

Teatros y representación cortesana. *La Arcadía* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena.

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

Es bien sabida la falta de descripciones sobre aspectos de escenografía y en general de puesta en escena, así como la escasez de testimonios pictóricos que afectan a las obras de nuestro teatro clásico. Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609) se refería a la escenografía -"el aparato"- como una parcela del espectáculo que era competencia del "autor" - es decir, del director de una compañía teatral, y que caía por tanto fuera del radio de acción del poeta dramático. A pesar de que su afirmación no es del todo exacta, pues Lope de Vega no desatendía por completo y siempre en igual medida las cuestiones de puesta en escena, esa división del trabajo a la que alude Lope ayuda a explicar en parte la escasez de indicaciones escénicas en los textos dramáticos. Pero también hay que tener en cuenta el carácter muy codificado que va adquiriendo en el proceso de su consolidación la puesta en escena barroca en los teatros públicos y que va convirtiendo en cada vez menos necesarias las explicitaciones del dramaturgo¹.

Si bien la carencia o la parquedad de las indicaciones referidas a la puesta en escena es la norma general en los textos clásicos, hay que decir que las obras dramáticas de producción cortesana, por su marcado carácter de espectáculo visual, incluyen un mayor número de acotaciones referidas a escenografía. Aun así, se trata siempre de referencias a elementos parciales, que son puntualmente operativos en determinados momentos de la representación, y difícilmente encontraremos en los textos previsiones globales de cara a la puesta en escena. Es cierto que en el caso de las representaciones cortesanas a veces contamos con relaciones de espectadores contemporáneos que describen el conjunto de festejos que abrigan la representación y ofrecen detalles sobre su puesta en escena y sus circunstancias. A pesar de la ayuda que estas relaciones prestan para la aproximación a una reconstrucción histórica del espectáculo, no hay que olvidar la finalidad áulica que poseen y la tendencia del relator - que la

¹De todos modos Lope no era ajeno a este aspecto de la representación, que tenía bien presente al confeccionar comedias que pertenecían a géneros como el mitológico-pastoril y el caballeresco de producción cortesana, o el de las comedias de santos. Por otro lado, se puede observar en general una mayor elaboración de este aspecto del espectáculo en algunas obras de su primera producción (véase José Lara Garrido, "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)", en Aurora Egido ed., *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Univ. de Salamanca y Univ. Int. Menéndez y Pelayo, 1989, pp. 91-126), elaboración que a primera vista -y a falta de un estudio completo- no parece haberse mantenido en el mismo grado a lo largo de toda su carrera, excepción hecha de géneros concretos como los mencionados. Para la cita del *Arte Nuevo* a que he aludido *vid.* Juan M. Rozas, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, p. 62.

mayor parte de las veces escribe por encargo de alguno de los organizadores de la fiesta- a engrandecer tan desmesuradamente los detalles de la representación que su relato deriva en muchas ocasiones hacia una descripción fabulada, que se aleja de la descripción técnica y precisa que nos sería más útil.

La práctica escénica cortesana barroca de la época anterior al reinado de Felipe IV (1621) tiene unas señas de identidad específicas que conviene tener en cuenta a la hora de abordar una obra dramática cortesana de este período²:

1. En primer lugar hay que poner de relieve la estrecha vinculación de las comedias cortesanas con la tradición del fasto dramático, de hondas raíces medievales y que evolucionó, incorporando temas y recursos escénicos, a lo largo del siglo XVI hasta enlazar con las grandes fiestas cortesanas del barroco. Las máscaras y los torneos dramáticos, muy especialmente, son festejos que comparten con las piezas cortesanas una misma red temática, nutrida en la cantera de las fábulas mitológicas y el universo pastoril y caballeresco, y una misma concepción estética, basada en el enriquecimiento del aspecto material de la representación y en la integración de música, canto y danza como partes importantes de un espectáculo que se define por su carácter áulico, su lirismo y su elaboración visual. Sobre todo en lo que respecta a la escenografía, las primeras obras dramáticas cortesanas del período son difíciles de entender sin hacer referencia al espacio escénico del fasto, poblado de templos, cuevas y montañas, castillos, carros triunfales, animales fingidos y tramoyas que trasiegan personajes por los aires o los hacen desaparecer ante la vista del público. Objetos escenográficos y recursos técnicos de la tradición del fasto que se vieron manipulados para ser integrados en el espacio acotado de un tablado.

2. La representación cortesana nace, como el fasto dramático, ligada a circunstancias festivas, bien sean festejos como los de Navidad o de Carnaval, o celebraciones vinculadas a la vida de la familia real y sus cortesanos (bautizos, cumpleaños, bodas...). Son, en definitiva, obras que tienen su principio y su fin en la circunstancia de una fiesta, para la cual son confeccionadas y fuera de la cual pierden su verdadero sentido.

