

El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía¹.

Teresa Ferrer Valls

Universitat de València

En su conocido estudio sobre el espacio teatral en Francia E. Konigson concluía: "Il n'y a pas d'espace théâtral médiéval! Dans l'église, le drame, liturgique ou non, trouve son assise spatiale dans l'architecture de l'edifice. Les théâtres des mystères, de la farse, des Entrées royales ou princières trouvent un assise comparable dans les structures spatiales des cités"². Desde la misma perspectiva F. Marotti, a partir de sus estudios sobre el espacio escénico en Italia, observaba: "Sappiamo che nel Medioevo spazio scenico e fisico sono identificati, e delegati insieme a fungere da supporto per gli oggetti. Questi vengono mostrati entro, e mediante, lo spazio scenico, che altro non è se non una porzione artificialmente prelevata dello spazio reale"³.

Un estudio sobre el espacio teatral en España durante la Edad Media concluye —como era de prever— con la adscripción al modelo europeo. No existe un espacio específicamente teatral, sino un espacio real transformado eventualmente en espacio teatral. En consecuencia, si hay algo que es común a todos los espectáculos medievales, públicos o privados, en las calles o en el interior de los palacios, en salas y patios, es la identificación entre espacio escénico y espacio real, identificación que se

¹El trabajo que presento es una apretada síntesis de un estudio más amplio, que fue subvencionado por el Institut Valencià d'Estudis i Investigació y recogido en el cap. I de mi tesis de doctorado, *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*, Universitat de València, 1987, en microfichas.

²*L'espace théâtral médiéval*, Paris, C.N.R.S., 1975, p. 77. El enfoque de mi artículo está en deuda con la investigación de Konigson y con los trabajos de F. Marotti sobre el espacio escénico en Italia, vid. nota siguiente.

³*Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al settecento*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 16.

deriva de una concepción bivalente del espacio (real y teatral), previa a la creación de edificios con una función específicamente teatral.

Los espectáculos cívicos se apropian de un área de la ciudad, de un espacio vivido cotidianamente, de un espacio con múltiples funciones, para convertirlo, durante el tiempo que dura la fiesta, en espacio teatral, extracotidiano. Pero el área de la ciudad susceptible de convertirse en espacio teatral es con muy pequeñas y circunstanciales variaciones, siempre la misma: en las Entradas Reales en Valencia las procesiones, de recorrido fijo, avanzan, imperturbables, desde la puerta de Serranos hasta la Catedral y el palacio Arzobispal, para dirigirse finalmente al palacio del Real. Un área de la ciudad, por supuesto, transformada, puesta en juego como marco escénico de la fiesta: una y otra vez —especialmente con motivo de entradas reales— se amplían calles, se destruyen casas y bancos, que en ocasiones se reconstruirán después, a costa de la Ciudad, se sacan colgaduras, se cubre de enramadas el recorrido... Dentro de este espacio teatral de la fiesta pública que es la ciudad, la tradición va estableciendo algunos lugares como predilectos para espectáculos específicos: en Valencia, la plaza del Mercado para justas y torneos, la de Serranos o la de la Catedral para *jocs* y entremeses, todas ellas habilitadas con lonjas y tabladros para los espectadores más ilustres y cubiertas eventualmente por toldos. A veces son utilizados los puentes —en especial el de Serranos— a manera de palcos, desde donde las personas reales y la comitiva asisten a los espectáculos que tienen lugar en el cauce del río⁴. Y siempre, en las Entradas Reales, la puerta de la ciudad y su espacio inmediato, se ven transformadas en espacio escénico donde tiene lugar el recibimiento

⁴ Ya en 1373, en el recibimiento organizado para el infante don Juan, duque de Gerona, y su esposa, se encargó al oficio de los hombres de mar la realización de "dues galees armades de poca talla [...] les quals menen en carretes tro que sencontren ab la dita senyora duquessa e aquí se combaten una ab altra", para dirigirse ambas después contra el castillo construido para la ocasión en el cauce del río, debajo del puente de Serranos, y combatirlo mientras transcurría por él "lo passatge de la senyora duquessa e de sa companya", S. Careres Zacarés, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, 1925, 2 vols., t. II, pp. 28-29.

oficial. Se trata, en definitiva, de ofrecer al monarca la imagen de una ciudad ideal, ocultándole y falseándole la ciudad real. Su presencia y la de su comitiva son las que infieren ese sello cortesano al fasto de la Entrada. Y es que, aunque las Entradas Reales se caracterizan, frente al fasto privado cortesano, por la asistencia a la fiesta de un público más heterogéneo (asistencia, que no participación), y aunque la organización corre a cargo de la Ciudad y de los Oficios (de extracción burguesa, pues), la fiesta no es (o no es sólo) una fiesta de la burguesía, sino que es también una fiesta de la aristocracia. No sólo porque se plantea como una fasto-exhibición de unos y de otros, esto es, de los poderes políticos y sociales locales y de los del Estado, sino porque el verdadero espectador y el verdadero protagonista de la fiesta, quien condiciona y determina el rumbo que aquélla ha de tomar es el monarca. Este doble papel de espectador y actor se hace patente en los entremeses que tienen lugar durante las Entradas Reales en las puertas principales de las ciudades, entremeses que además, comparten con muchos de los espectáculos cortesanos del interior de los palacios la utilización de un recurso teatral de gran éxito después en las piezas dramáticas de circunstancias: la incorporación del rey/espectador como actor mudo en la representación y la reconversión del espacio real que ocupa en espacio escénico. Por otro lado, y aunque la organización del fasto sirva a la Ciudad para exhibir su poder, de lo que se hace propaganda política es de la monarquía, y esto aún en la Valencia más burguesa, la del XV. Ante los ojos de todos, los consabidos ángeles descienden una y otra vez desde la bóveda de la puerta de Serranos para dar al rey las llaves de la Ciudad, de su Ciudad. En este sentido son bien significativas las coplas cantadas en el recibimiento de 1459 a Juan II⁵.

