Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, ed. J. Ll. Sirera, Elche, Institut Municipal de Cultural, 2001, pp. 13-47.
- «El actor y las técnicas de interpretación» en *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, I, pp. 655-676.
- «En virtud de los que las recitaron. Los actores (de entonces y después) en las comedias de Tirso», en *Tirso de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 8-10 julio 2003*, eds. F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha, 2004, pp. 151-199.
- «Un cuerpo sobre el tablado: el trabajo del actor en el teatro clásico», en *La geometría de las emociones. Arte, pedagogía y teatro en la ESAD de Valencia 2002-2004*, Valencia, Publicaciones de la ESAD, 2005, pp. 101-114.
- «La espantosa compostura: el canon de la tragedia del Siglo de Oro desde el actor», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, eds. F. A. de Armas, L. García Lorenzo y E. García-Santo Tomás, Frankfurt-am-Main–Madrid, Vervuert–Iberoamericana 2008, pp. 181-218.
- «Descuido, desenvoltura, despejo, meneos y visajes: las codificaciones gestuales del actor y de la actriz en el teatro áureo», en *En buena compañía. Estudios*

- en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, pp. 591-600.
- «“Sin coturno y teatro el recitante”: Lope de Vega ante el actor», en *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all 'Arte Nuovo'*, eds. G. Poggi y M. G. Profeti, Florencia, Alinea Editrice, 2011, pp. 15-48.
- «The art of the actor, 1565-1833: From moral suspicion to social institution», en *A History of Theater in Spain*, eds. M. M. Delgado y D. T. Gies, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 103-119.
- «La idea de representación en el Barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor», *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, 2 (1990), pp. 116-133.
- «Manual mínimo del actor según Calderón», en *Calderón en el 2000*, coord. L. Iglesias Feijoo, *Insula*, 664-665 (2000), pp. 36-37.
- «Actores y actrices de Calderón», *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 5 (2000), pp. 9-36. <<http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones5/5rodriguezcuadros.pdf>>
- «La tipología actoral en Calderón», *ADE. Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena*, 83 (2000), pp. 89-94.
- «Retórica y dramaturgia del gesto y de la expresión en *La Celestina*», *Theatralia. Revista de Poética del Teatro. La dramaturgia de la Celestina*, 10 (2008), pp. 43-57.
- «Gente de placer en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar», *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación. Cuadernos de Teatro Clásico*, 29 (2014), pp. 261-296.

3. *La Academia de los Nocturnos y el teatro valenciano*

3. 1. Edición de las Actas de la Academia de los Nocturnos

- Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, vol. I (Sesiones I-XVI). Edición crítica, coeds. J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, IVEI, 1988. <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Nocturnos/Nocturnos_vol_1/Actas_Nocturnos_Vol_1.html>
- Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, vol. II (Sesiones XVII-XXXII), edición crítica, coeds. J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, IVEI, 1990. <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Nocturnos/Nocturnos_vol_2/Actas_Nocturnos_Vol_2.html>
- Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, vol. III (Sesiones XXIII-XXXIX), edición crítica, coeds. J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, IVEI, 1994. <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Nocturnos/Nocturnos_vol_3/Actas_Nocturnos_Vol_3.html>

Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia, vol. IV (Sesiones XLIX-LXIV), edición crítica, coeds. J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, IVEI, 1996. <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Nocturnos/Nocturnos_vol_4/Actas_Nocturnos_Vol_4.html>

Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia, vol. V (Sesiones LXV-LXXVI), edición crítica, coeds. J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2000. <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Nocturnos/Nocturnos_vol_5/Actas_Nocturnos_Vol_5.html>

3. 2. Otras publicaciones

«Los epígonos del teatro barroco en Valencia: la coherencia con una tradición», en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, coord. José Luis Canet, London, Tamesis Books, 1986, pp. 347-375.

«La edición de las *Actas de los Nocturnos*», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, London, Tamesis Books, 1990, pp. 441-449.

«Del saber cenacular a la Ilustración: el borrador enciclopédico de la *Academia de los Nocturnos*», en *De las Academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia, IVEI, 1993, pp. 27-68.

«Realidad, lenguaje y retórica en la Academia de los Nocturnos de Valencia: un discurso del Canónigo Tárrega», en *De las Academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia, IVEI, 1993, pp. 355-428.

«La Academia de los Nocturnos de València: su legado humanista», en *Crónica de la XIX Asamblea de Cronistas del Reino de Valencia*, coord. Jaume Bru i Vidal, Valencia, Associació de Cronistes Oficials del Regne de València, 1994, pp. 559-72.

«Teoría y práctica del manierismo en el lenguaje poético del *Cancionero de la Academia de los Nocturnos* de Valencia: la imitación garcilasiana», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, II, pp. 985-1012.

«La Academia de los Nocturnos de Valencia: hacia la reconstrucción de una cultura poshumanista», *Glosa. Revista de Filología*, 1 (1987), pp. 11-16.

4. La mujer en la literatura de los Siglos de Oro

Entre la rueda y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco, edición, coed. M. Haro, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

«Ana Caro desde una habitación propia: dos ediciones de Lola Luna», en *Homenaje a Lola Luna*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1995, pp. 27-48.

- «Ventaneras y bachilleras: mujer y escritura en la España del Siglo de Oro», en *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, València, Universitat de València, 1995, pp. 109-122.
- «Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina», en *Actas del Seminario «La presencia de la mujer en el teatro barroco español»*, ed. M. de los Reyes Peña, Cuadernos Escénicos, 5, Sevilla, Junta de Andalucía – Consellería de Cultura-Festival de Almagro, 1998, pp. 35-65.
- «“No somos ángeles, sino que tenemos cuerpo”: de la escena del éxtasis a la mirada obscena», en *Escrituras del amor y del erotismo. Homenaje a Dolores Jiménez Plaza*, eds. C. Benoit, D. Bermúdez, J. Leal y E. Real, Valencia, Anejos de *Quaderns de Filologia de la Universitat de València*, 65 (2009), pp. 259-268.
- «*Si no a dar voto, a dar voces: mujer y poder en el Siglo de Oro*», en *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, eds. M^a P. Celma Valero y M. Rodríguez Pequeño, Segovia, Fundación Instituto Castellano-Leonés de la Lengua, 2009, pp. 97-136.
- «La mujer en la escena del poder en el Siglo de Oro: naturaleza y *tejné*», en *Per tal varietat tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Florencia, Alinea Editrice, 2012, pp. 191-210.

