

EL MONSTRUO DE LOS JARDINES
Análisis de la construcción espacial de una Comedia Mitológica para la Corte de
Calderón de la Barca.

Proemio

Debo empezar por decir que mi profesión y mi interés es el teatro, particularmente la investigación y la docencia, y la actuación y dirección. Esto me hace pensar en el funcionamiento del actor a partir de los dos elementos constitutivos del fenómeno teatral: la dramaturgia y la puesta en escena. Digámoslo brevemente: para existir el Teatro hay que combinar, en cierto orden, ciertos elementos:

- 1.- el actor
- 2.- el público
- 3.- el texto, el texto literario, el texto de la puesta en escena, el texto espectacular y el espectáculo que los vincula.

Es en este último punto en el que intervienen, para hacer posible la función, el dramaturgo y el director de escena; la suma de la práctica de estos dos elementos permiten el contacto entre los opuestos: el actor y el espectador. Ahora bien, ¿qué es lo que necesita un actor para producirse el montaje escénico/ espectáculo dirigido a partir del texto dramático? *Un espacio escénico.*

Es sobre esto que trata este ensayo. El espacio construido desde el texto del autor dramático. En particular, el espacio escénico para una tradición específica: el teatro áureo. Y para un tipo de teatro particular de esa época: el teatro mitológico de corte. Y para una obra particular: “*El Monstruo de los Jardines*” de D. Pedro Calderón de la Barca.

Allí con deleite halagüeño de la representación, con las apacibles suavidades de la música, con la blandura engañosa de las palabras amorosas, y lascivas, con la vista de las mugeres hermosas, y lisonjeras, con los bailes profanos, y artificiosos, con el ocio, con la risa, y con todas las otras deliciosas blanduras de los theatros se van poco á poco afeminando los animos más vigorosos, y los corazones más fuertes insensiblemente ablandando, hasta venir á quedar rendidos del todo á los deleites sensibles, y inclinados torpemente á todas las delicias y blanduras de la carne. esto es lo que Seneca

dezia; que no ay más oportuna ocasión para que todos los vicios se nos vayan entrando insensiblemente en el alma embueltos en la blandura, y suavidad engañosa del deleite, que estar los hombres sentados con curiosidad en las fiestas del teatro. *Ignacio de Camargo, Salamanca, 1689.*¹

I.- Introducción.

La historia del teatro áureo conlleva en su devenir elementos y accidentes que hicieron de la experiencia teatral, en particular de la del Siglo XVII, una zona sinuosa, escarpada y precipitada. Las obras de teatro en los corrales, coliseos, estancias o jardines de palacio cerraban sus temporadas ante cualquier evento político particular, como la muerte de la Reina o la propagación de una plaga.

La representación se convirtió en un hecho cotidiano para la sociedad española. Las fiestas como los Jueves de Corpus, las procesiones devocionales acompañadas de ritos como la quema de la Tarasca, los bailes que la acompañaban y la representación de los Autos Sacramentales al igual que las obras seculares y de diversión, hicieron de la representación un entretenimiento y una diversión pronto preferida por los súbditos y las cortes de Felipe II, Felipe III y Felipe IV y Carlos II.

Lope de Vega, ya favorecido de una tradición teatral que se estableció a lo largo de todo el s. XVI, aseguró, con la revolución de su “Comedia Nueva”, el gusto del pueblo español por la tradición teatral. Para los primeros años del s. XVII los corrales eran ya una práctica cotidiana de Ciudad Real: Madrid, y de otras de la península ibérica. La comedia de capa y espada, la de enredos y la de situaciones, además de las representaciones de los autos sacramentales, el teatro breve (sainetes, entremeses, jácaras, ensaladas) y la fiesta teatral en torno a estas eran apreciadas por un público muy diverso, desde el más encumbrado miembro de la nobleza hasta el oficiante de menor valía, que asistía a la experiencia escénica en espacios cada vez más adecuados y mejor equipados para la representación. Así las disposiciones improvisadas de algún tablado dieron paso a carros alegóricos cada vez más abigarrados y bizarros, para los autos; y los espacios que podían tener controles de acceso para medir la asistencia y convertir el teatro secular en un negocio lucrativo provocaron que los corrales se convirtieran pronto en espacios construidos adecuados que conservaban sólo en el nombre la alusión al lugar proporcionado a los animales. Más adelante, teatros más grandes y cubiertos llegaron a España y a sus reinos y colonias: los coliseos².

¹ Sebastián Neumeister, “Teatro Mitológico”, en: *Calderón de la Barca, Obras Maestras*, coord.: J. Alcalá Zamora, J. M. Diez Borque, Madrid, 2000, Castalia, p. 477.

² Cfr.

Otra práctica que se desarrolló a mediados del Siglo XVII, dado el auge del teatro no religioso, o por lo menos, no asociado a las prácticas religiosas impulsadas por el movimiento contrarreformista, fue la representación de obras dispuestas para un público elegido, cercano a las cortes, a los palacios de la época y al Rey.

La construcción del Palacio del Retiro, a la que Calderón dedicaría el tema de su Auto Sacramental de 1634 *El nuevo Palacio del Retiro*, por órdenes de Felipe IV, sus espacios al aire libre en *jardines* adecuados a la época y al gusto de sus Majestades Católicas promovieron un teatro que incluiría la reactivación del imaginario de la *Mitología Clásica*: ésto condujo a una dramaturgia en las que los autores -especialmente Calderón de la Barca-, desarrollarían las alusiones mitológicas para reforzar los aspectos de la identidad, del poder real y la supremacía de la Santa Iglesia Romana.

Pérez de Moya ha sido, por sus explicaciones de las fábulas y mitos clásicos sólo uno de los autores que se esfuerzan por integrar los mitos paganos en el mundo moderno cristiano. Como Boccaccio en el siglo XIV, como Gregorio Giraldi y Vincenzo Cartari en el siglo XVI, y como Baltazar de Vitoria en el siglo XVII, lo hace en forma de tratado, es decir, nos narra el contenido de los mitos y los comenta de manera alegórica. Calderón y con él los grandes autores dramáticos del barroco europeo, proceden de otra manera, superando de lejos a los tratadistas mencionados.³

Las Comedias de corte mitológico pronto florecerían como fiestas paganas traducidas al rito cristiano apostólico contrarreformado. No pretendo ahondar en estos elementos, sirvan de alusiones para poder entrar en materia. Esto es, para recordar, el análisis textual para la *construcción espacial* de una comedia mitológica para la corte del Rey, de Calderón, *El Monstruo de los Jardines*.