3. Es habitual que se trate de obras dramáticas pensadas para ser ejecutadas por actores no profesionales, por los propios cortesanos, que afrontan la representación como un juego participativo, en el que una élite de cortesanos, entre los que a veces se cuentan miembros de

²Prefiero utilizar aquí el término práctica escénica cortesana -tal y como lo definió Joan Oleza en sus "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981). pp. 9-44, especialmente pp. 9 y 11-, porque refleja mejor toda la variada gama de posibilidades que puede revestir el espectáculo teatral cortesano, desde los fastos (danzas mimadas y máscaras, torneos dramáticos) hasta, por supuesto, las representaciones de comedias. Para una ampliación de los datos y de las cuestiones a las que voy a aludir a continuación de modo sintético véanse Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991 y *Nobleza y espectáculo teatral. Estudio y documentos (1535-1622)*, Valencia, Universitat de València-UNED- Universidad de Sevilla, 1993. En el último trabajo incluyo la edición de varias relaciones de espectáculos dramáticos de gran interés para la comprensión de las características de la teatralidad cortesana.

la misma familia real, se exhiben ante los ojos de su propia clase en una ceremonia de satisfecida autoconfirmación. Tenemos noticias que prueban que ya las damas de la reina Isabel de Valois y de la princesa Juana representaban en la década de 1560 fastos dramáticos y comedias en palacio. La anónima *Fábula de Dafne* fue representada por meninos y damas de la corte de Felipe II. *Adonis y Venus* y *El premio de la hermosura* de Lope de Vega fueron obras representadas por cortesanos, y en las que intervinieron como actores miembros de la familia real. Es muy posible que *La Fábula de Perseo*, también de Lope, fuera representada por caballeros del duque de Lerma, el valido de Felipe III, y *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara fue ejecutada por caballeros del conde de Saldaña. Aunque la costumbre iría haciéndose cada vez menos frecuente, a principios del reinado de Felipe IV, *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, *El vellocino de oro* de Lope de Vega o *Querer por sólo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza, fueron obras representadas por damas de la corte.

4. El soporte material de la representación es tan circunstancial como la misma representación. El lugar de todos estos espectáculos es el del recinto privado. Los salones y jardines de los palacios son habilitados para la fiesta teatral. En la época de Felipe II el Alcázar de Madrid contaba con una Sala Grande para festejos, denominada Salón de Comedias y Saraos en la época de Felipe III y Salón Dorado en la de Felipe IV. Y se conserva una descripción de la Sala de Saraos que Felipe III hizo construir en el Palacio de Valladolid y en la que se celebraron los festejos por el nacimiento de Felipe IV en 1605. La anónima *Fábula de Dafne* representada en uno de los aposentos ocupados por la emperatriz María, hermana de Felipe II, en las Descalzas Reales en Madrid, es uno de los pocos testimonios detallados y completos que se conservan sobre la utilización de salas privadas para representaciones cortesanas con aparato escenográfico en fecha tan temprana como finales de la década de 1580 o principios de la de 1590. Los jardines y parques también fueron marco apetecido para la representación cortesana: la descripción de los teatros efímeros levantados en el parque de la villa de Lerma para albergar las representaciones de *El premio de la hermosura* de Lope y de *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara son buena prueba de ello³.

5. Aunque de manera ocasional, se adoptaran para la representación de algunas comedias cortesanas las técnicas italianas de puesta en escena con decorados en perspectiva antes del reinado de Felipe IV, y quizá incluso ya en el siglo XVI, como he tratado de argumentar en otro sitio⁴, su plena difusión se vio impulsada por la llegada a la corte de Felipe IV de los italianos Cosme Lotti (1622) y Julio César Fontana (1626) y por la creación de un teatro de funcionamiento regular y estable, pensado para albergar también representaciones cortesanas: el del Buen Retiro.

³Para más datos véase T. Ferrer, *Nobleza y espectáculo teatral...*, cit., pp. 37-38.

⁴ *La práctica escénica cortesana...*, op. cit., pp. 74 -79.

La primera mención a cambios globales de decorados en perspectiva a lo largo de una misma representación la tenemos documentada en los fastos dramáticos y en la representación de la comedia *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara que se produjeron en Lerma en 1617. Aunque hay que decir que cambios parciales por descorrimientos de lienzos o cortinas aparecen mencionados ya en la relación de la representación de *El premio de la hermosura* (Lerma, 1614).