5. El teatro breve

- «Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara», coaut. A. Tordera, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 121-139.
- «La gran dramaturgia de un mundo abreviado», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 203-216. <<https://doi.org/10.15366/edadoro1986.5>>
- «Al viento dado ya, en la arena escrito: sobre espacio y escritura en la poesía del Siglo de Oro», en *Homenaje al Profesor Alonso Zamora Vicente*. III. Literatura Española de los siglos XVI-XVII, Madrid, Castalia, 1992, II, pp. 295-309.
- «Del teatro tosco al melodrama: la jácara», en *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 227-247.
- «Sobre los entremeses atribuidos a Lope de Vega», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, eds. Charles Davis y Alan D. Deyermond, London, Westfield College, 1991, pp. 179-189.
- «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. M. de los Reyes, *Cuadernos de Teatro Clásico*. Núm. 13-14, Madrid, 2000 y 2007, pp. 109-138.
- «Los entremeses de Cervantes: la risa lúcida de un melancólico», en *La España y el Cervantes del primer Quijote*, coords. J. Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, pp. 125-156.

«La carnavalización del texto en el teatro clásico: el entremés *La maestra de gracias* de Luis de Belmonte», en *El comentario de textos*, eds. M. Crespillo y J. Lara Garrido, Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana IX*, Universidad de Málaga, 1997, pp. 147-173.

6. *El estudio y la divulgación de los clásicos*

«Los versos fuerzan la materia: notas sobre la métrica en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 117-137. <<https://doi.org/10.15366/edadoro1985.4>>

«Investigar el teatro de los Siglos de Oro desde la “inmigración digital”», en *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII. Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado*, eds. J. Camões y J. P. Sousa, Lisboa, Universidad de Lisboa-Centro de Estudos de Teatro, 2016, pp. 19-30.

«*Los clásicos en un tuit*: difundir, divulgar, comunicar el teatro clásico del Siglo de Oro», en *Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, eds. J. Badía y L. C. Souto, *Anejos de Diablotexto Digital*, 5 (2020), pp. 421-447. <<https://doi.org/10.7203/anejosdiablotextodigital-5>>

«Teatro español del Siglo de Oro: del canon inventado a la historia contada», *Renaissance du théâtre, théâtre de la Renaissance. Revue Internationale de Philosophie*, 65, 252 (2010), pp. 247-76.

«Palabras, orden y memoria: el proyecto *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica de los Siglos de Oro*», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7, (2013), pp. 39-55. <<https://tc12.uv.es/wp-content/uploads/2013/08/02RodriguezEvangelina.pdf>>

«Para que se vea *de espacio* lo que pasa *apriesa*: 25 años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 28.2 (2013), pp. 103-109.

«Los clásicos y la cultura española», *Artescénica*, 9 (2018), pp. 44-46. <<https://academiadelasartesescenicas.es/revista/20/artescenicas-9>>

7. *Varia lección. De Manrique a Cervantes*

7. 1. Libros y ediciones

Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado, Valencia, Universidad de Valencia, 1979.

Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als Segles d'Or, coauts. L. Quirante y J. Ll. Sirera, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat, 1999.

Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII, edición crítica, Madrid, Castalia, 1986.

Fray Lorenzo de Zamora. *La Saguntina. Primera Parte de la Historia de Sagunto, Numancia y Cartago*, edición crítica, coed. J. Martín, Sagunto, CASS, 1988.

De las Academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad, edición, coordinación, introducción, Valencia, IVEI, 1993.

Cultura y representación en la Edad Media, edición e introducción, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1994.

Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición crítica, estudio introductorio y notas, Madrid, Castalia, 2011.

7. 2. Artículos y capítulos de libro

«Cervantes y Diderot: del diálogo a la pantomima», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235 (1982), pp. 1-14.

«Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro», coaut. A. Tordera, *Primer Acto*, 203-204 (1984), pp. 134-147.

«Crear que el cielo en un infierno cabe», coaut. S. Mattalia, *Contracampo*, 36 (1984), pp. 95-98.

«Jorge Manrique: entre el estereotipo retórico y el intimismo temporal», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, X.1 (1982), pp. 111-124.

«San Juan de la Cruz (1591-1991): las condiciones del poeta solitario», en *San Juan de la Cruz, una oferta de futuro*, Valencia, Universitat de València 1992, pp. 33-62.

«Lo necesario para alcanzar su efecto. Francisco Salinas», en *Divendres de Poesía*, Sagunto, Fundación Municipal de Cultura, 1993, pp. XXIII-XXXII.

«Cervantes perdedor: el Magreb también desde el margen», en *La huella del cautiverio en el pensamiento y en la obra de Cervantes*, Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1994, pp. 26-35.

«La literatura y el teatro como documento: mito e historia en Manuel Vidal y Salvador», en *Actes IV Congrès d'Història i Filologia de La Plana*, Nules, Ajuntament de Nules, 1996, pp. 137-167.

«La novela corta del Barroco: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 1 (1996), pp. 67-78. <<https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/76871>>

«El escenario verbal de Vélez de Guevara en *El amor en vizcaíno*», en *Príncipe de Viana. Homenaje a Francisco Ynduráin*, 18 (2000), pp. 297-317. <<https://www.culturana Navarra.es/es/anejo-18>>

«*El amor en vizcaíno* de Vélez de Guevara: estudio Introductorio», en Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno*, eds. W. R. Manson y C. George Peale, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2002, pp. 13-107.

«Bibliografía sobre la tragedia de honra en España», coaut. Rosario Castelló Benavent, en *Tragedia dell'Onore nell'Europa Barocca. XXVI Convengo Inter-*

- nazionale. Roma, 12-15 settembre 2002*, eds. M. Chiabò y F. Doglio, Roma, Edizione Torre d'Orfeo, 2003, pp. 359-370.
- «Don Quijote y sus figuras: de la imitación al Retablo de Maese Pedro», *Philologia Hispaliensis*, XVIII.2 (2004), pp. 169-195. <<https://doi.org/10.12795/PH.2004.v18.i02.11>>
- «Don Quijote: de la libertad a la improvisación», en *Don Quijote en el reino de la fantasía. Realidad y ficción en el universo mental y biográfico de Cervantes*, ed. R. Reyes Cano, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2005, pp. 87-105.
- «Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 71-103.
- «Don Quijote: cuando es todo figuras», *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, 11 (2008), pp. 115-131.
- «Ortega y los dos teatros: a propósito del Arte Nuevo», en *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas Selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, eds. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid–Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 87-109.
- «Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon», *Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (2014), pp. 9-20. <<https://doi.org/10.15366/edadoro2014.33.001>>