II. Un apunte sobre D. Pedro Calderón de la Barca.

Sólo haré alusión a algunos detalles de la vida del autor, a partir de 1652, año en que escribió para la corte su drama mitológico *La fiera, el rayo y la piedra* para celebrar el cumpleaños de la Reina Mariana de Austria. Esta representación, cabe mencionar, con decorados del arquitecto italiano Cosme Lotti; según los datos proporcionados por los archivos de la época la fiesta teatral duró siete horas. Además de esta función hubo dos más para los Consejos y la Villa de Madrid y después 37, ante un público general.⁴

³ Sebastián Neumeister, "Teatro Mitológico", en: *Calderón de la Barca, Obras Maestras*, coord.: J. Alcalá Zamora, J. M. Díez Borque, Madrid, 2000, Castalia, p. 479

⁴ *Ibidem*.

Los antecedentes inmediatos: la década de los 40 estuvo plagada de una serie de reveses para *Calderón*:

- a) cerraron los teatros,
- b) hubo una declaración teologal sobre la inmoralidad de las comedias,
- c) la muerte de sus hermanos José y Diego,
- d) una relación amorosa que dio como fruto un hijo que murió a los diez años.

En 1650 Calderón pide su ordenación como sacerdote: la cédula llegaría un año más tarde. No volvió a escribir obra alguna para los teatros públicos.

En el año de 1653, tras el éxito de *Andrómeda y Perseo*, que festejó la recuperación de la reina de un brote de viruelas, Don Pedro fue beneficiado por Felipe IV, a pesar de muchas desavenencias: su profesión dramaturgo, la falta de pureza de sangre en su árbol genealógico y las insistentes salidas del autor de Madrid para revisar los ensayos de sus obras, con una vacante en la Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo. Algunos años más tarde,

... según cuenta Barrionuevo, el 4 de Marzo de 1658 se estrenó la comedia de Calderón “Afectos de Odio y Amor” en el Buen Retiro con tramoyas nunca antes vistas. Trabajaron 132 personas, de las cuales 42 eran mujeres músicos traídas de toda España.⁵

Además de las obras de corte mitológico, también escribió zarzuelas como *La Púrpura de la Rosa* que fue cantada en 1660 para celebrar la boda de Luis XIV de Francia con la infanta María Teresa. Se dedicó en estos años al género que ocuparía su mayor producción: El Auto Sacramental. Escribió para los carros alegóricos de Madrid, Toledo y otras villas casi en exclusividad.

Para la Corte, en la década de los 60, para celebraciones reales, escribió *El Faetonte*. Estrenó dos obras en julio de 1661: *Eco y Narciso* y *El Monstruo de los Jardines*. En 1663 fue ordenado Capellán de honor de S. M. y tres años después Capellán mayor de la congregación de presbíteros naturales de Madrid. En 1665, tras el luto por la muerte de Felipe IV, escribió para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana *Fieras afemina amor* en 1669 y *La estatua de Prometeo*, celebrando la paz con Portugal el año siguiente. Al final de su vida, bajo el reinado de Carlos II “el hechizado”, compuso *Ni Amor se libra de amor* en 1679.

⁵ “*Anales breves del Teatro Español (1600-1680)*”, en: Pedro Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, ed., estudio preliminar y notas de Ángel Martínez Blasco, Kassel, Reichenberger, 1995, p.49

En 1680 se estreno el 3 de marzo su última obra, el mismo año de su muerte, *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*, con música de Juan de Hidalgo y con tramoyas de José Caudí, ante los reyes Carlos II y María Luisa de Orleáns.

Entre los festejos que mandó prevenir la ansiosa fineza de su majestad para su esposa, fue el de una comedia, vestida del mayor aparato de mutaciones y teatro que se pudiese ejecutar.⁶

III. La obra “El Monstruo de los Jardines”

El Monstruo de los Jardines no es una comedia de diversión cortesana superficial, como a veces en los espacio de la crítica ha querido verse; Aquiles vestido de mujer no es sólo un motivo poético atractivo; en esta comedia se tratan cuestiones básicas de la existencia humana. Aquiles resulta ser un Segismundo con nombre homérico en el que Calderón interpreta nuestra vida según un principio que domina todos sus dramas filosóficos: sentencia del destino, huída (en balde) y prueba.

Existen elementos en la obra que hacen pensar en una sentencia caprichosa del destino y en una mala decisión de una “madre cruel” para que no se cumpla el destino de Aquiles. Pero el Hado es cosa seria para los griegos, no necesariamente para Calderón, para quien el libre albedrío dificulta la visión trágica de la vida y le permite vencerse a sí mismo y ser redimido por la Gracia.

Advertido por un presagio intimidatorio, *Tetis*, madre de Aquiles, y segunda versión de una madre, figura inusual en el teatro áureo, (otro ejemplo es Liríope, en “*Eco y Narciso*”), sabe que su hijo no puede revelarse ante el mundo si quiere tener una vida tranquila y complaciente. De enterarse de su existencia, el mundo haría de *Aquiles* un héroe recordado por la historia, con un final trágico y temprano. Tetis decide esconder a su hijo y apartarlo de la vista de cualquier otro ser humano.

Esto le dio a Calderón un material que innegablemente podía interesarle: un héroe que podrá vencerse a sí mismo, una cueva dónde esconderlo, la atracción del *buen salvaje* por la música: elementos ya explorados en otras obras como en *La Vida es Sueño*.

⁶ *Ídem*, p. 62

En la primera jornada de la obra, un temblor abre la montaña en la que Aquiles se halla escondido y enamorado por la música ofrecida a Deidamia, hija del Rey de la isla, sale de su escondite. El joven, tras enamorarse de la princesa aceptó el consejo de su madre Tetis de hacerse pasar por la sobrina del Rey de Scyros (Gnido en la obra de Calderón), y con el nombre de Pyrrha (Astrea en la obra de Calderón) vivió en Palacio vestido con ropas de mujeres.

En su refugio tuvo relaciones amorosas con Deidamia; tuvieron un hijo, Neoptolomeo (esto no se menciona en la obra calderoniana). La vida de Aquiles habría transcurrido en un mediocre y feliz anonimato de no haberlo descubierto Odiseo (Ulises en la obra de Calderón) merced a un ardid. El astuto marinero griego presentó a las damas de la corte de Licomedes costosos regalos – joyas, ricos vestidos, adornos – y entre ellos, un escudo y una lanza. Cuando las mujeres estaban admirando los diferentes y preciosos donativos, Odiseo (Ulises en la obra de Calderón) hizo que sonaran clarines y tambores y que se oyera ruido de armas.

La reacción fue inmediata: la falsa Pyrrha (Astrea en la obra de Calderón), se desembarazó de los atuendos femeninos que la estorbaban, empuñó el escudo y blandió la lanza. De esta manera Aquiles fue reconocido, y, prometió conducir las huestes griegas contra *Troya*.

Las fuentes de Calderón son Ovidio y Homero⁷, pero sobre todo un cuadro de Rubens y otro de Rubens-Van Eyck; y lo que logra es transformarlas a una manera cortesana y cristiana. En el periodo barroco este tema tuvo reiteradas interpretaciones en las artes: además de los cuadros ya mencionados: “*Aquiles entre las hijas de Licomedes*” de Rubens (1622), y otra del mismo tema en coautoría con Van Eyck (1628); Tirso de Molina construiría “*El Aquiles*” de 1636 con este mito.