⁵ Justicia y Prudencia saludan al Rey: "Lo Rey del cel e Rey del reys,/ Rey d'Aragó, tramet a tú/ ceptre real jutgant cascú/ per egual de furs e leys,/ vulles tots temps pau en cercar/ que fa los pobles aumentar,/ velant tots temps lo be publich,/ com a bon pare e fel amich". Tras diversas alabanzas al monarca por la rectitud de su reinado, intervienen los ángeles desde lo alto del Portal: "Huy València

El deseo de complacer al monarca determina decisivamente muchos de los aspectos de la fiesta. Por ejemplo, y analizando datos relativos a Valencia, a lo largo de todo el siglo XV y aún en el primer cuarto del XVI los monarcas parecen mostrar interés por los espectáculos del Corpus, que son utilizados en las Entradas Reales. El XV es la etapa de máximo ascenso y más rápido desarrollo de la fiesta del Corpus, y los monarcas se sienten atraídos por este proceso. Por otro lado es el período de mayor pujanza de la Ciudad y por tanto de las fiestas organizadas por ella, así el Corpus. Las fechas de la fiesta del Corpus se adelantan y se atrasan ante una Entrada Real en perspectiva, y muchas veces a petición del monarca: así en 1428 por solicitud de Alfonso el Magnánimo, o en 1501, a petición de la reina Juana de Nápoles ⁶. Otras veces simplemente se repite la procesión, con todos sus espectáculos, para festejar la Entrada. A lo largo del XVI y aunque los entremeses del Corpus y en general los espectáculos de los Oficios continúen siendo utilizados en el marco de las Entradas Reales, el interés se va desplazando hacia los espectáculos y el adorno de las puertas de entrada a la ciudad, dentro de las coordenadas de gustos que impone el Renacimiento: emergen así los arcos triunfales que se superponen a las puertas de entrada de la ciudad o se alzan en las calles a lo largo del recorrido como arquitectura efímera destinada a ser el marco escenográfico que arropa al personaje real, que irá avanzando a través de ellos y ratificando simbólicamente su toma de posesión de la ciudad⁷. En Valencia, además, este progresivo desplazamiento del interés desde los espectáculos de los Oficios al espectáculo de la apropiación de la ciudad por el monarca, coincide con la pérdida del poder político de la Ciudad en beneficio, justamente, del monarca, gracias a las reformas autoritarias introducidas por Fernando

fa festa/per venir vos novament,/la ciutat real aquesta/és al vostre manament/manament besant peus e mans./presta entrau gloriosament", vid. Carreres Zacarés, op. cit., I, pp. 174-75.

⁶ Carreres Zacarés, idem, pp. 69 y 102.

⁷Para un estudio sobre Entradas Triunfales y arquitectura efímera en la Península en el siglo XVI,

el Católico en el gobierno de la Ciudad, y más tarde, tras el fracaso de la revolución municipal de los agermanados.

Es esta escenografía urbana, pues, destinada a arropar la presencia del rey, la que va a centrar la atención de los Jurados en la organización de la fiesta, y la atención también de los cronistas, que progresivamente se irán olvidando de mencionar en sus relaciones los espectáculos de los Oficios, eso si es que forman parte de la fiesta de Entrada. En este sentido son significativas relaciones como las de López de Hoyos o Mal-Lara, para las entradas en 1570 de Ana de Austria en Madrid y de Felipe II en Sevilla, respectivamente⁸. Y es que a final de siglo, y aunque las ciudades persistan en su utilización de los espectáculos de los Oficios en el marco de los recibimientos (sobre todo aquéllas en que la fiesta del Corpus está muy arraigada, como Valencia y Barcelona), éstos están en franca decadencia en los gustos cortesanos, siendo motivo de burlas despiadadas por parte de aquellos relatores que, ligados a las comitivas cortesanas, sirven de vehículo de sus opiniones. En esta perspectiva se sitúa H. Cock al relatar la entrada de Felipe II en Valencia, en 1586. Con un punto de vista alternativo no es nada casual que el cronista local de la las fiesta, estrechamente vinculado al gobierno de la Ciudad, defienda a capa y espada estos espectáculos⁹. Y es curioso notar, aunque sea de pasada, como este reafianzamiento cortesano en los propios gustos coincide históricamente con ese proceso de "refeudalización" que se produce en la Península a final del Quinientos.

vid. mi tesis cit. , t. I, cap. III.

⁸ Juan López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid rescibió a la serenísima reyna doña Ana de Austria*, impreso en la Coronada Villa de Madrid por Juan Gracián, 1572, edición facsimilar, Madrid, Abaco, 1976; Juan de Mal-Lara, *Recibimiento que hizo la Ciudad de Sevilla al Rey D. Phelipe II (1570)*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1878.

⁹ *Libre de Memòries de diversos sucessos e fets memorables e de coses señalades de la ciutat e regne de València...*, el fragmento correspondiente a estas fiestas fue reproducido por A. Morel-Fatio y A. Rodríguez Moñino en el apéndice a la edición de la *Relación del Viaje hecho por Felipe II en 1585 escrita por Henri Cock*, Madrid, 1876, pp. 306-314.

La presencia del monarca y de su comitiva de cortesanos determina así, fundamentalmente, la organización de la fiesta. Ninguna otra celebración cívica requiere una transformación tan profunda del aspecto real de la ciudad como aquéllas en las que el rey participa. La ciudad se convierte por unos días en un espacio teatral en donde todas las actuaciones de los personajes comparsa giran alrededor de la actuación del protagonista: el monarca. Desde este punto de vista el fasto de la Entrada Real es el más cortesano y aristocrático de los fastos públicos patrocinados por las ciudades: tanto respecto a la propaganda política que conlleva como respecto a la espectacularidad, en la que intenta plegarse (no siempre con fortuna) a los gustos del monarca y de sus cortesanos.

Las relaciones entre urbanismo y fiesta han sido destacadas en repetidas ocasiones¹⁰. Reconstruir la historia de los espacios teatrales medievales equivale a visitar la historia de la estructura urbana de sus ciudades y de algún modo, como señalaba L. Zorzi, la modificación del aspecto habitual de la ciudad por medio de aparatos y escenografía efímera, que la convierten en una ciudad ideal, responde a una sensibilidad prebarroca, mitad verdad y artificio, realidad e imaginación, materialidad y capricho¹¹.