II. MÁS ALLÁ DEL TEATRO: DE LA ILUSTRACIÓN A NUESTROS DÍAS

1. Siglos XVIII y XIX

- Philipp Frowde, *A History of Saguntum. The Fall of Saguntum*, edición, traducción y notas críticas, coed. J. Martín, Sagunto, Navarro Impresores, 1992.
- Philipp Frowde, *La caída de Sagunto (The fall of Saguntum)*, edición, traducción, estudio y anotaciones, coed. J. Martín, Sagunto, Navarro Impresores, 1995.
- Filippo Schiassi, *Sobre una maqueta en madera del Teatro Saguntino*, edición, traducción, estudio y notas, coed. J. Martín, Sagunto, Navarro Impresores, 1996.
- Gaspar Zavala y Zamora, *La destrucción de Sagunto*, edición crítica y estudio introductorio, Sagunto, Navarro Impresores, 1997.
- «Gaspar Zavala y Zamora o la imperfecta nostalgia del mito histórico», *Dieciocho*, 20 (1997), pp. 163-181. <<https://parnaseo.uv.es/blogtheatrica/wp-content/uploads/2013/11/Articulo-14.pdf>>
- «Erudición poshumanista y teatro popular», en *Poesía, teatro y juego cortesano. Papeles inéditos del Marqués de Villatorcas*, coord. J. L. Canet Vallés, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2016, pp. 173-257.

2. Siglos XX y XXI

2. 1. Libros

Donde el eco al vuelo. Antología de Poetas Saguntinos, selección e introducción crítica, Sagunto, CASS, 1985.

Juan Orts Román, *Guión de la festa o Misteri d'Elx*, estudio previo, Elche, Ediciones Huerto del Cura, 1999. Editado simultáneamente en Valencia, Ediciones Alfons el Magnànim, 1999.

Los estudios literarios en la Universitat de València o la literatura como paradoja (Lección magistral leída en el solemne acto de apertura académica del curso 2008-2009), Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008.

Andreu Alfaro, *En torno a la escultura. Escritos y entrevistas*, edición e introducción, coaut. J. Martín, València, Universitat de València, 2015.

2. 2. Artículos y capítulos de libro

«Pertinencia, pertenencia y ambigüedad del texto teatral», *Cuadernos de Filología*, III. 1-2 (1981), pp. 321-338.

«Yourcenar o el saber, naturalmente», *Abalorio*, 8 (1985), pp. 31-41.

«José Antonio Maravall: saber histórico y literatura», *Glosa*, 1987, pp. 25-28.

«De Borges y Unamuno: urdiendo el don de las ficciones», *Abalorio*, 13 (1987), pp. 81-95.

«El soplo encendido de un verbo» y «Valle Inclán: el festín del homenaje», *Abalorio*, 14-15 (1987), pp. 40-44 y pp. 8-10.

«Azorín y los clásicos», en *Clásicos valencianos contemporáneos*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1988, pp. 61-64.

«Borges y el lujoso dialecto de Góngora: notas desde la tradición», en *Borges entre la tradición y la vanguardia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 181-189.

«La escenografía histórica de un mito: sociedad y literatura en *Gone with the wind* de Margaret Mitchel», en *Studies in American Literature. Essays in honor of Enrique García Díez*, ed. Antonia Sánchez Macarro, València, Universitat de València-Facultat de Filologia, 1991, pp. 157-168.

«Editing Theater: A Strategy for Reading, an Essay about Dramaturgy», en *The Politics of Editing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, pp. 95-109.

«Fuster: una herencia compartida», en *Fuster entre nosaltres*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1993, pp. 175-82.

«Jaime Siles», en *Divendres de poesia*, Sagunto, Fundació Municipal de Cultura, 2002, pp. XI-XXIV.

- «Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles», en *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coords. J. M^a Díez Borque y J. Alcalá-Zamora, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción de la Cultura Exterior, 2004, pp. 319-370.
- «*Amicitia vera illuminat*. Laudatio del Profesor José Romera Castillo», en *Cartografía Literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*, eds. G. Laín y R. Santiago Nogales, Madrid, Visor, 2018, pp. 67-78.
- «De las lágrimas de Góngora a la retórica de Calderón: Vittorio Bodini o la lúcida hermenéutica de un hispanista», en *Palabras tendidas. La obra de Vittorio Bodini entre España e Italia*, ed. J. C. de Miguel y Canuto, València, Universitat de València, 2020, pp. 135-168.
- «Del teatro y otras complicidades», en *José Luis Canet. Estudios sobre Celestina: de la «sotil invención» a la imprenta. Con glosas nuevamente añadidas*, ed. M. Haro Cortés, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2020, pp. 13-23.
- «Ruiz Ramón o el libro vivo que es el teatro», *Bulletin of the Comediantes*, 55.1 (2003), pp. 172-180.
- «De *Despedidas* a *La vuelta al mundo*: las *Anábasis* de Fernando Operé», *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea: La poesía de Fernando Operé*, 10 (2016), pp. 69-88.
- «“Desmontando” a Calderón: la dramaturgia crítica de Francisco Ruiz Ramón», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1 (2017), pp. 371-395. <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/251/pdf>>

3. Arte, cultura y patrimonio

- «Publicaciones, archivos, bibliotecas y museos: hacia una cultura útil», en *Actes I Jornades de Cultura en la Comunitat Valenciana*, Valencia, Consejo Valenciano de Cultura, 1994, pp. 123-130.
- «Las estrategias de coordinación y cooperación territorial de la Conselleria de Cultura», en *La gestió cultural. Anàlisi d'una professió emergent*, Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1994, pp. 67-82.
- «La imagen del artista como héroe moderno», coaut. J. Martín, en *II Discusión sobre las artes: Arte&Biografía*, Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 1994, pp. 39-68.
- «La desmaterialización de la memoria: hacia una fotografía *minimal*», en *Enric Chenovart: espacios lumínicos*, Catálogo Exposición, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 43-50.
- «Del Teatro del *Misteri* al misterio del teatro. *In memoriam* Luis Quirante Santacruz», en *La mort com a personatge, l'assumpció com a tema. Actes del Seminari*