En la obra de Calderón el problema se centra en el dilema de Aquiles que trata de oponerse a su destino y no vencerse a sí mismo. Calderón elabora en la pieza una serie de tópicos que son representativos de su dramaturgia: la cueva, el hado maligno, el enamoramiento sin gobierno del héroe.

“Aquiles pasa de ser un héroe marcial a ser el monstruo de los jardines, es decir, el asombro y el encanto de la corte, efecto afeminador de su amor por Deidamia. Al final se vence a sí mismo y sus malas inclinaciones, y muestra ser, como el Segismundo de “*La Vida es Sueño*” un héroe digno de este nombre.”⁸

⁷ Homero, *Ilíada* (Libro IX, vv. 410 y ss.; libro XIX, v. 342) , Ovidio, *Artis Amatoriae* (libro 1, v 689, vv. 701-706), Ovidio, *Metamorfosis* (libro XIII, vv. 162-173)

⁸ Sebastián Neumeister, *Ibidem*, p. 479.

Esta es la “*admiratio*” que Calderón persigue y por ello puebla el mundo que ha creado de monstruos que asombran⁹. La lección moral que se desprende es la de que el hado solo se vence al triunfar de si mismo.¹⁰

IV. Estudio del espacio escénico en el texto espectacular de “El Monstruo de los Jardines”

Calderón contaba para el año en que se estrena esta obra con una fama de prodigio de la escena. El favor real y su indudable pasión y oficio hicieron de él el último gran representante de la literatura y del hombre de escena de los siglos de oro.

El aparato escénico y la tramoya se vieron desarrollados de una manera nunca antes vivida en la península ibérica desde principios del s. XVII. Grandes escenógrafos italianos en la tradición de la fiesta de máscaras y de Inigo Jones llegaron a la corte. Cosme Lotti, Baccio del Bianco entre otros figuraron como facilitadores de los montajes planeados por Calderón.

Algunos dramas pedían cosas que parecerían inverosímiles para la época. La construcción de un dique en los *jardines* del palacio del Buen Retiro se construyó para que flotaré un Arca de Noé. Volcanes hacen erupción en “*Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*” y las piedras ardientes deben caer -según acotación del autor- a los pies de las faldas de las espectadoras que deberán entrar en pánico por ellas. Construir la tramoya para lograr la “*apariencia*” de la obra es un proceso delicado y complejo en la puesta en escena. Escenógrafos y directores deben estar atentos, trabajando juntos, desde el primer momento para salvar las dificultades del texto dramático.

⁹ “El monstruo de los jardines” se reestrenó en 1667 en el corral de la montería de Sevilla. Fue publicado en la Parte Cuarta de Comedias, de Calderón en 1672. Se puso con singular éxito en Valencia en 1683, alcanzando el número de 57 representaciones.

¹⁰ *Cfr.* Comentario de la edición de Aguilar, “*Obras completas de Don Pedro Calderón de la Barca*”, Tomo I, Dramas, por A. Valbuena Briones, de la Universidad de Delaware. Quinta edición, 1966. Pp. 1983-1985.

La reconstrucción del decorado a través de las memorias de apariencias, de las acotaciones implícitas o explícitas o de cualquier documentación que lo describe es de capital importancia para entender la obra.¹¹

En “El Monstruo de los Jardines”, Calderón describe su escenario a partir del texto espectacular, tanto dentro del texto en forma de didascalias, como en acotaciones, que sirven todas de indicaciones para la construcción del espacio donde se genera la representación.

“La obra comienza con una escena que parece ser, como otros tantos elementos en Calderón, mero tópico, repetición y combinación de efectos y fórmulas teatrales. Al igual que “*El mayor encanto amor*”, “*El golfo de las sirenas*”, la segunda jornada de “*Ni Amor se libra de amor*” y el Auto Sacramental “*Los encantos de la culpa*” empieza con que entre los bastidores naufraga un barco y su tripulación agotada sale al escenario.”¹²

(*Dentro voces*)

Todos: Vira al mar.

Un marinero: Es inútil la porfía,
Porque el viento que corre es travesía.

Otro: Amaina la mayor.

Otro: Iza el trinquete.

Otro: A la driza.

Otro: A la escota.

Otro: Al chafaldete.

Otro: Dé el esquife en la playa,
y el Príncipe no más a tierra vaya,
ya que abismos de hielos
nos cubren.

(“El Monstruo de los jardines”, verso 1 y ss.)

Veamos como quiere Calderón que se construya la tramoya de la playa; para ello hay que buscar en el texto. Generalmente, la memoria de las apariencias está en los versos que recitan los actores. ¿Funciona el que “Una imagen dice más que las palabras”? No en el mundo de Calderón. Allí las palabras generan las imágenes, las paren... primero Dios dijo, luego la realidad se hizo, y luego se pudo ver:

¹¹ Aurora Egido, “*La fábrica de un Auto “Los encantos de la culpa”*”, en: Javier Aparicio Maydeu, *Estudios sobre Calderón*, Madrid, 2000, Istmo, pp.24-25

¹² En: Sebastián Neumeister, *Mito clásico y ostentación, los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 167

Lidoro: Y si del **bote**¹³ que ofrecí obligados,
en este **esquife**, este fragmento poco,
que ha sido mi delfín, **la orilla toco
de esta desierta playa**
que del mar la soberbia tiene a raya,
veréis que fiel, **en clima tan remoto,
la arena** beso y revalido el voto...”
(verso 10 y ss.)

Libio: “... ser esta isla bárbara y desierta.
Lidoro: Dices bien, pues sus **troncos**,
que de quejarse al lóbrego están roncós,
mal pulidos los veo,
**sus plantas sin cultura, sin aseo
sus flores**, solo oyendo en ecos graves
bramar las fieras y gemir las aves.
(verso 35 y ss.)

Aquí la naturaleza, (otra visión casi obligada para un hombre del XVII) buscará en el desorden la oposición del orden en el arte y el ingenio del hombre. De una economía asombrosa, Calderón adelanta con esto, para la jornada siguiente la descripción del jardín del palacio de Deidamia.

Al espectáculo teatral se le impone así un doble sentido de complejidad y expansión escenográficas, con el desarrollo de tramoyas fundadas en mutaciones y una técnica precisa que está recogida en un texto de Sabbatini “Practica de fabricar scene e machine ne Teatri” (1637). El espacio puramente teatral es sustituido por uno en el que la arquitectura y la naturaleza se aprovechan más o menos modificadas.