En el ámbito restringido de los palacios el espacio real transformado en espacio teatral es la sala o el patio, que entoldado e iluminado queda convertido en un gran salón palaciego, apto para acoger un elevado número de espectadores. Una de las puertas es utilizada para la aparición de escenografía y/o personajes, convirtiéndose la sala contigua en una especie de vestuario. Frente a ella el espectador

¹⁰ Vid. por poner sólo algún ejemplo: L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977; E. Konigson, op. cit.; J. Gallego, "El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro", *Revista de Occidente*, n° 73, (1969), pp. 19-54; a este respecto, el de la relación entre el urbanismo y el fasto en la corte del Condestable Miguel Lucas de Iranzo en Jaén en el XV, dedica algunas páginas J. Oleza en "Fastos cortesanos y teatralidad religiosa. Vinculaciones medievales", M. Chiabò y F. Doglio (eds), *Actas del Congreso Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, 1985, pp. 265-294.

de honor, aquél para quien se organiza la fiesta o aquél que la organiza, ocupando un lugar relevante, sobre un estrado. En aquellos casos en que el entremés aparece todavía ligado a su sentido originario, es decir, el de espectáculo con el cual se da entrada a los diferentes platos del banquete, los comensales se colocarán en una o varias hileras de bancos y mesas, ciñéndose a la estructura del patio (así en los espectáculos que tuvieron lugar en el patio del palacio de la Aljafería en Zaragoza, con motivo de las Coronaciones de Martín I y Fernando I, en 1399 y 1414 respectivamente¹²). El entremés irá evolucionando dramáticamente hasta ser expulsado del interior del banquete y pasar a formar parte de los entretenimientos que tienen lugar en otros momentos de la fiesta, generalmente después del banquete, vinculándose a bailes y danzas. Pero el tratamiento del espacio que he descrito se mantendrá. Un buen ejemplo de ello son los fastos celebrados a mediados del XV en la sala del Condestable Miguel Lucas de Iranzo: la multifuncionalidad del espacio real, la sala, permite que, acabado el banquete, ésta quede convertida en espacio teatral. Se retiran las mesas y se mantienen exclusivamente los bancos adosados a las paredes. En su sitio de honor queda el estrado del Condestable, colocado frente a la puerta que sirve de entrada a escenografía y personajes. La sala contigua cumplirá una vez más funciones de vestuario¹³. El mismo tratamiento del espacio real (la sala) como espacio escénico se puede contemplar en los momos celebrados en la corte portuguesa de finales del siglo XV¹⁴.

¹¹ op. cit., p. 90.

¹² Vid. G. de Blancas, *Coronaciones de los serenísimos reyes de Aragón*, Zaragoza, Diego Dormer, 1641, pp. 63-75 y N.D. Shergold, *A History of Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 117-120.

¹³ *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, ed. y estudio de J. de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 155-64, 101-02, 123-24, 135-36, 195-96.

¹⁴ E. Asensio, "De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente", *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Lingua falado no teatro*, Rio de Janeiro, 1958, p. 166 y Shergold, op. cit., pp. 129-30

Esta concepción de un espacio único bivalente —real y teatral— característica de la Edad Media, se perpetúa más allá del XV, en el XVI y aun en el XVII. En realidad en la fiesta pública, siempre que se eleve al rango de espacio teatral un área del espacio físico de la ciudad, convirtiéndola en marco de espectáculos y representaciones teatrales, profanas o religiosas. Aun cuando surja —en el XVI— y haya madurado —en el XVII— una concepción escindida de espacio real y espacio teatral, con la consecuente creación de lugares específicamente teatrales, también en el ámbito del fasto privado se continuarán compatibilizando ambas concepciones. Así, en 1582 tienen lugar en Guadalajara los festejos por las bodas entre don Rodrigo y doña Ana de Mendoza, hermano e hija del marqués de Zenete y duque del Infantado: en una de las salas de palacio se colocarán un estrado para damas y grandes y bancos para el resto de la nobleza, y allí tendrán lugar, sucesivamente, la celebración del desposorio, una representación a cargo de la compañía de Ganassa, y un banquete para el que se introducirán unas mesas en la sala¹⁵. La misma identificación entre espacio teatral y espacio real se mantiene en el fasto dramático celebrado en el palacio de Valladolid por el nacimiento de Felipe IV, en 1605, o en los organizados por el duque de Lerma en su villa de Lerma para festejar a Felipe III, en 1617¹⁶.

Los elementos escenográficos condensan su máxima significación en un área de este espacio real (calle/sala o patio), identificándolo como espacio escénico. La utilización de estos elementos escenográficos sigue dos principios básicos: el de la sucesión y el de la fijación. En el primero de los casos se trata de escenografía móvil que, sustentada por carros, desfila junto con la procesión en el caso de las Entradas Reales. Las representaciones, juegos o entremeses tienen lugar en el momento preciso en que la escenografía llega ante los monarcas y su comitiva, situadas siempre en

¹⁵ B.N.M. ms. 11. 268 /8.

¹⁶ Para el análisis de estos festejos vid. mi libro *La práctica escénica cortesana de la época del*

lugares privilegiados, en tablados por lo general, desde donde pueden contemplar los diferentes espectáculos. El principio de la sucesión articula también gran parte de los espectáculos que se producen en el interior de los palacios. Elementos escenográficos entran y salen por las puertas de salones y patios, sustituyéndose unos a otros y conformando sucesivos y poco articulados cuadros¹⁷.

Conviene recordar que la primera noticia que poseemos en España sobre la utilización de decorados sobre carros movidos por tracción interior proviene de Valencia: si hay que dar crédito al relator de las fiestas por la entrada del príncipe don Juan en 1373, hasta entonces los decorados, aunque soportados por carros, eran arrastrados desde el exterior por medio de cuerdas. La novedad en 1373 consistía en elevar la altura de los carros para permitir que algunos hombres se colocasen debajo de ellos, y ocultar ruedas y hombres con lienzos pintados que rodeaban la base del carro, convirtiéndolo así en una especie de tablado móvil¹⁸.

El segundo principio al que se ve sometida la utilización de escenografía es el de la fijación de los elementos escenográficos sobre tablados, directamente sobre el suelo, o, en el caso de la utilización del plano vertical, mediante tramoya aérea, bien apoyada en construcciones arquitectónicas reales (las "nubes" que se confeccionan

Emperador a la de Felipe III, Londres, Tamesis Books, 1991.

¹⁷ En los casos que he analizado parece preferible no hablar de escenario múltiple sucesivo, término que se ha utilizado en ocasiones para referirse a los decorados sucesivos que participan en procesiones religiosas y configuran varias escenas de un sólo misterio, sino de elementos escenográficos o entremeses sucesivos, ya que, hasta donde he podido comprobar, no existe una unidad argumental entre aquellos espectáculos profanos, públicos y privados que he estudiado y cuyos elementos se articulan siguiendo el principio de la sucesión.