- celebrat del 29 al 31 d'octubre de 2000 amb motiu del VI Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, ed. J. Ll. Sirera, Elx, Institut Municipal de Cultura, 2002, pp. 17-25.
- «La incesante materialidad de *La Festa*», en *Misteri d'Elx. Su evolución en el siglo XX*, coord. R. Verdú Alonso, Elche, Ajuntament d'Elx, 2004, pp. 225-241.
- «Del ritu escènic del poder al melodrama erudit: l'Acadèmia dels Nocturns», en *Escriptors valencians de l'Edat Moderna*, Catálogo Exposición, Valencia, Academia Valenciana de la Lengua, 2004, pp. 47-66.
- «Don Quixot: de la figura a l'aventura», en *Del Tirant al Quixot. La imatge del cavaller*, Catálogo Exposición, València, Universitat de València, 2005, pp. 111-120.
- «Las antigüedades saguntinas como motivo de reflexión humanista: el Obispo Gómez Miedes», coaut. J. Martín, *Arse. Boletín del Centro Arqueológico Saguntino*, 23 (1988), pp. 116-126. http://centroarqueologicosaguntino.es/wp-content/uploads/2018/09/322_116_Las_antiguedades_saguntinas_como_motivo_de_reflexion_humanista_el_obispo_Gomez_Miedes_23.pdf
- «El Teatre Romà de Sagunt i el sentit d'una restauració», *Saó. Monogràfic Teatre Romà de Sagunt*, 1990, pp. 29-33.
- «Sagunto en 1816: crisis económica y mentalidad reformista en un Proyecto del Capellà Pallarés», coaut. J. Martín, *Braçal*, 4 (1991), pp. 121-136.
- «Un documento poco conocido en la historiografía del Teatro Romano de Sagunto: Las Observaciones de William Connyngham (1789)», coaut. J. Martín, *Braçal*, 10 (1994), pp. 107-143.
- «Sagunto en la literatura: épica, vanitas y parodia», *Actes 1er. Congrés d'Estudis sobre el Camp de Morvedre*, 1993, *Braçal*, 11-12 (1995), pp. 231-283.
- «Juan Gil-Albert. Breviario del Arte y la Historia», coaut. J. Martín, *Canelobre. Revista del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert*, 33-34 (1996), pp. 139-156.
- «Pregón Semana Santa Saguntina. Abril 2000», *Setmana Santa Saguntina*, 42 (2002), pp. 173-207.

III. ARTÍCULOS EN PRENSA DIARIA

El País

- «Contra la cultura de la queja», *El País-Comunidad Valenciana*, Viernes, 24 de febrero de 1995, p. 2.
- «La IVEI o la memoria del futuro», *El País-Comunidad Valenciana*, Miércoles, 30 de mayo de 1995, p. 2.
- «Y además del IVAM ¿qué?», *El País-Comunidad Valenciana*, Jueves, 11 de mayo de 1995, p. 2.

- «Entender, de verdad, el mensaje», *El País-Comunidad Valenciana*, jueves, 22 de junio de 1995, p. 2.
- «Siempre nos quedará Miguel», *El País-Comunidad Valenciana*, 30 de julio 1995, p. 2
- «El arcano del sujeto», *El País-Comunidad Valenciana*, 9 de septiembre 1995, p. 2
- «Entre la ciencia y el silencio», *El País-Comunidad Valenciana*, 3 de octubre 1995, p. 2.
- «Ni argumentar ni convencer», *El País-Comunidad Valenciana*, 4 de noviembre de 1995, p. 2.
- «La Nave», *El País-Comunidad Valenciana*, 5 de julio de 1996, p. 2.
- «Sin miedo a elegir rector», *El País-Comunidad Valenciana*, sábado, 23 febrero, 2002.
- «¿A quién beneficia?», *El País-Comunidad Valenciana*, domingo, mayo, 2002.

El económico (Laminados y Perfiles), Diario del Camp de Morvedre

- «Este negro suelo amado», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VII, 89, p. 27.
- «Vuelve a casa por Navidad», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VII, 91, p. 31.
- «Civilización o barbarie», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 93, p. 19.
- «Caixa Sagunt más allá de la fusión», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 95.
- «Elogio (crítico) de las Fallas», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 97.
- «El nombre de mi calle», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 99.
- «La vida es puro teatro», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 101.
- «De *El Faro* a *El Económico*: olor a tinta cercana», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 103, p. 27.
- «Poner una *Lira* en Flandes», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 105.
- «La montaña mágica», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 107.
- «Cafés largos, taxis amarillos. Notas de un viaje a USA (1)», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 110, p. 27.
- «Cafés largos, taxis amarillos. Notas de un viaje a USA (2)», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 112, p. 27.
- «Cafés largos, taxis amarillos. Notas de un viaje a USA (3)», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 114, p. 27.

- «De las piedras saguntinas y de su museo», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 116, p. 19.
- «Patrimonio industrial, cultura y pintadas», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 118, p. 23.
- «El aroma de todos los relatos», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 120, p. 23.
- «Política, cultura e interés general (I)», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 122, p. 23.
- «Política, cultura e interés general (II)», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 124, p. 31.
- «Recuperar la memoria, recuperar la utopía», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 126, p. 31.
- «Poesía de verano, poesía», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII, 128.
- «Teatro, toros y titulares», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII.
- «*Sagunt a escena*: el sueño ya estaba abierto (1)», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII.
- «*Sagunt a escena*: el sueño ya estaba abierto (2)», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII.
- «Feliz Navidad, Montreal», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año VIII.
- «Que sea el hombre el dueño de su historia», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año IX, 139.
- «Matar los mensajeros», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año IX, 141.
- «Si no a dar voto, a dar voces», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año IX, 143, p. 23.
- «Entre *Tierra y libertad* y el General Rojo: el diálogo como utopía», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año IX, 145, p. 23.
- «JASP», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año IX, 147, p. 30.
- «No perder (otra vez) el presente», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año IX, 149, p. 21.
- «Pescar truchas a bragas enjutas», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 151, p. 20.
- «Del diario de agosto», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 153, p. 4.
- «Esta Mururoa y aquella Ciudad Jardín», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 155, p. 4.
- «Sagunto: un vicio literario», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 157, p. 4.
- «Antes de la transición», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 159, p. 4.