Así además de rocas, troncos, arena, plantas sin cultura, flores hay más que ver, hay más que engendrar en este primer espacio de la representación de la obra, después de que los náufragos han tomado camino, los habitantes y gobernantes de la isla salen:

Rey: **Esa eminencia, que tan alta sube
que empieza monte y se remata en nube,
asiento es peregrino
del templo que buscamos.**

¹³ Todas las citas de la obra están tomadas del Tomo *Dramas* de la Obra Completa de Calderón, en la edición de A. Balbuena Briones para Editorial Aguilar, 1961. La numeración de los versos y las negritas son mías.

Ulises: **Ya el camino
entre aspereza tanta,
la senda nos enseña**
aquella o tarde o nunca **hollada peña**
de bruta huella, ni de humana planta.

Deidamia: Aunque **su inmensa elevación espanta,**
por áspera que sea,
llegar al templo mi piedad desea.

(verso 93 y ss.)

Calderón, en estos espectáculos funda la tradición de la zarzuela: “La púrpura de la rosa” y “El golfo de las sirenas”, escritas para ser enteramente musicalizadas y representadas en el Palacio de la Zarzuela.

Sigue a esto un terremoto, (que Calderón querría que sintieran los espectadores), y después:

Abre una roca Aquiles y sale a la boca.

(acotación antes del verso 563)

Aquiles en un parlamento descubre el mundo real y le da nombre a los elementos que sólo conoce en teoría por primera vez en su vida. Su madre lo había educado bien. Aquí su anagnórisis:

Aquiles: Ya de la **cueva** he salido,
Y al ver del Sol la luz pura,
se ciega la vista mía.
**Salgo a ver al claro día,
y doy con la noche oscura.**
**¡Qué variedad! ¡Qué hermosura
tan admirable!** Y si creo
a mis noticias, no veo
cosa que con ella sea.
**¡Oh, cuánto finge la idea!
¡Oh, cuánto vuela el deseo!**
Aquel **azul resplandor
el cielo debe de ser.**
**La tierra a mi parecer,
será este hermoso verdor;
éste árbol, ésta flor,
ave ésta, ésta transparente
fuente, aquél mar...**

(versos 614 y ss.)

Sólo dramaturgos como Calderón o Shakespeare pueden lograr un momento verosímil en una representación como ésta. En su última obra, “*La tempestad*” Shakespeare enfrenta a Miranda, que no conocía a otro ser humano que su padre, a toda la corte que naufragó en las riberas de la isla de Prospero. Miranda lo enuncia así en sus famosos versos: “Oh, wonder / how many goodly creatures are there here! / How beauteous mankind is! Oh, brave new world, / that had such people in’ t!”¹⁴

Pero, a nuestra obra:

Sale cayendo Aquiles

(acotación antes del verso 887)

Aquiles: ... de esas **altas**
peñas me dejé caer.

(versos 889-890)

Aquiles: ¿Has visto en esta montaña
una boca, de quien es
todo un peñasco mordaza?

(versos 927-930)

Los *carros alegóricos* donde se presentaban los Autos Sacramentales tenían tramoyas y decorados que se volvieron útiles en repetidas ocasiones: una nave, construida alrededor de un mástil, un globo que solía abrirse en dos mitades, una devanadera, que dividida en dos o en cuatro partes que giraba sobre sí misma para mostrar una cara y luego otra al público, bastidores que subían y bajaban, apareciendo en el cuerpo superior y emergiendo de él o embebiéndose en el inferior.

Estos elementos ayudaron a crear la espectacularidad del teatro palaciego. La maquinaria teatral estaba compuesta por elementos que aún son usados con éxito en montajes modernos: el bofetón, el despeñadero y la manga ayudaban a estos “efectos especiales” en los que se podía aparecer o desaparecer a un actor, hacerlo deslizarse de arriba a abajo o volarlo con algún mecanismo de grúa:

- El Bofetón: subía y bajaba por una canal, girando súbitamente al llegar junto al tablado para mostrar una figura al público.
- El Despeñadero: servía para permitir que un actor cayera rodando desde el cuerpo superior del carro al tablado.
- La Manga o Rastillo: especie de canal inclinada, que permitía a un actor bajar deslizándose del carro al tablado.

¹⁴ William Shakespeare, *The Tempest*, London, 1980, Bantam Classics, p. 80

Éntranse por una puerta y salen por otra.

(acotación antes del verso 2530)

Lidoro: De su **enmarañado albergue**
este es el **sitio más solo.**

(versos 2530-2531)

Lidoro: ... monstruo de **aquestos jardines**
en ellos puede ocultarse
tan seguro, que no teme
que **el día se le declare,**
para no quedarse en ellos?
Pues **por la puerta que entrasteis**
¿no fue por dónde él se huyó?

Hay otro espacio que se necesitará en la representación: la habitación de Deidamia, a la que sólo se hace una alusión en una acotación. Lope de Vega había dado la posibilidad, en su Comedia Nueva, de combinar en la representación espacios interiores y exteriores. Cosa nunca antes vista en el teatro occidental de épocas anteriores.

Así, pareciera que Calderón quiere, desde el texto, dirigir al actor y diseñar el espacio vital de su drama mitológico. Es de esta manera que un actor, un director o un escenógrafo puede empezar, después de reconocer en el examen concienzudo de las necesidades del drama, en el texto espectacular, a plantear la creación del espacio, para una vez reconocidos todos sus elementos, llegar a la puesta en escena y luego, acceder al trabajo creativo del espectáculo, en el que el Teatro se provoca finalmente.

Este es claro un método de trabajo. No necesariamente el único, pero sí uno que nos aseguraría una visión rigurosa del hecho escénico, con la que después, jugando con las posibilidades técnicas y creativas de nuestra propio presente decidir en cómo afrontar los problemas de interpretación y de la producción.

En estos espacios presentados por el autor también la ostentación cortesana se da en los movimientos escénicos, no sólo en sus apariencias. Habrá que producir, por ejemplo, en una puesta en escena de esta obra, el pasaje de la procesión ceremonial de la primera jornada:

Lidoro: Un **escuadrón festivo,**
Pisando el seno de este **escollo altivo,**
Ni bien mar, ni bien tierra, de su cumbre
Vencer juzga la enorme pesadumbre.

(versos 66 y ss.)

Salen el Rey de Gnido, Ulises, Deidamia, damas, música y acompañamiento.

(acotación antes del verso 93)

Lidoro: ¡Cielos! ¡Qué es lo que veo!
 ¿**Cuándo fue la verdad más que el deseo?**
 ¿Viste Libio, en tu vida
 tropa más bella, escuadra más lucida,
 así por la dulzura
 de su canto suave,
 como por la hermosura,
 que honestamente grave,
 reina de todas coronarse sabe?

(versos 114 y ss.)