¹⁸ "altres vegades fossen fetes semblants galees, empero menaven se ab cordes quasi rocegan e aquestes foren formades sobre carretes ben fetes e queacom altes e entorn, ço es, de terç de galea avayll anaven cobertes ab draps engaçats de perayes qui cobrien les rodes e los qui movien e menaven dites galees", Carreres Zacarés, op. cit., t. II, pp. 33-34. Ya Ramon Muntaner mencionaba para el recibimiento hecho en Valencia a Alfonso X de Castilla (1274) "galees e lenys armats que els homes de mar feien anar per la Ramla" (vid. F. Soldevila (ed), *Les quatre grans Cròniques*, Barcelona, Selecta, 1983, 2ª, p. 675). Muntaner, sin embargo, no debió asistir personalmente a estas fiestas. Había nacido en 1265 en Peralada, de dónde parece ser que no salió hasta 1276. Sin embargo pudo haber visto entremeses semejantes a los que describe en algún otro de los festejos celebrados en la Corona de Aragón, por ejemplo en Valencia, en donde se establece en 1315, empezando a escribir la *Crònica* en 1325, y siendo jurado de la Ciudad entre 1322 y 1329. En todo

aprovechando las bóvedas de las torres de Serranos, por ejemplo), o bien construidas ex profeso (tribunas que sostienen el "cielo"). Es el caso de las representaciones de Gerona de 1492¹⁹, o el de la representación que tuvo lugar en el Portal de Serranos de Valencia en 1459, con motivo de la entrada de Juan II y de su esposa, mencionada antes. Cuando los elementos escenográficos son varios, configuran un escenario múltiple simultáneo: así la representación en Gerona de la Toma de Granada cuenta por una lado con el decorado de la ciudad y por otro con diversos pabellones y tiendas, y cada cuerpo escenográfico cuenta con sus propios personajes. La representación valenciana de 1459 supone una puesta en escena bastante compleja que asume el escenario múltiple tanto en el plano horizontal como en el vertical: en el plano horizontal, dos tablados a ambos lados del portal de Serranos, en el plano vertical el cielo, ubicado en las bóvedas, desde donde descienden cometas encendidas y ángeles. La representación asume además el espacio donde se encuentra la persona Real —protagonista mudo—, debajo del "cielo", y el área de la calle por la que transita, acompañado del ángel custodio, hasta el interior de la ciudad.

Es habitual, sin embargo, la utilización de un sistema mixto que aúna ambos principios, estático y dinámico, haciendo que en un mismo entremés intervengan elementos escenográficos fijos y móviles. La representación se produce cuando estos últimos alcanzan el área del espacio escénico donde se encuentran los primeros. Es el caso de algunos de los entremeses producidos en el marco del fasto público: el de Valencia, de 1373, ya citado, en el que toman parte un castillo fijo y dos galeras sobre carros que desfilan con la procesión para dirigirse finalmente al lugar donde se encuentra el castillo y entablar batalla. De esta forma, los diversos elementos

caso, Muntaner aunque menciona las galeras, no menciona la tracción interior, que parece ser la novedad de 1373, como queda dicho.

¹⁹ Para la descripción de estos festejos vid. J. Rubió i Balaguer, "Sobre el primer teatre valencià" en *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, Barcelona, Edicions 62, 1964, pp. 145-146.

escenográficos, una vez están dispuestos para la representación, configuran un escenario múltiple simultáneo. El caso más claro en este sentido quizá sea el de la Toma de Balaguer (Zaragoza, 1414): dos castillos fijos a ambos lados de una calle y una villa móvil que desfila con la procesión. la representación se produce en el momento en que la villa se sitúa entre los dos castillos. El mismo principio mixto es aplicable en algunos casos al fasto privado. Así sucede en la representación de la Jarra de Santa María, que tuvo lugar en el patio de la Aljafería de Zaragoza en 1414: el escenario simultáneo asume en el plano vertical el cielo, y en el horizontal el tablado Real, ambos fijos en la sala durante todo el banquete, y un elemento móvil introducido en el patio, sobre un carro, para la representación, el castillo²⁰.

La concepción del espacio arquitectónico real como espacio teatral y la asunción de un área de este espacio como espacio escénico, repercute decisivamente en la utilización que de tablados y decorados hacen los actores. El espacio escénico se plantea como una continuación del espacio real, y, en consecuencia, al no existir un espacio de la representación específico y acotado, los actores no representan sólo sobre los tablados o carros o en el interior de los decorados, sino que van más allá de ellos, utilizando el suelo de la calle, de la sala o del patio y reconvirtiéndolo conforme lo van poseyendo en espacio de la representación.

La utilización de tablados fijos o móviles, incluso sin escenografía, como mero soporte de actores disfrazados es importante porque abre desde muy temprano en la Edad Media el lento camino que conduciría a la creación de espacios autónomos de representación, escindidos del espacio real. Cuando la escisión entre espacio real y espacio de la representación se consume, actores y escenografía quedarán progresivamente relegados a escenarios fijos en el interior de edificios teatrales estables. Incluso en el fasto público, aunque el espacio teatral siga siendo las calles y

²⁰ Vid. Blancas, op. cit., p. 66.

plazas de la ciudad, el espacio escénico que soporta decorados y actores irá ciñéndose a un escenario: el cambio producido desde la representación de la Toma de Balaguer, con tres cuerpos escenográficos simultáneos, a muchos de los autos sacramentales del XVII cuya puesta en escena requiere tres carros con sus decorados, atañe fundamentalmente a la concepción del espacio escénico. En la Toma de Balaguer el espacio escénico contiene el área de la calle sobre la que evolucionan los actores y los tres cuerpos escenográficos independientes. Los autos sacramentales del XVII tienden a la unificación de los carros conformando una especie de escenario sobre el que representan los actores. El espacio escénico se identifica y reduce a este escenario conformado por la adición de varios carros.