- «Crecer con el cine», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 162, p. 4.
- «La contrarrevolución de terciopelo», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 164, p. 4.
- «Hakuna Matata», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 166, p. 4.
- «Aznar bajo el Paráclito», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 168, p. 4.
- «Mis Libertarias, sus azafatas», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 170, p. 4.
- «El Mercado», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 172, p. 4.
- «Teatro por basura», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 174, p. 4.
- «Que no me privaticen agosto», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año X, 176, p. 4.
- «La pasión nacional», *Laminados y Perfiles, El Económico*, Sagunto, Año XI, 177, p. 4.
- «Una República de caballos y gorriones», *El Económico*, Sagunto, Año XI, 179, p. 4.
- «Este negro suelo amado (y fin)», *El Económico*, Sagunto, Año XI, 181, p. 4.

Las Provincias (Artes y Letras)

- «Literatura marginal: otra historia», *Artes y Letras. Las Provincias*, Valencia, 1980.
- «Escuela de Arte Dramático: la otra forma de ser actores», *Artes y Letras. Las Provincias*, Valencia, 1981.
- «La voluntad orgánica de Gregorio Mayans», *Artes y Letras. Las Provincias*, Valencia, 1985.
- «Azorín y los clásicos», *Artes y Letras. Las Provincias*, Valencia, 1985.

Artículos en otros medios

- «Calderón: una recuperación no distante», *Diario de Valencia*, 13 junio de 1981.
- «Cuando Calderón no es pesadumbre», *Diario de Valencia*, septiembre de 1981.
- «Los lugares del arte», *Levante*, viernes 5 de octubre de 1991, p. 3
- «Treinta líneas por/para el teatro», *Notícies d'escena*, Valencia, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, marzo, 1992.
- «Estellés: un legado exigente», *El Trinquet, Levante*, Martes, 30 de marzo de 1993, p. 49.
- «Contra la mirada opulenta», *El Trinquet, Levante*, Martes, 27 de abril de 1993, p. 43.
- «Cultura al territori i un territori per a la cultura», *Circuit Valencià d'Exposicions*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1, estiu 1993, pp. 1-2.
- «“Dir amb judici, obrar amb decòrum”: Lapiedra, un col·lega d'equip», *Saó*, juny 1994, pp. 35-36.

- «La escena en Sagunto», *Levante-EMV*, martes 1 de agosto 1995, p. 26.
 «El teatro tiene quien le escriba», *ADE. Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Madrid, 100, 2004, p. 35.
 «Del *Misteri* y la ciudad que lo hace», *La Festa d'Elx. Suplemento Informació*, Alicante, sábado, 7 agosto, 2004, p. 14.

IV. OTRAS PUBLICACIONES

Reseñas

- «Hacia una historia marxista de la literatura española: la escritura como teatralidad», *Insula*, 383 (1978).
 «Sobre *Azorín y el cine*», *Insula*, 385 (1978).
 «Joan Timoneda como mediador literario», *Insula*, 392-393 (1979).
 «*Bibliografía Calderoniana*», coaut. Antonio Tordera, *Segismundo*, 15, 33-34 (1981), pp. 282-292.
 «Bibliografía para un centenario», coaut. Antonio Tordera, *Cuadernos de Filología III*, 3 (1982), pp. 259-266.
Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII de Francisco Aguilar Piñal», *Cuadernos de Filología III*, 3 (1982), pp. 252-254.
 «Las (otras) palabras de la tribu», *Abalorio*, 9 (1985), pp. 49-56.
 «Cuerpos de papel», *Abalorio*, 9 (1985), pp. 59-60.
 «La diversidad de lo que es uno», *Abalorio*, 16 (1988), pp. 74-75.
 «Antonio de Eslava: una heterogénea tradición novelística», *Insula*, 488-489 (1988), p. 8.
 «La novela corta en el Siglo de Oro: ejemplaridad y programaciones retóricas», *Insula*, 509 (1989), pp. 4-5.
 «Teatro del Siglo de Oro: documentos y bibliografía», *Insula*, 515 (1989), p. 28.
 «Saguntum Sagunto non est», *Braçal*, 3 (1990), pp. 78-81.
 «Record fidel: Cèrber de la paraula», *Braçal*, 1 (1989), pp. 122-125.
 «De efemérides y homenajes», *Braçal*, 5 (1992), pp. 131-135.
 «Una *Historieta* con historia», *Braçal*, 7 (1993), pp. 129-133.
 «El final no es el comienzo». *Postdata (Levante-EMV)*, Octubre, 1993.
 «El dedo en la llaga», *Braçal*, 13 (1996), pp. 126-129.
Leandro Fernández de Moratín, de Fernando Doménech, *ADE. Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 100 (2004), pp. 325-326.
 Presentación de *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002). Volumen I*, *ADE. Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 101 (2004), pp. 50-52.

Reseña *A companion to Lope de Vega*, eds. Alexander Samson y Jonathan Thacker, Londres, Tamesis Books, 2008, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 87 (2010), pp. 497-479.

«En la selva de Saña de Margo Glantz», Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/06920596579514195207857/index.htm>>

«El Siglo de Oro como lugar de la memoria» reseña a Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenberg (eds.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011. <<http://eldefectobarroco.wordpress.com/tag/evangelina-rodriguez-cuadros>>

Prólogos

Pròleg al vol. IV *Certamen Literari*, Sueca, 1980.

Prólogo a *La práctica escénica del Barroco tardío: Alejandro Arboreda*, Valencia, IVEI, 1987, pp. 7-10.

Pròleg a *La Capilla de la Universitat de València*, València, Universitat de Valencia, 1990, pp. 7-9.

Pròleg a *Estivella, un encontre*, Estivella, Ajuntament d'Estivella, 1990.

Pròleg a *El teatro a l'escola* de Rodolf Sirera y Manel Cubedo, Valencia, Conselleria de Cultura, 1990, pp. 7-8.

Prólogo a *Guía de Museos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1991, pp. 7-15.

Pròleg a *El Llibre valencià*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1991, pp. 9-15.

Prólogo a *Arqueología Industrial en Sagunto* de Manuel Girona Rubio y José Vila Vicente, Valencia, IVEI, 1991, pp. 11-29.

«El arxiu de l'emoció, el protocol de la solidaritat», Pròleg al libro *L'església dels Sants Joans de Faura* de Josep Martínez Rondan, Faura, Caiza d'Estalvis i Socors de Sagunt, 1992.

Pròleg al libro *Catálogo de Obras Impresas en el siglo XVI de la Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia*, de C. Gómez Senent, Valencia, Conselleria de Cultura, 1992, pp. 9-11.

Prólogo al libro *El Teatro Romano de Sagunto: Génesis y Construcción*, de Salvador Lara, Valencia, Universitat Politècnica de València-Servicio de Publicaciones, 1992.