Así como la última aparición de la madre de Aquiles en la que: “*se abre un peñasco y se ve a Tetis sobre un caballo marino en ondas de mar*” o la fiesta nupcial de la Tercera Jornada:

Rey: Y así quiero que **mañana**
 las ceremonias nupciales
 se celebren, empezando
 las músicas **esta tarde**
 la invocación de Himeneo,
 usado rito inviolable
 de sus ninfas, cuyas voces
 ya en ecos el viento esparce,
 para que tú los admitas.

Deidamia: Ya, señor, que hay en mí sabes
 obediencia, y no elección.

Rey: Pues con **la antorcha que traen**
 para ti y Lidoro, en muestra
 del amor que en los dos arde,
 daréis principio los dos.

(versos 2919 y ss.)

Como complemento a estos elementos está la utilería y el vestuario. Calderón también se ocupa de describir esto para que no haya duda sobre lo que él necesita ver en escena.

Salen Ulises y Libio, vestido como extranjero, y traen en un cofrecillo lo que dirán después los versos, y en las manos un sombrero con plumas, una espada de plata y un escudo dorado.

(acotación antes del verso 2732)

Ulises: porque del **rico tesoro**
 de un mercader que ha venido
 hoy al puerto, algo feríeis.

(versos 2743 y ss.)

Saca unas piezas de tela y tiéndelas en el tablado.

(acotación antes del verso 2767)

Libio: ¿Qué os parece
 este **cupido de diamantes**?

(versos 2773-2774)

Otra caja.

(acotaciones antes de los versos 2794, 2805, 2811: **tres cajas**)

Libio: “Por **firmeza** aquesta pieza.”

(verso 2793)

Libio: “Esta **corona** querría
 que te agrade.”

(versos 2805-2806)

Libio: “Esta una **águila imperial**
 es, que al sol, **las plumas dora.**”

(versos 2813-2814)

Libio: “Un **áspid de rubíes.**”

(verso 2817)

Deidamia: “y que en su nombre escogí
 estas **cintas** para mí.”

(versos 2838-2839)

Calderón lo dice todo. Lo reconoce todo. Nos lo hace nacer en nuestra imaginación por medio de la palabra, elemento central del que está hecho este teatro. Las explicaciones, así como las imágenes vienen después.

Es en el jardín en el que quiso centrar su atención Calderón. Uno, obra de natura, otro, obra del artificio. la teatralización de la procesión, de la fiesta cortesana en el ámbito plural del salón y del jardín y los elementos protocolarios y ceremoniales del teatro de corte explican estas proyecciones en donde es posible una metamorfosis en lo arquitectónico - natural.

El introductor de esta espacialidad fue posible gracias a modelos italianos. Felipe IV había contratado a Cosme Lotti como diseñador y arquitecto de jardines y teatros: arquitectura del espacio. Así es como “se potenció la idea del jardín como mutación preferida para el sincretismo de lo real y lo ficticio, donde artificio imitante y sensación de naturaleza recreada configurarían la uniformación de una bivalente especialidad.”¹⁶

El jardín era en la imaginación del XVII no sólo un espacio para la meditación y el bienestar, sino el lugar ideal para las prácticas y las relaciones cortesanas. Servían como “adorno del teatro”, y aún los detractores más aguerridos de la práctica teatral que desaprobaban los cambios escenográficos y de las apariencias, por provocar que el teatro se convirtiera en algo más que fábula, gustaban de los espacios mudables de los jardines.

Calderón logra, como el mejor de entre los dramaturgos de la época dorada, el efecto, gracias a medios espectaculares, de anudar ficción y realidad. Pero nunca le dio un valor mayor a la escenografía que a la representación de los actores y al valor de los versos. Existe la cita que escribió a Felipe IV sobre una escenografía de Cosme Lotti: “aunque está trazada con mucho ingenio la traza de ella no es representable por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación”¹⁷.

En esta constante el jardín puede ser visto en la obra calderoniana como un espacio identificado de la pasión, paraíso de amor o academia del dios ciego. En “*El monstruo*” así lo califica Aquiles en los versos 2019 y ss., donde además son imagen del desengaño establecido en la despedida la identidad con el objeto amado:

¹⁶ José Lara Garrido, “*Texto y espacio escénico*” en: Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Tomo I, Madrid, 2000, Istmo. pp. 115-116.

¹⁷ L. Rouanet, “*Un autographe inédit de Calderón*”, en: Charles Aubrun, *Le lieu théâtral*, pp.430-434.

Adiós, teatro funesto,
donde mi primer amor
representó sus afectos,
... adiós flores, adiós fuentes,
adiós Deidamia.

Calderón “crea piezas teatrales en las que los dioses paganos vuelven a vivir y actuar delante de un público cortesano entusiasmado, sin perder, por lo tanto, su potencial alusivo y poético. Pero sólo Calderón logra reunir la poesía y la filosofía, la historia y la eternidad de manera tan perfecta en una polifonía que todavía nos encanta.”¹⁸

¹⁸ Sebastián Neumeister, *Ibíd.*, p. 479.

APENDICE 1

Sinopsis

Iª Jornada.

Es de día. En el mar, junto a una isla “como desierta” una tormenta hunde el navío dónde viaja Lidoro, príncipe de Epiro, que va a casarse con la hija del Rey de Gnido, Deidamia. Lidoro se salva, y sólo con él, Libio, gracioso. Lidoro y Libio escuchan un lamento que parece se forma en el seno del monte; inmediatamente después se oye música, lo que les hace suponer que esta isla no está desierta, sino, no sólo habitada, civilizada.

Se esconden. Pasan el Rey de Gnido con su hija Deidamia, Ulises, damas, música y acompañamiento. Danteo, embajador de Lidoro, llega después, y se encuentra con su señor. Se reconocen y Lidoro cuenta cómo llegó hasta allí; le pregunta a Danteo en dónde están y quienes eran los que pasaron.

Danteo refiere la ofensa de Menelao: su mujer ha sido raptada por Paris, y llevada a Troya. Toda Grecia está prevenida para la guerra. Antes de ir, cuenta que Ulises debe consultar al oráculo de Marte. Su templo está en esta isla. En la procesión que acaba de pasar Danteo identifica a Deidamia. Lidoro prefiere ocultar su identidad hasta que recupere su aspecto digno de Príncipe y amante.

Un terremoto sacude la isla... Ulises cuenta cómo Marte se manifestó, y cuando les decía que para ganar la guerra debían encontrar a Aquiles, Venus, que es afectada a los Troyanos, provoca el terremoto y el estruendo para evitar que el oráculo se descifre. Todos van a la búsqueda del héroe, sólo quedan Deidamia acompañada por sus damas, Sirene y Cintia, que le cantan para que ella duerma.

Aparece Aquiles , abriendo una roca... la música lo ha llevado a desobedecer las órdenes de su madre de nunca salir de su “bóveda oscura”. Se encuentra con Sirene, que al verlo se desmaya; al mismo tiempo despierta Deidamia; al encontrarse por primera vez ante una mujer, reconoce la pasión que le provoca. Sirene, al despertar previene a todos del monstruo que está con Deidamia. Aquiles revela su nombre a ésta; Deidamia grita a los demás para que lleguen a encontrarlo.