La concepción del espacio escénico como prolongación del espacio real mantuvo, sin embargo residuos más allá de la Edad Media. Y es probable que a esta concepción de raíz medieval se deba el que los primeros autores que escriben para los corrales, como Cervantes o Lope, en algunas de sus comedias más antiguas, asuman la reutilización del espacio de los espectadores como potencial espacio escénico, con la introducción de carros triunfales, caballos y personajes que llegan hasta el tablado atravesando el corral (así en *Los hechos de Garcilaso* de Lope o en *La casa de los celos* de Cervantes). La posterior utilización, sobre todo de caballos, en comedias barrocas más tardías parece más bien ligada a la búsqueda del factor sorpresa entre el público de corral que a la vigencia de antiguas concepciones. Desde este punto de vista, al menos, serán juzgados estos recursos por los críticos más severos, como Suárez de Figueroa. En todo caso la antigua concepción dejará su huella aún en muchos espectáculos teatrales ligados al fasto que continuarán asumiendo suelo y tablado o decorado como espacio útil para la representación. Especialmente los relacionados con el fasto cortesano, en donde la falta de límites específicos entre

espacio escénico/espacio real está profundamente motivada por la confusión, tan del gusto cortesano, entre vida cotidiana y ficción.

La evolución de la técnica escenográfica aparece así estrechamente ligada a la evolución de la concepción del espacio escénico. Cuando el espacio escénico se identifica con el espacio arquitectónico real, cuando no hay un escenario como espacio autónomo y único de la representación con unas dimensiones específicas, al que es necesario acoplar los elementos escenográficos, los decorados se distribuyen y son mostrados a través de ese espacio escénico=real, no tienen más restricciones de volumen y ocupación de espacio que las que impone la manejabilidad y el coste económico. Los decorados se constituyen como cuerpos escenográficos autónomos que poseen volumen, tridimensionalidad. Intentan ser reproducciones escultóricas en madera pintada o recubierta de lienzos pintados, que restituyan de manera ópticamente fiel fragmentos de la realidad²¹. Son elementos emblemáticos de una realidad global, la del hombre medieval, que juegan en muchas ocasiones, siguiendo un esquema de distribución en el espacio que posee un valor simbólico, tal como ha estudiado Konigson.

Conforme se vaya desarrollando a lo largo del XVI la concepción de un espacio escénico autónomo y escindido del espacio real y los decorados tengan que ceñirse, pues, a un espacio para la representación preestablecido, a un escenario, se irán desarrollando nuevas soluciones escenográficas. A la adopción de nuevas soluciones escenográficas debió de contribuir otro hecho: el de que los escenarios, como áreas definidas de juego se fueran disponiendo frontalmente al público. Es este un proceso que en España conocemos mal en sus etapas intermedias. Se puede comprobar, sin embargo, la tendencia a la fijación de los tablados en ciertos espectáculos públicos a lo largo del XV (Valencia, 1459, o Gerona, 1492) y la

tendencia a la disposición frontal de los decorados en algunos espectáculos cortesanos (desde los momos producidos en la corte del condestable don Miguel Lucas de Iranzo a los momos portugueses de final de siglo, por ejemplo). Uno de estos momos portugueses puede ilustrar esta tendencia a la frontalidad que se manifiesta en el espectáculo cortesano en sala. Se representó en el corte portuguesa, en el marco de las fiestas de Navidad de 1500, y consistía en una especie de huerto de amor construido sobre un carro situado a un extremo de la sala y velado por unas cortinas que fueron retiradas en el momento de iniciarse el momo, y ante las cuales obviamente había de situarse la reina y el público cortesano asistente a la fiesta²².

Y es que la tendencia a la frontalidad parece más arraigada en el fasto cortesano en sala en tanto en cuanto es el punto de vista óptico del personaje principal de los festejos el que se prima, colocado como espectador de honor frente a la puerta de entrada de personajes y escenografía. Por eso esta disposición básica se perpetuará en muchas de las representaciones y fastos teatrales en sala posteriores: así ocurre en la anónima *Fábula de Dafne* que se representó en las habitaciones de la emperatriz María, hermana de Felipe II, a finales de 1580 o principios de 1590²³.

En los espectáculos medievales los decorados se distribuyen y se pueden mover en un área de juego sin límites preestablecidos. Los espectadores pueden contemplarlos desde diferentes ángulos, ya que son réplicas escultóricas de fragmentos de la realidad. Pensemos, en general, en los fastos públicos con sus decorados sobre carros móviles o en los entremeses de los banquetes celebrados en la Aljafería (1399 y 1414).

Con la progresiva adopción de la disposición frontal de los decorados debió abrirse el camino a la evolución hacia nuevas técnicas escenográficas: ya no era

²¹ Vid. los trabajos citados de F. Marotti.

²² Shergold, op. cit., p. 131.

estrictamente necesaria la reproducción de los objetos en todo su volumen, puesto que esto eran contemplados desde delante por el público. Así pues, la paulatina reducción del área de juego a los límites específicos de un escenario a cuyas exigencias de espacio se tienen que adaptar actores y decorados y la disposición de estos frente al público debieron introducir modificaciones en cuanto a técnica escenográfica a lo largo del XVI, en un proceso que —repito— en España conocemos mal en sus etapas intermedias, y en el que no hay que perder de vista tampoco la influencia teórica que debió ejercer la corriente en boga de la comedia de inspiración latina y su preconización del escenario unitario. En todo caso, desde los espectáculos del XV al momento en que Lope escribe en *Los hechos de Garcilaso* la acotación siguiente,

Descúbrese un lienzo, y hase de ver en el
vestuario una ciudad con sus torres llenas de
velas y luminarias...²⁴

se han producido cambios fundamentales. Aunque la referencia cultural —la ciudad— sigue siendo la misma que en muchos espectáculos medievales, Lope no está pensando ya en una ciudad como la que aparecía en la Toma de Balaguer, reproducida en todo su volumen, sino posiblemente en un lienzo que cree la ilusión óptica, frente al público, de ser una ciudad. Y en el mismo sentido escribe su acotación el anónimo autor de la *Comedia pastoril*:

²³ Vid. mi libro citado, cap. IV.2, pp. 144 y ss.

²⁴ *Obras*, BAE, t. XXIII. S.G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 42 y 74, fechan esta obra antes de 1583.

Una pastora puesta dentro de la tela [que representa un muro], arrimada a la torre se finge Diana²⁵.

En realidad, cuando se evolucione hacia la aplicación de la técnica de la perspectiva (ya sea mediante figuración pictórica, en dos dimensiones, o a la italiana, por medio de bastidores, en tres dimensiones), se estará respondiendo, como muy bien observaba Marotti, a las nuevas exigencias de espacio escénico y frontalidad, restituyendo los elementos de la realidad en términos ya no de fidelidad sino de ilusión óptica.