Pròleg a *Vives. Edicions princeps*, Valencia, Generalitat-Universitat de València, 1992.

Prólogo a *I Conferencia de Bibliotecarios y Documentalistas Españoles*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 18-20.

- «Cuerpos de papel», *Prólogo a Entre la pequeña historia y la amistad. XXV Aniversario Librería Viridiana*, Valencia, Imprenta Artes Gráficas Soler, 1993, pp. 17-20.
- Prólogo a Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de València, 1992, pp. 11-13.
- «Lo dibuja, lo pinta, escribe y nota: lo efímero y lo permanente de la fiesta barroca», *Prólogo a Relación difusa, recopilada con varios metros de las fiestas sexcenales que la Ilustre Villa de Morella y sus individuos dedica a su Gran Patrona María Santísima de Vallivana en el sexcenio de M.DCC.XXXVIII*, [...] por D. Carlos Gazulla de Ursino [...] En Valencia, por Joseph Estevan Dolç, 1739, ed. facsimil, Morella, Fundació 50 Sexenni, 1993.
- Prólogo a La tragedia española en el Siglo de Oro: La vida es sueño o el delito del nacimiento* de M.^a Rosa Álvarez Sellers, Álava, Diputación Foral de Álava, 1995, pp. 13-15.
- «Fiesta, solidaridad e historia: la utopía perfectible de las Fallas», *Prólogo a La Palmereta. 50 Aniversario (1946-1996)*, Sagunto, Imprenta Gráficas Ronda, 1996, pp. 9-17.
- «La realidad sin recelo», *Prólogo al Catálogo Exposición Límites y horizontes* de Jaime Giménez de Haro, Sagunto, 1997, s.p.
- Prólogo a Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa* de M.^a Rosa Álvarez Sellers, Kassel, Reichenberger, 1997, vol. I, pp. XI-XVII.
- «El gozo de lo real», *Prólogo a Salmos de la materia* de Fernando Operé, Madrid, Editorial Verbum, 2000, pp. 13-26.
- «Segundo Idus de Marzo. *Balneario (mi corazón, el corazón del mundo)*», prólogo a *Balneario* de María Beneyto, Jávea, Poética, 2000, pp. 9-17.
- «Introducción» (y edición literaria) a Luis Quirante Santacruz, *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001, pp. 9-15.
- «Prólogo» a Luis Quirante Santacruz, *El Misteri d'Elx. Edició de la consuetud de 1722*, Elx, Patronat del Misteri d'Elx, 2002, pp. 10-19.
- «Prólogo» a Ximo Revert Roldan, *La regeneració patrimonial. Morvedre encara*, Sagunto, Centre d'Estudis del Camp de Morvedre, 2002, pp. 13-20.
- «Prólogo» a Alicia Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2008, pp. 11-13.
- «Prólogo» a Ricardo Vílbor [Ricardo Vila Borja], Alberto Sanz y Mario Ceballos, *La vida es sueño* [cómico], Girona, Panini España, 2018, pp. 3-5.

Textos para publicaciones institucionales

- Presentació a L'Impacte de la Revolució 1789-1813*, Valencia, Conselleria de Cultura Educació i Ciència, 1990.
- Pròleg a La Maçoneria a l'Estat espanyol. 1728-1939*, Alcoi, Centre Cultural d'Alcoi, 1990.
- Pròleg a Records. Postals Valencianes de l'Arxiu J. Huguet*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.
- Prólogo a Pausas de Papel. Carteles de Cine de Iván Zulueta. 1968-1989*, Valencia, Conselleria de Cultura-Filmoteca Valenciana, 1990.
- Pròleg a Nàpols i el Barroc Mediterrani. La pintura mediterrània de 1630 a 1670*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.
- Prólogo a Espai públic, espai privat. Les escultures romanes del Museu de Sagunt*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1990.
- Prólogo a La otra cara de la acuarela*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.
- Pròleg a Valencia Late (2). Imatge Fotogràfica*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.
- Próleg a Festival d'Elx. 1990. Teatre i Música Medieval*, Valencia, 1990.
- Próleg a Museu de Sant Pius V. Nous Fons: adquisicions, dipòsits i llegats (1985-1990)*, Valencia, Museo de Bellas Artes, 1990.
- Próleg a Museu de Sant Pius V. Gian B. Piranesi. Gravats de la col·lecció de la Reial Acadèmia de Sant Carles*, Valencia, Museo de Bellas Artes, 1990.
- «Misterio y Protocolo del Teatro Medieval», Texto introductorio a «El estado de la cuestión: el Teatro Medieval», *Insula*, 527 (1990), pág. 11.
- Prólogo a Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990.
- Pròleg al programa de Festival Internacional d'Orquestres Juvenils*, Valencia, Julio 1990.
- Prólogo a Documenta Miguel Hernández*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990 (1ª ed. 1985).
- Pròleg a Dança València 91*, Valencia, Conselleria de Cultura Educació i Ciència, 1991.
- «Azaña o las pasiones alcanzables», texto introductorio a la exposición *Azaña*, Valencia, Ministerio de Cultura-Generalitat Valenciana, 1991.
- Pròleg a Saguntum y el mar*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1991.
- Pròleg a L' arxiu municipal de Gandia: Inventari del fons històric (1274-1924)*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1991.
- Pròleg a Jusepe Ribera. Fons del Museu del Prado y del Museu Sant Pius V*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1991.
- Pròleg a Sant Pius V al Japó*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1991.

- Prólogo a Cine y Publicidad*, catálogo exposición, Valencia, Conselleria de Cultura, 1991.
- Prólogo a Goya i Vicente Lopez i el seu món en el Museu S. Pius V*, catálogo exposición, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1992.
- Pròleg a Espais Teatral a la Comunitat Valenciana*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1992.
- Pròleg a Homenatge Sanchis Guarner*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1992.
- Pròleg a Fotógrafos pictorialistas valencianos*, catálogo exposición, Valencia, Conselleria de Cultura, 1992.
- Pròleg a Catàleg II Festival de Teatre i Musica Medieval d'Elx*, 28 Octubre-1 de Noviembre, 1992.
- Prólogo a Daniel Torres. Historietas. Ilustraciones*, catálogo exposición, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992.
- «La joven lección de un viejo maestro», *Karpa*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1993, pp. 3-4.
- «La ética de la nostalgia», prólogo a Folleto de la Exposición *Reencuentro. Exposición de dibujos y pinturas de Antonio Cosín y Ramón Rodríguez*, Sagunto, Abril, 1994.