Enfrentándose a todos los que lo están buscando logra escapar. Su madre aparece abriendo el monte y se lo lleva, admirando a todos los que allí se encuentran. De nuevo todos emprenden la búsqueda del que ,sin él, la pérdida de la batalla de Troya es segura para los griegos.

2ª Jornada.

Es de día. Aquiles discute con su madre: prefiere aventarse al mar y quitarse la vida que seguir en el cautiverio que su madre le impuso. Viendo su determinación Tetis debe contarle toda la verdad de su origen y de su hado: Aquiles es hijo de una violación. Peleo abuso de Tetis. Ella lo mató en venganza y destruyó a todo lo que habitaba en la isla. Por medio de la adivinación por la lectura de los astros se enteró que su hijo estaba condenado a una muerte temprana en una gran batalla.

Descubren que todo se está cumpliendo. Tetis le da una solución a Aquiles para que pueda estar cerca de Deidamia y lejos del peligro de la guerra: Lo vestirá, con ayuda de sus ninfas, de dama y llegará a la corte como Astrea, prima de Deidamia que en la tormenta del la 1ª Jornada, murió en el barco que la llevaba. Aquiles acepta y se dispone a disfrazarse. Ulises escucha a las ninfas que cantan mientras se llevan a Aquiles a un barco para adornarlo.

Ya en el Palacio de Gnido, Lidoro sigue ocultando su identidad. Espera el momento oportuno para declarársele a Deidamia. Se encuentra con ella en el jardín del palacio. Danteo hace pasar a Lidoro como un criado que trae noticias sobre la nave que se hundió en la tormenta. Deidamia está triste al creer que es el navío dónde venía su prima Astrea. Al ver a Lidoro lo reconoce cómo el primero que la ayudó en el encuentro con Aquiles. Ulises pregunta al Rey de Gnido si se unirá a la expedición contra Troya. Mientras Aquiles no aparezca el Rey no mandará a su gente a la guerra. Ulises presiente, por lo que vio en la isla, que es en el palacio mismo dónde debe empezar a buscar a Aquiles. Un criado anuncia la llegada de Astrea, que es en realidad Aquiles disfrazado.

Deidamia recibe a Aquiles como Astrea. Durante este recibimiento, llega Danteo anunciando la llegada de un barco que seguramente trae a Lidoro. Astrea al saberlo se entristece tanto cuánto su padre se alegra. Aquiles está desconcertado. Lidoro al ver a Deidamia no puede sino quejarse y se va para pretender que recién llega en aquel barco. El Rey de Gnido y Ulises se disponen a ir a recibir a Lidoro al puerto. Tetis aconseja a Aquiles permanecer disfrazado. En sus manos deja su destino.

Ulises tiene un plan para encontrar a Aquiles. Con música lo descubrirá. Oye que Deidamia se acerca y se va. Deidamia ruega a sus damas no la acompañen y no hagan sonar la música. Espera que el navío que anunciaron no tome puerto. Aquiles, disfrazado, sale a su encuentro. Deidamia confiesa a Astrea que su padre ha concertado su boda con Lidoro, y que está por llegar. Aquiles está a punto de confesar quién es en realidad cuando se aparece Lidoro, ya vestido de Príncipe. La confusión en los tres personajes imposibilita el diálogo entre ellos. Los tres se van. Aquiles dice en un acertijo quién es en realidad. Deidamia queda dudosa.

3ª Jornada.

Es de noche. En el jardín del Palacio, Deidamia y Aquiles se encuentran, él vestido de hombre. Sentados en el suelo, Aquiles le cuenta a Deidamia su destino; el porqué se vio obligado a vestir galas de mujer. Deidamia se casa al otro día con Lidoro, por disposición del Rey de Gnido, lo que llena de celos a Aquiles. Lidoro descubre dos bultos en el jardín... Deidamia huye, Aquiles y Lidoro riñen, espada en mano. Ulises entra y advierte el duelo de los dos, Aquiles huye para que su identidad no sea descubierta. Lidoro le cuenta a Ulises lo sucedido; no sabe con quién riño, excepto que dijo ser *el monstruo de los jardines*. Ulises presiente que está cerca de descubrir a Aquiles y planea con Lidoro un ardid para encontrarlo.

Al otro día Libio, disfrazado de extranjero presenta regalos a Deidamia de parte de Lidoro, enviados por Ulises... entre telas y joyas, van un escudo, una lanza y un casco. Las damas escogen lo que más les place; Aquiles escoge las armas. El Rey de Gnido y Lidoro interrumpen. El Rey recibió carta que le anuncia la pérdida del barco que transportaba a Astrea, ¿quién es entonces esta Astrea presente, si Astrea murió en el naufragio? Deidamia logra divertir la atención y salvaguardar la identidad de su amado. Lidoro y Deidamia deben casarse al día siguiente, empieza el rito prenupcial, en ese momento un estruendo militar se escucha y Aquiles se inflama, ante el asombro de todos.

Ulises está por descubrir al guerrero, sale precipitado y todos le siguen. Deidamia y Aquiles se quedan solos, Deidamia hace jurar a Aquiles que no revelará su identidad. Se va y Ulises se encuentra con Astrea - Aquiles; lo descubre al fin y Aquiles acepta ir a la guerra. Deidamia regresa y encuentra a Aquiles vestido ya de guerrero. Después de una lucha interna en Aquiles provocada por Marte - Venus, acepta su destino y ante el asombro de todos, se prepara a ir a la guerra. Un último golpe teatral: Tetis aparece, *Deus ex machina*, y confirma la identidad del héroe.

APENDICE 2

Personajes del Drama Calderoniano

Aquiles: protagonista de la obra. Primero de pieles, luego vestido de mujer, luego de guerrero griego. Enamorado de Deidamia; hijo de Tetis; buscado por Ulises.

Ulises: llega a Gnido en busca del oráculo de Marte. Debe descubrir a Aquiles disfrazado de mujer para llevarlo a la guerra de Troya.

El Rey de Gnido: viejo, padre de Deidamia.

Lidoro: Príncipe de Epiro, llega a casarse con Deidamia, boda arreglada entre su padre y el Rey de Gnido. El barco en el que viene naufraga al inicio de la obra. Oculta su identidad hasta la segunda Jornada.

Danteo: criado de Lidoro, llegó a Gnido a arreglar los preparativos de la boda de Lidoro y Deidamia.

Libio: gracioso, criado de Lidoro, se salva con él del naufragio.

Deidamia: princesa de Gnido. No quiere casarse con Lidoro, aún antes de conocerlo. Se enamora de Aquiles al verlo en el monte. Lo reconoce antes que nadie disfrazado de mujer entre sus damas, pero no revela su identidad.