Esto no quiere decir que las diferentes soluciones escenográficas se vayan a sustituir inmediatamente unas a otras en el tiempo. Convivirán y a veces triunfarán en diferentes parcelas del espectáculo teatral (la técnica de la perspectiva a la italiana será más propia de la representación cortesana que no de la de corral, por ejemplo) y a veces incluso se combinarán en una misma puesta en escena, como sucede en algunas de las representaciones cortesanas de la época de Felipe III (así, en la representación de *El premio de la hermosura*, de Lope, en Lerma, en 1614).

Si durante el siglo XVI se va asistir en Europa, y muy especialmente irradiados desde Italia, a cambios fundamentales en la aplicación de nuevas técnicas escenográficas, de gran porvenir para la gestación del teatro moderno, también durante la Edad Media parece haberse producido un momento de mayor inflexión en la encrucijada de los siglos XIV y XV, un momento de despegue en lo que se refiere a la evolución dramática y escenográfica²⁶. Esta evolución, hasta donde los datos nos

²⁵ *Comedia pastoril española (siglo XVI)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982, p.52. Su editor J. I. Uzquiza González la ubica en la década de 1570-80.

²⁶ Hay que destacar, aunque por razones de espacio no pueda detenerme en ello, el empuje decisivo que para la evolución escenográfica debió suponer el fenómeno del Corpus, tras el arranque

permiten conocer, se concentra en España básicamente en los territorios de la Corona de Aragón y es difícil de precisar hasta qué punto estuvo condicionada por influencias francesas o italianas, dado que, nuclearizado en diferentes focos en cada país y con diferente intensidad, este movimiento policéntrico es perceptible en general en toda Europa, haciéndose más frecuentes las noticias a lo largo del XV²⁷. Pero parece que a partir de elementos escenográficos tradicionales comunes a la cultura europea medieval, como toda esa parafernalia de castillos y galeras, montañas, fuentes, dragones, etc. se va a asistir a una progresiva experimentación, bien manipulando esos elementos tradicionales, bien incorporando elementos nuevos, sobre todo en el aspecto de la maquinaria escénica. Así los castillos, por ejemplo, ya no van a servir sólo para ser paseados o plantear escaramuzas, sino que van a ser dotados también y en ocasiones de un sentido alegórico, remitiendo a hechos circunstanciales (una coronación, [Zaragoza, 1399]), o políticos (la Toma de Balaguer, [Zaragoza, 1414]) y evolucionando con ello hacia una trama que no tiene de incipiente más que la escasez de texto, pero que puede ser de una compleja semiosis teatral, y que incorpora (además del desarrollo de una acción, de un vestuario, de un *atrezzo*, de una escenografía, de toda una producción de efectos especiales, etc.) a unos personajes, a veces alegóricos, con parlamentos alusivos, y a veces no: es el caso de los ejércitos del

producido en la encrucijada del XIV al XV: como mínimo creaba una tradición en la manufactura de escenografía, con una continuidad anual, y al desligarse de circunstancias de excepción del tipo de una Entrada Real posibilitaba la formación y perfeccionamiento de un personal especializado.

²⁷ Vid. F. Doglio, *Teatro in Europa*, Milán, Garzanti, 1982, t. I, sobre todo el cap. II. 3 y II.4, pp. 294-267. Se echan a faltar, sin embargo, noticias de la evolución dramática española y el estudio aparece muy ligado a aquellos espectáculos —básicamente religiosos— cuyo texto se ha conservado. Vid. también el clásico, A. Nicoll, *Lo spazio scenico*, Roma, Bulzoni, 1971, 6ª ed., pp. 70 -75. Sobre el policentrismo de este movimiento se pronunciaba J. Jacquot, aunque refiriéndose no a los elementos escenográficos sino a "le lieu théâtral": "il est pausable en effet que des conditions de jeu semblables aboutissent à des formes d'organisation analogue du lieu théâtral, sans qu'interviennent des influences. Dans le cas du théâtre médiéval l'influence est, suivant le cas, plus ou moins vérifiable et, dans la mesure où elle existe, il s'agit d'une complexe d'échanges et, à l'échelle de l'Europe, aucun foyer n'étant prédominant, bien que plusieurs aient une grande importance", "Les types de lieu théâtral et leurs transformations" en J. Jacquot(ed), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1968, 2ª ed., p. 475.

duque de Gandía y del rey, incluidos quizá estos personajes por intermedio de actor, en la representación de la Toma de Balaguer. En cuanto a la maquinaria escénica, o bien se experimenta sobre elementos tradicionales, como el del castillo, por ejemplo, pero dotado ahora de maquinaria giratoria y móvil (Zaragoza, 1414). O bien se utilizan prodigios que permiten crear la ilusión del acercamiento de un mundo fantástico e inalcanzable (el cielo, el paraíso) al mundo real y cotidiano, trasegando, a través de complicados mecanismos, personajes del uno al otro. Reflejo de este interés es la progresiva aparición ya no sólo de artesanos pintores, carpinteros, sastres en la documentación, sino de verdaderos especialistas, como los *machinayres*, mencionados para la entrada de Martín el Humano en Valencia, en 1402²⁸, o los *maîtres des secrets* o *feinteurs* en Francia y los *ingegneri* en Italia²⁹.

La tramoya aérea es la más empleada, y, en este sentido, la utilización del recurso de más éxito, la nube, es realmente temprana en la Corona de Aragón. Las primeras noticias (Zaragoza [1399, 1414] y Valencia [1402]), aparecen ligadas al fasto, ya sea en su vertiente privada o pública.

Sin embargo, al menos desde mediados del siglo XIV (1356-1359), la tramoya aérea, en su forma más primitiva, era utilizada en la Catedral de Valencia en la llamada *Coloma de Pentecosta*, ceremonia semilitúrgica en la que una "paloma" repleta de fuegos de artificio, prendida de una cuerda, descendía desde el crucero hasta el lugar donde se encontraban los apóstoles. Y desde 1432 era utilizado el mecanismo del *araceli* en la representación del misterio de Navidad. En 1463 se introdujo en el cimborrio un mecanismo especial que hacía iluminarse y obscurecerse la luna y el sol que aparecían sobre los lienzos pintados del cielo. De principios del siglo XV se cree

²⁸ Entre los gastos por los entremeses, constan "journals de maestros d'axa, pintors, machinayres e altres qui feien e endreçaven los dits jocs ", Carreres Zacarés, II, p. 70. El término "mestre d'axa" recuerda la denominación italiana "maestro d'ascia".