Voces en diccionarios

- Jácara* en el *Diccionario de la Literatura Popular Española*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y M^a José Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1997, pp. 157-62.
- Agreda y Vargas, D; Camerino, J.; Castillo Solórzano, A.; Salas Barbadillo, A.J.; Zabaleta, J.; Liñán y Verdugo, A.; Zayas y Sotomayor, M.; Reyes, Matías de los; Eslava, A. de; Piña, Juan de; Céspedes y Meneses, G.; Castro y Anaya; Lugo y Dávila, F. de*, en *Diccionarios de la Literatura Española e Hispanoamericana*, dirs. Ricardo Gullón y Alberto Blecua, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Vicente Blasco Ibáñez y Ramón María del Valle Inclán* en *Siete Siglos de Autores Españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 266-273.
- Comedia nueva* en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dirs. Frank P. Casa, L. García Lorenzo y Germán Vega García-Luengo, Madrid, Castalia, 2002, pp. 75-78.

Publicaciones, ediciones y recursos en red

- Edición, traducción, estudio y anotaciones de *La caída de Sagunto (The fall of Saguntum)* de Philip Frowde, coaut. J. Martín, Sagunto, Navarro Impresores, 1995, 203 pp. Edición electrónica año 2001. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=33339>>

- Dirección del Portal Pedro Calderón de la Barca, Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. <<http://cervantes.virtual.com/bib.autor/Calderon>>
- Edición crítica y estudio introductorio de *La destrucción de Sagunto* de Gaspar Zavala y Zamora, Sagunto, Navarro Impresores, 1997. Edición electrónica año 2001. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=3338>>
- Calderón de la Barca. El teatro y el mundo de Calderón: textos, voces, imágenes*, dir., textos académicos y textos locución, selección de imágenes, Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <<http://cervantes.virtual.com/bib.autor/Calderon>>
- Dirección de *Ars Theatrica*, sección sobre Teatro Clásico español, en el Portal *Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)*. <<https://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/index.html>>
- Dirección y redacción del Blog ARS TEHATRICA (actualidad crítica y escénica del teatro de los Siglos de Oro) en Portal *Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)*. <<https://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/index.html>>
- La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, edición digital en *Tc/12 Red del Patrimonio Teatral Clásico Español*, Valencia, Universitat de València, 2014. <https://tc12.uv.es/canon60/C6011_LaVidaEsSueno.php>
- Los cabellos de Absalón* de Pedro Calderón de la Barca, edición digital en *Tc/12 Red del Patrimonio Teatral Clásico Español*, Valencia, Universitat de València, 2014. <https://tc12.uv.es/canon60/C6003_LosCabellosDeAbsalon.php>
- La hija del aire* [Parte I y II] de Pedro Calderón de la Barca, edición digital en *Tc/12 Red del Patrimonio Teatral Clásico Español*, Valencia, Universitat de València, 2014. <https://tc12.uv.es/canon60/C6006a_LaHijaDelAireParteI.php> <https://tc12.uv.es/canon60/C6006b_LaHijaDelAireParteII.php>
- Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz, edición digital en *Tc/12 Red del Patrimonio Teatral Clásico Español*, Valencia, Universitat de València, 2014. <https://tc12.uv.es/canon60/C6035_LosEmpenosDeUnaCasa.php>
- Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, 5 vols., coauts. José Luis Canet y Josep Lluís Sirera, Valencia, IVEI, 1988-2000; digitalización José Luis Canet, proyecto *Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)*, 2000. <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Nocturnos/Actas_Nocturnos.html>

Tabula gratulatoria

Wolfram AICHINGER
Universität Wien

Carmen ALEMANY BAY
Universitat d'Alacant

Milagros ALEZA IZQUIERDO
Departamento de Filología Española, Universitat de València

M.ª Pilar ALMOR MESHERAKOWA
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Julio ALONSO ASENJO
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Pedro Luis ALONSO GUTIÉRREZ

Alicia ÁLVAREZ SELLERS

María Rosa ÁLVAREZ SELLERS
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Fausta ANTONUCCI
Università degli studi Roma Tre

Javier APARICIO MAYDEU
Universitat Pompeu Fabra

Beatriz ARACIL VARÓN
Universitat d'Alacant

Frederick de ARMAS
The University of Chicago

Manuel ASENSI PÉREZ
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Antonio AZAUSTRE GALIANA
Universidade de Santiago de Compostela

Josefa BADÍA HERRERA
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Rafael BELTRÁN LLAVADOR
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Piedad BOLAÑOS DONOSO

Universidad de Sevilla

Clara BONET PONCE

Universidad Católica de Valencia «San Vicente Mártir»

Patricia BOU FRANCH

IULMA/Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València

Antonio BRIZ GÓMEZ

Departamento de Filología Española, Universitat de València

Gemma BURGOS SEGARRA

IES El Getares, Algeciras

Pilar CABAÑAS VACAS

Instituto Cervantes de Viena

José Antonio CALAÑAS CONTINENTE

Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València

Cesáreo CALVO RIGUAL

Departamento de Filología Francesa e Italiana, Universitat de València

José CAMÕES

Universidade de Lisboa

María Consuelo CANDEL VILA

Departamento de Filología Española, Universitat de València

José Luis CANET VALLÉS

Departamento de Filología Española, Universitat de València

Manuel CANSECO

Irene CANTOS JIMÉNEZ

Fernanda CANUT

Emili CASANOVA HERRERO

Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Carlos CASTELLANO GASCH

IES El Quint, Riba-Roja del Túria

María José COPERÍAS AGUILAR

Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València

Marco Antonio CORONEL RAMOS

Departamento de Filología Clásica, Universitat de València

José Luis CUETO LOMINCHAR

Universitat Politècnica de València

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA

Universitat de València

- Manuel Vicente DIAGO MONCHOLÍ
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- M.^a Teresa ECHENIQUE ELIZONDO
Universitat de València/Instituto Universitario Menéndez Pidal
- Aurora EGIDO
Real Academia Española
- Vicent Josep ESCARTÍ SORIANO
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València
- Juan Manuel ESCUDERO BAZTÁN
Universidad de La Rioja
- Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA
Universidade de Santiago de Compostela
- Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- Antoni FERRANDO FRANCÉS
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València
- Teresa FERRER VALLS
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- José María FERRI COLL
Universitat d'Alacant
- Miguel FUSTER MÁRQUEZ
IULMA/Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València
- Jesús G. MAESTRO
Universidade de Vigo
- Teresa GARBÍ
- Javier GARCÍA GIBERT
- Alejandro GARCÍA REIDY
Universidad de Salamanca
- Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS
The University of Michigan
- Adela GARCÍA VALLE
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- David T. GIES
University of Virginia
- Rosa GIMÉNEZ MORENO
IULMA/Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València
- Rafael GONZÁLEZ CAÑAL
Universidad de Castilla-La Mancha