Tetis: diosa madre de Aquiles. Siempre hace apariciones espectaculares. Tiene su antecedente calderoniano en "Apolo y Climene", Liríope. (Abre el monte; sobre un caballo marino en ondas de mar...)

Cintia: dama de compañía de Deidamia, debe cantar.

Sirene: dama de compañía de Deidamia, debe cantar. Es la primera persona que ve a Aquiles.

Arminda: dama de compañía de Deidamia. No habla.

Criados, marineros, ninfas, música, damas, gente, acompañamiento.

APÉNDICE 3

GLOSARIO 18

Aparato: Ver tramoya.

Araceli: Ver gloria.

Arco de proscenio: frente de la escena, revestido por columnas, arquitrabes, frontis, etc.; con Scamozzi experimenta un marcado avance y con Aleotti da el paso casi definitivo, aunque todavía no establece la ruptura entre escena y sala, ya que lo realiza todavía como un elemento integrado a la escena. Se suele identificar con la *scaenae frons* romana y la embocadura, pero la *scaenae frons* no supone separación entre público y actores, como sucede en el escenario palladiano, mientras que la embocadura sí, entre el espacio real, sala, y el espacio figurado, escena, actuando como un diafragma a través del cual el espectador contempla la acción teatral.

Atrezzo: todo el material que se emplea en la escena, exento del decorado y que compone el ambiente en el que se desarrolla la escena. Se considera como atrezzo las piezas de mobiliario y los elementos vegetales y ornamentales. Que se integran en la escena. Por extensión se dice que algo es de atrezzo cuando es falso, cuando su único cometido es el de aparentar ser, pero que no cumple su función real.

Bambalina: pieza de tejido que va de un lateral a otro de la escena, colocada en la parte superior del decorado, fijada a una vara y suspendida desde el telar; generalmente van a juego, en la misma vara, con las piernas o patas de los bastidores. La bambalina primera, más grande, más ancha, que se coloca delante del telón de boca, se denomina bambalinón.

Bastidor: armazón envarillado o de listones, forrado de tela pintada o en relieve, formando parte de la decoración, que se coloca en posición vertical a cada lado de la escena, frente al espectador.

Bocaescena: espacio comprendido entre el muro del proscenio y la línea imaginaria sobre la que descansa la base del telón; es decir, desde el muro del proscenio hasta el punto medio y la línea transversal del mismo. Ver proscenio.

18 Este glosario fue recogido de un documento que se encontraba en: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/calderon/000001/p0000007.htm, consultado el martes 30 Mayo del 2006. Hice una consulta en 2011 y esta página había desaparecido de la red.

Bofetón: máquina que se funda en un quicio, como de puerta, y que al girar, hace aparecer o desaparecer ante los espectadores personajes u objetos.

Bramante: tipo de cable muy fino y resistente empleado para poder mover objetos sin que quede a vista del público el mecanismo.

Caja: el espacio existente entre un bastidor y el siguiente; limitan la visibilidad del espectador, al impedir que contemple los entresijos laterales del escenario. También se llama así a toda la parte de la escena cerrada a los ojos del espectador. Otros apelativos, también, la identifican de este modo: callejón, pasillo.

Callejón: ver caja.

Cávea: grada para los espectadores; es el koilón del teatro griego clásico antiguo. También llamado hemiciclo o platea o patio; con la evolución renacentista, se denomina así la parte llana o lisa por debajo del nivel de escena, donde el público asistía de pie al espectáculo en los corrales o sentado en las representaciones palaciegas, rodeada de galerías de palcos. Más tarde, la designación de platea sólo acogerá a estos palcos.

Corbata: el primero de los términos del espacio escénico, generalmente situado por delante del arco de proscenio y del telón. Se sitúa a la vista del público y no tiene decoración de bastidores, por estar por delante de éstos. En determinados teatros una vara de las varas se sitúa en este término, posibilitando el empleo de elementos escénicos por delante del telón.

Chácena: en algunos teatros, amplio espacio rectangular, en el centro del muro del fondo del escenario, bajo la jácena que lo sostiene. Se usa como acceso posterior al escenario, depósito de bultos o como prolongación de la escena.

Decoración: ver escenografía.

Embocadura: ver arco de proscenio.

Emparrillado: ver peine.

Envarillado: ver bastidor.

Escena: espacio elevado donde evolucionan los actores en la realización del juego dramático y se implantan los decorados, luces, etc.; también llamada palco escénico, escenario, tablado, teatro. Con la misma acepción se denomina al lugar donde discurre acción dramática y a las divisiones de la obra determinadas por las entradas o salidas de los personajes. En el teatro antiguo clásico griego, se aplicaba el término teatro al lugar donde se situaban los espectadores. En España, aún hasta Cervantes se denomina así a la misma zona pero en Italia, con esta misma denominación, desde Falconetto y Peruzzi hasta finales del siglo XVII, se designa a la escena o escenario. También, conjunto de bastidores, foro perspectivo, etc., que figura el lugar donde discurre la acción.

Escenario: ver escena.

Escenografía: el conjunto de técnicas y materiales necesarios para la realización de los decorados; en el sentido en que va unida a la escenotecnia es la actividad práctica que relaciona a la escena y sus búsquedas tecnológicas para la realización de la escenificación. Se la suele identificar con la decoración.

Escenotecnia: ver escenografía y tramoya.

Escollo: peñasco, roca grande e independiente de procedencia marina. En *El Faetonte* es la forma que adopta la carra en la que viaja Tetis.

Escotillón: trampa cerradiza en el suelo del escenario, consistente en un trozo de piso de la escena que puede subirse o bajarse, para dejar lugar a que por él salgan o entren personas o cosas. Se le denomina también trampa.

Ferma: parte del decorado que se mantiene vertical sobre la escena y sube desde el foso; generalmente suele ir fijada sobre un envarillado bastidor, y cuando es pequeña se denomina ribete. También con este apelativo se designa a toda parte de la decoración que no sean bastidores móviles; en este último aspecto se le asocia al término de pierna o pata.

Foro: bien constituido de obra, la parte del fondo del edificio, o bien de tela o lienzo, que puede subirse o bajarse, es la parte de la escena o de los decorados opuesta a la embocadura o marco de escena y más distante de ella que cierra el frente de los mismos. Al escenario, con respecto a todo el conjunto arquitectónico del edificio teatral, también se le denomina así.

Foso: la parte del escenario que se extiende por debajo del tablado de la escena, donde se aloja la maquinaria para permitir la fijación de los mástiles de los bastidores para el juego de las cajas, la implantación de las fermas, etc.

Gloria: máquina aérea practicable que desde el telar permite el descenso y ascenso de personajes olímpicos y sobrenaturales; también se suele identificar con araceli, almendra o mandorla.