²⁹ Nicoll, *op. cit.*, p. 30.

que data el drama asuncionista de la Catedral de Valencia, que incluía como novedad respecto al más antiguo conocido en la Corona de Aragón (el de Tarragona de 1338), la construcción de un cielo artificial en el cimborrio con unas puertas corredizas que permitían el descenso de la maquinaria aérea con los personajes celestiales, en este caso estatuas. Esta maquinaria parece que consistía en una *peanya* o plataforma para un sólo personaje, y en el *araceli*, que debía transportar varios personajes, y que contaba para ello con diversas plataformas, unidas por varios brazos a un eje central de hierro. El *araceli* aparece asimismo utilizado en 1418 en la Catedral de Barcelona para la representación navideña de la Sibila. En el siglo XV conviene en datarse también el drama asuncionista conocido como *Misteri d'Elx*, aunque el manuscrito más antiguo de que se tiene noticia se remonte a 1625. El *Misteri* utiliza, además del *araceli*, la nube o *magrana*, que, al descender, se abre en diferentes gajos, dejando ver al personaje que porta en su interior³⁰.

Por las mismas fechas aparece documentada la utilización de maquinaria aérea en Italia y en concreto en Florencia. Alrededor de 1430-1435 Filippo Brunelleschi construía para la representación de la Anunciación en la Iglesia de San Felice in Piazza un mecanismo que consistía en una media esfera de madera colocada en el centro del techo de la única nave de la iglesia y cubierta por bajo con un cielo artificial, de cuyo interior surgía entre truenos el *mazzo*, especie de *araceli* de estructura circular que soportaba en su descenso a ocho niños cantores y que deteniéndose a mitad de camino dejaba descender a su vez, desde su centro, una *mandorla* luminosa con el arcángel San Gabriel en su interior³¹. Hacia 1439 —quizá el mismo Brunelleschi o alguien de su escuela— construía otro complejo mecanismo para la representación de la

³⁰J.L.L. Sirera, "El teatro medieval valenciano", en J. Oleza (ed), *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 92-95 y J.F. Massip, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Edicions 62, 1984, p. 128 y 133-135.

³¹ L. Zorzi, *op. cit.*, pp. 72-74; A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, 1891, t. I. pp. 305-

Anunciación en la Iglesia de Santissima Anunziata: el ingenio estaba colocado en una tribuna de madera construida sobre la puerta principal de acceso al templo³². En la parte superior de la tribuna sobre un trono, estaba Dios Padre con niños/ángeles a sus pies y rodeados de siete círculos/cielos escalonados, giratorios y provistos de luces propias. Desde allí, Dios enviaba al arcángel San Gabriel al otro lugar de la acción, la casa de la Virgen, localizada hacia la mitad de la Iglesia, en una especie de puente o tabique aéreo de piedra, el denominado *tramezzo*, sostenido por cuatro columnas, y adornado de ricos paños. Una soga, tendida desde la tribuna al *tramezzo*, permitía el descenso del arcángel desde el cielo a la casa de la Virgen. En su descenso acompañaban al ángel fuegos de artificio prendidos de la soga³³. Fuegos de artificio que recuerdan la celebración del día de Pentecostés con el descenso de la paloma en llamas, de tanto arraigo en Italia³⁴. Un mecanismo aéreo, que seguramente recogía una tradición anterior, era utilizado en 1439, en el Carmine de Florencia para la representación de la Ascensión del Señor. El cielo era representado esta vez por una tribuna de madera con una abertura en su base cubierta con un paño azul pintado con las estrellas, el sol y la luna, que al ser retirado dejaba al descubierto a Dios Padre suspendido en el aire y rodeado de un cerco de ángeles cantores y luces, rodeados a su vez de otro cerco de ángeles pintados, girando alrededor de Dios. Del cielo salía una nube rodeada de discos giratorios, con dos ángeles que recogían a Jesús de la plataforma que representaba el monte de los Olivos y lo transportaban hasta el cielo. Un castillo de madera representaba la ciudad de Jerusalén³⁵.

307.

³² El construido en el patio de la Aljafería en 1414 debía ser similar, ya que estaba ubicado también sobre una puerta de acceso al patio, como veremos después.

³³ *Vid.* E. Faccioli (ed), *Il teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1975, t. II, vol. 2, pp. 688-90 que aporta el documento más completo sobre la representación.

³⁴ *Vid.* por ejemplo, un documento que describe la fiesta de Pentecostés celebrada en Vicenza en 1379, en E. Faccioli, 686-87.

³⁵ Faccioli (ed), pp. 690-92; D'Ancona, I, pp. 251-3 y 307-08; Zorzi, pp. 154-56 y n. 25.

Estos *Ingengni* italianos recuerdan a la maquinaria aérea utilizada en los entremeses representados en el patio de la Aljafería de Zaragoza en 1399 y 1414 para las coronaciones de Martín I y Fernando I, o a los realizados en el Portal de Serranos de Valencia para recibir a Martín I en 1402 y a Juan II y su esposa en 1459. Si en la Catedral de Valencia e incluso en las Torres de Serranos era posible ubicar la maquinaria aérea en cimborrio y bóveda, respectivamente, con sólo cubrir su base con paños pintados representando el cielo, a través de cuya abertura descendían los personajes, en el patio de la Aljafería las soluciones se acercan más a las italianas, al tener que crear una maquinaria autosuficiente, independiente de cualquier apoyatura arquitectónica. En 1399 esta invención se ubicó en la "techumbre" (que consistía en la cobertura del patio con tablas, tejas y telas cuatribarradas), "hacia la parte de la sala de los mármoles", en un lateral del patio y sobre el tablado con la mesa real³⁶. En 1414 la concepción del cielo parece diferir y en vez de estar ubicada en la "techumbre" se localiza sobre la puerta principal de acceso al patio, en una plataforma cuya escenografía incorpora un mecanismo de ruedas giratorias. Tres ruedas horizontales, una encima de otra, eran movidas en diferentes direcciones por hombres disfrazados de ángeles. En gradas laterales, estaban dispuestos diversos personajes (príncipes, profetas, apóstoles, vicios y virtudes). Sobre todos ellos dos niños representando la coronación de la Virgen por Dios Padre. Las ruedas giraban acompañando la música y el canto de los personajes. Desde este cielo descendía en un momento posterior del banquete una nube³⁷.