- Virginia GONZÁLEZ GARCÍA
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- Alejandro GONZÁLEZ PUCHE
Universidad del Valle
- Margaret R. GREER
Duke University
- Carme GREGORI SOLDEVILA
Departament de Filologia Catalana/IIF, Universitat de València
- Marta HARO CORTÉS
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- Alfredo HERMENEGILDO FERNÁNDEZ
Université de Montréal
- Héctor HERNÁNDEZ GASSÓ
Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Universitat de València
- Ricardo HERNÁNDEZ PÉREZ
Departamento de Filología Clásica, Universitat de València
- Antonio HIDALGO NAVARRO
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- Víctor HUERTAS MARTÍN
Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València
- Jesús HUGUET
Consell Valencià de Cultura
- Luis IGLESIAS FEIJOO
Universidade de Santiago de Compostela
- INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA (IIFV)
- Brigitte JIRKU
Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València
- Tatiana JORDÁ FABRA
Universidad Internacional de Valencia (VIU)
- Robert A. LAUER
The University of Oklahoma
- Brigitte LÉPINETTE
IULMA/Departamento de Filología Francesa e Italiana, Universitat de València
- María Luisa LOBATO
Universidad de Burgos
- Francisco José LÓPEZ ALFONSO
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Ángel LÓPEZ GARCÍA-MOLINS

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Eusebio V. LLÁCER LLORCA

Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València

Gemma LLUCH

Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Javier LLUCH PRATS

Departamento de Filología Española, Universitat de València

Abraham MADROÑAL

Université de Genève

Carme MANUEL CUENCA

Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València

Robert MARCH TORTAJADA

Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

José MARTÍN MARTÍNEZ

Departamento de Historia del Arte, Universitat de València

María José MARTÍNEZ ALCALDE

Departamento de Filología Española, Universitat de València

José MARTÍNEZ RUBIO

Departamento de Filología Española, Universitat de València

Antonio MELERO BELLIDO

Departamento de Filología Clásica, Universitat de València

Juan Carlos de MIGUEL Y CANUTO

Departamento de Filología Francesa e Italiana, Universitat de València

Juan Antonio MILLÓN

Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Universitat de València

Evelio MIÑANO MARTÍNEZ

Departamento de Filología Francesa e Italiana, Universitat de València

Clara MONZÓ RIBES

Departamento de Filología Española, Universitat de València

Ricardo MORANT MARCO

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Carmen MORENILLA TALENS

Departamento de Filología Clásica, Universitat de València

Ferran MUÑOZ TRAVER

Rosa NAVARRO DURÁN
Universitat de Barcelona

Joan OLEZA SIMÓ
Departamento de Filología Española, Universitat de València

César OLIVA OLIVARES
Universidad de Murcia

Fernando OPERÉ
University of Virginia

Adrià PARDO LLIBRER
Universidad de Salamanca

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Manuel PÉREZ SALDANYA
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València

Jesús PERIS LLORCA
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Elena PLANO PÉREZ
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Fernando PLATA PARGA
Colgate University

Salvador PONS BORDERÍA
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Gonzalo PONTÓN GIJÓN
Universitat Autònoma de Barcelona

Marco PRESOTTO
Università di Trento

Mercedes QUILIS MERÍN
Departamento de Filología Española, Universitat de València

Jordi REDONDO
Departamento de Filología Clásica, Universitat de València

Ximo REVERT ROLDÁN
Departamento de Historia del Arte, Universitat de València

Mercedes de los REYES PEÑA
Universidad de Sevilla

Purificación RIBES TRAVER
Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València

- Amparo RICÓS VIDAL
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- Ricardo RODRIGO MANCHO
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES
Universidad de Castilla-La Mancha
- Nuria RODRÍGUEZ CALATAYUD
Universitat Politècnica de València
- Irene ROMERA PINTOR
Departamento de Filología Francesa e Italiana, Universitat de València
- José Carlos ROVIRA SOLER
Universitat d'Alacant
- Antonia SÁNCHEZ MACARRO
Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València
- Francisca SÁNCHEZ PINILLA
Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Universitat de València
- Julia SANMARTÍN SÁEZ
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- José SANTAEMILIA RUIZ
Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València
- Francisco Javier SATORRE GRAU
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- Guillermo SERÉS
Universitat Autònoma de Barcelona
- Jaime SILES RUIZ
Departamento de Filología Clásica, Universitat de València
- Vicent SIMBOR ROIG
Departament de Filologia Catalana, Universitat de València
- Rodolf SIRERA TURÓ
- Luz C. SOUTO
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- Antoni TORDERA SÁEZ
Departamento de Filología Española, Universitat de València
- Jesús TRONCH PÉREZ
Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universitat de València
- Eduardo VASCO
- Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

Francisco Javier VELLÓN LAHOZ

Universitat Jaume I

Luis VERES

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació, Universitat de València

Santiago VICENTE LLAVATA

Departamento de Filología Española, Universitat de València

Ricardo VÍLBOR

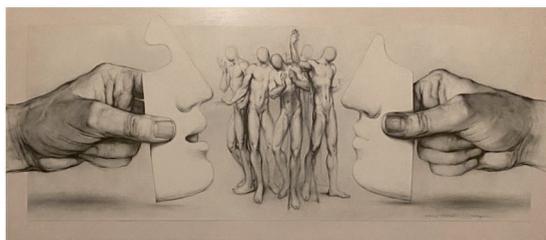
IES Castilla, Guadalajara

Alison WEBER

University of Virginia

Miguel ZUGASTI

Universidad de Navarra



Joan Ramón García Castejón (Elche, 1945)



Las palabras y las cosas en el corral de comedias reivindica, a través de una reflexión sobre la identidad y la dramaturgia del teatro clásico español, el valor fundacional de la palabra como escritura y como puesta en escena. Sin abandonar una perspectiva histórica y documental, propone, a manera de ensayo, un viaje en torno al espacio fundacional del teatro del Siglo de Oro –el *corral de comedias*– y su importancia como embrión de una concepción de la puesta en escena y de una primera industria cultural en un contexto de patente afinidad con el teatro europeo de la época.

Darnaseo
colección

VNIVERSITAT
D'VALENCIA
PUBLICATIONS **PUV**