Grúa: máquina formada por un aquilón montado sobre un eje vertical giratorio y con una o varias poleas, que permite elevar cuerpos u objetos de un lugar a otro, en función del giro de su brazo. En los corrales de comedias, suele trabajar en el frente del primer corredor, mientras que en las representaciones palaciegas suele hacerlo en los laterales de la escena. También se le suele identificar con el pescante o sacabuche aunque éstos no son lo mismo.

Guinda: toda cuerda que se utiliza para maniobrar desde el telar las distintas piezas del decorado. Se denomina guindaje a la tarea de fijar sólidamente un decorado con la ayuda de ganchos y garfios sobre el mástil o bastidor que debe soportarlo; cuando para la fijación, las cuerdas se disponen de manera trenzada, se llama guindaleta.

Hemiciclo: ver cávea.

Jácena: viga maestra que sostiene un muro. En teatro suele hacer referencia a la viga que se coloca en la parte superior del muro de fondo y que delimita la zona de la chácena.

Mandorla: ver gloria.

Mástil: la pieza de la maquinaria que sirve para fijar a cada lado de la escena los bastidores, y aparecen en el tablado por trampillas, también laterales, estando fuertemente fijados en el foso sobre carras o carros móviles que, dotándolos de una posición vertical, permiten su desplazamiento lateral.

Montaje: concepción y realización del espectáculo teatral. También se entiende con este nombre a la acción de implantar y disponer todos los dispositivos de la escena necesarios para la representación.

Mutación: cada uno de los distintos decorados en perspectiva que se realizan variando el foro, los bastidores, etc., para mudar la escena en que se supone la representación.

Palco escénico: ver escena.

Parrilla: ver peine.

Pasillo: ver caja.

Patio: ver cávea.

Peine: entretejido o tablado de madera, a manera de parrilla, que en el fondo del teatro, en la parte superior del telar, contiene los cilindros, poleas o garruchas, guindas o cuerdas y otros instrumentos diversos destinados a maniobrar los decorados y otros dispositivos escénicos. También se denomina parrilla o emparrillado.

Pescante: madero grueso que se coloca en el telar para sostener alguna garrucha o polea que no pueda estar en la vara. Por extensión se llama pescante a la tramoya que pende de un madero exento de las varas.

Periactoi: denominado también *periato*, es un prisma triangular de madera. En el teatro clásico grecolatino, se colocaba en una apertura practicada en el muro del fondo de la escena, al otro lado de las puertas laterales. Cada una de las caras del prisma presentaba decorado que giraba según la escena. Con su aplicación en el Renacimiento por E. Danti y su evolución en manos de Aleotti, Buontalenti, G. Parigi y Furttembach determina el bastidor de guías.

Platea: ver cávea.

Practicable: todo aquel decorado o parte del mismo que se levanta por encima del suelo del tablado; normalmente es zona u objeto donde desarrollan escenas y el actor se desplaza a él para representar.

Proscenio: la parte del escenario comprendida entre el primer par de bastidores y el muro delantero del tablado. También, la parte lisa y llana comprendida entre el inicio del remate del declive de la rampa del tablado y su muro delantero; se suele identificar con la bocaescena. Se delimita con Vasan, viniendo denominado como la «calle larga». Constituye la parte más inmediata a los espectadores. En el teatro clásico grecolatino antiguo, era un plano ligeramente sobreelevado del de la orquesta.

Scaenae frons: ver arco de proscenio.

Tablado: ver escena.

Teatro: Ver escena.

Telar: parte superior, que extendiéndose por arriba del escenario, permite, por medio de sistemas de cuerdas, poleas, cabrias, puentes voladizos o volantes, preparar y hacer las maniobras de los distintos dispositivos para la representación.

Telón: el lienzo o tela que cubre la escena a los ojos de los espectadores y se levanta, generalmente, desde el telar y se denomina de boca; a veces, detrás de éste suele haber otro, llamado de escena. A. Parigi solía hacer uso de este último. En el período que nos ocupa, los cambios se hacen generalmente a vista. El telón pintado que se iza hasta el telar por medio de un sistema de hilos o cuerdas en los ángulos superiores del escenario, se designa «a la italiana». En las puestas en escena del siglo XVII constituía un elemento más del espectáculo teatral. La forma de elevarlo era diferente en cada representación, aunque lo común era por bramantes independientes o enrollado en un cilindro de diámetro un tercio de la longitud del telón y que se situaba por encima de éste fuera de la vista del público.

Tramoya: este término define distintos elementos: máquina semejante a la tolva, tres tipos de decorado, etc., pero en el aspecto que nos ocupa, sólo atiende a aquellas acciones en las que las distintas máquinas actúan por cuerdas y poleas o cabestrantes o montacargas. Por extensión, se denomina así a todo dispositivo mecánico escénico, para más tarde sólo atender a las máquinas aéreas. En este sentido extensivo, se asocia a la escenotecnia, aunque ésta integra además vestuario, atrezzo -muebles-, utilería, etc., y se emparenta con el denominado aparato.

Trampa: ver escotillón.

Vara: cada una de las piezas que forman el peine desde donde se cuelgan los diferentes elementos de las tramoyas, focos, garruchas, guindas, etc.

BIBLIOGRAFÍA

“*Anales breves del Teatro Español (1600-1680)*”, en: Pedro Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, ed., estudio preliminar y notas de Ángel Martínez Blasco

Calderón de la Barca, Pedro, “*Obras completas de Don Pedro Calderón de la Barca*”, Tomo I, Dramas, por A. Valbuena Briones, de la Universidad de Delaware (Quinta edición), 1966. Pp. 1983-1985.

Egido, Aurora, “*La fábrica de un Auto “Los encantos de la culpa*”, en: Javier Aparicio Maydeu, *Estudios sobre Calderón*, Madrid, 2000, Istmo, pp.24-25

Homero, *Ilíada* (Libro IX, vv. 410 y ss.; libro XIX, v. 342)

Lara Garrido, José, “*Texto y espacio escénico*” en: Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Tomo I, Madrid, 2000, Istmo. pp. 115-116.

Neumeister, Sebastián, *Mito clásico y ostentación, los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000

Neumeister Sebastián, “Teatro Mitológico”, en: *Calderón de la Barca, Obras Maestras*, coord.: J. Alcalá Zamora, J. M. Díez Borque, Madrid, 2000, Castalia, p. 477.

Ovidio, *Artis Amatoriae* (libro 1, v 689, vv. 701-706)

Ovidio, *Metamorfosis* (libro XIII, vv. 162-173)

Rouanet, L., “*Un autographe inédit de Calderón*”, en: Charles Aubrun, *Le lieu théâtral*, pp.430-434.

Shakespeare, William, *The Tempest*, London, 1980, Bantam Classics

Página electrónica

http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/calderon/000001/p0000007.htm, consultado el martes 30 Mayo del 2006. El sitio ya no existe. El mismo glosario en: <https://mandriltv.wordpress.com/2013/04/19/glosario-de-terminos-teatrales/>, consultado el 7 de abril del 2018.