³⁶ "se había hecho una invención de un grande espectáculo a manera de cielo estrellado, que tenía diversas gradas y en ella había diversos bultos de santos con palmas en las manos y en lo alto estava pintado Dios padre en medio de una gran muchedumbre de serafines y oyanse voces muy buenas que con diversos instrumentos de música cantaban muchos villancicos y canciones en honza y alabanza de aquella fiesta. Deste cielo baxava un bulto grande a manera de nube, que venía a caer encima del aparador del rey. De dentro desta nube bajó uno vestido como ángel cantando maravillosamente y subiendo y bajando muchas veces dejábanse caer por todas partes muchas letrillas y coplas", Blancas, 75.

³⁷ Vid. Shergold, pp. 118-120.

Casi por los mismos años debió de empezarse a utilizar la maquinaria aérea en Francia. Sin embargo, hasta donde conozco, los datos son menos y no abundan en descripciones detalladas como las italianas. En 1444 para la representación de *Le jeu de Saint Pierre et Saint Paul* en Aix-en-Provence, se mencionaba un mecanismo (*engenh*) que debía hacer ascender y descender tres personajes. El resto son noticias bastante posteriores. En 1509 para la representación del *Mistère des Trois Doms*, en Romans, se mencionaban entre los gastos "voleries". Y de nuevo se mencionaban en 1539 ciertas nubes para la representación del *Mistère des actes des apostres* en Bourges, y maquinaria aérea para el *Mistère de la Passion* de Valenciennes, representado en 1547 ³⁸.

Ludovico Zorzi señalaba refiriéndose a los *Ingeni* de Brunelleschi su considerable importancia "forse non ancora valuata appieno nella gamma della sue implicazione con i futuri sviluppi della scienza dello spettacolo [...] Il movimento, la mutazione a vista, l'attore librato nello spazio, l'illusione dei quasi invisibili suporti diverranno le costanti meravigliose dello spettacolo baroco, l'arganello assurgerà a simbolo della macchinaria teatrale secentesca. Qui nell' invenzione brunelleschiana, tutto è precorso con uno scarto di quasi due secoli"³⁹. Por la misma época, incluso documentalmente antes, trabajaban los anónimos *machinayres* de la Corona de Aragón con ideas al menos similares.

Tradicionalmente se ha apuntado la comunidad escenográfica entre espectáculo religioso y profano en Italia. Incluso, visto desde este prisma, se entiende que Ancona considerase las fábulas mitológicas de fines del Quattrocento como sacras representaciones de asunto profano. Más recientemente M. Pieri abundaba en la idea de la reutilización desde el marco del espectáculo profano de muchos de los

³⁸ G. Cohen, *Historie de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moye Age*, Paris, 1951, pp. 152-55 y Konigson, pp. 125, 290-91.

mecanismos procedentes de las sacras representaciones y señalaba como sintomático el caso de Cecca, consumado escenógrafo sacro, que era requerido para las fiestas que en 1487 tuvieron lugar en Bolonia por la boda de Giovanni Bentivoglio y Lucrezia d'Este⁴⁰. En realidad, y desde una perspectiva más amplia, se trata, como ponía de relieve Konigson (1975) de una unidad en la visión del mundo que atañe tanto al espectáculo religioso como al profano y que se traduce en una idéntica manipulación del espacio y en una comunidad en cuanto a elementos figurativos-escenográficos.

En la Corona de Aragón las innovaciones en el terreno de la maquinaria y escenografía corren paralelas en el ámbito del espectáculo religioso en el interior del templo y del espectáculo profano. Se podría argüir que la noticia cronológicamente más temprana de la utilización de la "nube" es la de 1399. Pero, por contra, las noticias más antiguas de la utilización de maquinaria aérea, cierto que en su forma más primitiva, proceden de la fiesta de la *Coloma* de la Catedral de Valencia. Por otro lado, no deja de llamar la atención que cuando las "nubes" y "cielos" sean utilizados en los entremeses de 1399 y 1414, lo sean desde una óptica de espectáculo religioso. La falta de una continuidad cronológica en los datos no permite avanzar hipótesis, aunque sí permite constatar la precedencia de datos del espectáculo religioso sobre el profano en la utilización de una escenografía aérea.

Muchos de los elementos escenográficos que tienen su origen en el fasto medieval pervivirán en el XVI y en el XVII, no sólo en el ámbito del fasto, sino que también dejarán su huella en la primera formulación de la comedia barroca y serán absorbidos en general por las representaciones de gran aparato, especialmente ligadas al fasto, sobre todo por la comedia cortesana barroca, pero también por las fastuosas

³⁹ pp. 74-75.

⁴⁰"La scena pastorale" en G. Papagno y A. Quondam (eds), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma, Bulzoni, 1982, 2 vols. t. II, p. 518, n. 63.

representaciones del Corpus y por la llamada comedia de santos, vinculada a la circunstancia concreta de una canonización o de una beatificación.

Elementos escenográficos tales como castillos, huertos, jardines y fuentes, cuevas y montañas, torres y ciudades, nubes que ascienden y descienden, naves, ruedas giratorias, pabellones y tiendas, dragones, leones y águilas fingidos..., pervivirán de manera especial en la comedia cortesana por la que serán asumidos también cuando la técnica escenográfica italiana de la perspectiva haya arraigado en los gustos cortesanos. Y es que en realidad, como observaba Marotti, "gli elementi costruiti nell' impianto del Serlio non sono altro che i "corpi" della scena medioevale inseriti nella cellula scenica"⁴¹. Son los mismos elementos figurativos, comunes a la cultura y el espectáculo teatral europeo, los que serán asumidos por la escenografía barroca.

No sólo estos referentes culturales en su plasmación escenográfica sino también ciertos recursos del fasto, algunos temas y personajes gozarán de éxito teatral en el XVI y el XVII: la utilización de música e iluminación la incorporación a los espectáculos de animales vivos, el tema de los asaltos de castillos y ciudades, el tema caballeresco, toda la casuística que gira en torno al amor, las heridas que produce y la consiguiente conversión de toda una legión de desdeñados amantes en humildes ermitaños, multitud de personajes (desde salvajes, moros, sirenas, ermitaños, hechiceros y nigromantes a toda una variada gama de personajes alegóricos) Todo ello se había gestado al calor de los fastos medievales.

⁴¹*Lo spazio scenico. Teorie e tecniche...*, p. 19.