En todo caso la representación cortesana -y el fasto dramático- antes del reinado de Felipe IV podían ser de una cuidada elaboración escenográfica como demuestran las descripciones de fastos como los organizados por las damas de Isabel de Valois (1564) u obras tempranas como la anónima *Fábula de Dafne* o *Adonis y Venus* de Lope.

El cambio de consecuencias más importantes que se va a producir desde el punto de vista de la evolución del teatro de corte en el paso del reinado de Felipe III al de Felipe IV tiene que ver con el hecho de que la producción de comedias cortesanas se convierta en estable, se profesionalice, vaya abandonando el ámbito de lo excepcional. La construcción de un teatro estable para cubrir esas necesidades como el del Buen Retiro, promovida por el conde-duque de Olivares, fue fundamental en ese proceso, después de aquellos teatros efímeros, al aire libre o en sala, que habían albergado los espectáculos cortesanos de la época anterior⁵.

Aunque tenemos noticias de la representación de comedias y máscaras en la segunda mitad del siglo XVI vinculadas a las damas de la reina Isabel de Valois, de la princesa Juana, de la emperatriz María de Austria o de la infanta Isabel Clara Eugenia⁶, como consecuencia del carácter circunstancial y privado de estas representaciones son pocas las comedias de producción y características netamente cortesanas anteriores al reinado de Felipe IV en las que se aúna la doble circunstancia, por un lado, de la conservación del texto, por otro, de la conservación de una relación o de un testimonio documental que vincule ese texto a las condiciones de una representación cortesana. Hoy por hoy, tan sólo la anónima *Fábula de Dafne* (representada a fines de la década de 1580 o en los primeros años de 1590), *Adonis y Venus* (escrita entre 1597-1603), *la Fábula de Perseo* (probablemente representada en 1613) y *El premio de la hermosura* (representada en 1614) de Lope de Vega y *El caballero del sol* de Luis Vélez de Guevara (representada en 1617) son obras que reúnen ambas condiciones⁷.

Hay que tener en cuenta que el mayor problema que plantean estas piezas de cara a su recuperación actual es la falta de desarrollo de la intriga, la carencia a veces casi absoluta de

⁵Sobre el Palacio del Buen Retiro véase el trabajo de J. Brown y J. H. Elliott. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente, 1981.

⁶Para más datos véase *La práctica escénica cortesana...*, pp. 69-73.

⁷Para la datación de *Adonis y Venus* véase S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 236-237, y para las fechas de las representaciones del resto de las comedias y sus circunstancias *La práctica escénica cortesana...*, *op. cit.*, pp. 144-48 y 178-80.

enredo, a diferencia de lo que ocurre con otros géneros de comedia como las de capa y espada o las palatinas. Este que Menéndez Pelayo señalaba como defecto en las obras cortesanas de Lope -exiguo artificio dramático, debilidad de la intriga-⁸, es una seña de identidad de las obras dramáticas cortesanas del período, y, por supuesto de las producidas por Lope, quien, sin embargo, se esmeraba a conciencia por dotar a estas piezas de una gran belleza y fuerza lírica. Como el mismo Menéndez Pelayo reconocía, en estas obras se encierran algunos de los mejores versos de Lope. Por eso no es de extrañar que en 1621 el propio Lope considerase *Adonis y Venus* y *La fábula de Perseo* entre las cinco mejores comedias salidas de su pluma⁹. La fuerza de la palabra y el atractivo de los decorados prevalecían sobre la cohesión y el desarrollo de unas intrigas que se inspiraban ineludiblemente en las fábulas mitológicas y el ambiente arcádico y pastoril y en los libros de caballerías.

Por otro lado, hay que tener en cuenta también a la hora de enfrentarse a estas obras la importancia que la música y el canto tenían en la puesta en escena de estos espectáculos, aspecto que no siempre los textos dramáticos traducen y que queda reflejado en las pocas relaciones conservadas. En ocasiones la música, el canto y el baile formaban parte de la propia representación de la comedia, como introducción a algún cuadro o escena, o con la funcionalidad de subrayar algún momento de relevancia escenográfica¹⁰. Pero en todo caso era habitual que la representación de la comedia contase con preludios e interludios entre actos danzados y musicales, o con finales de fiesta que ponían el broche musical a la representación, como el de las máscaras danzadas con que se remató *El premio de la hermosura*.

Por eso no es de extrañar el profundo carácter musical de la versificación utilizada por Lope en sus comedias mitológicas cortesanas, aspecto que ya Menéndez y Pelayo puso de relieve al juzgar algunas de estas comedias como verdaderos "libretos de ópera", juicio reiterado después por Morley y Bruerton¹¹. No en balde hay que buscar en este tipo de espectáculos cortesanos el origen del drama lírico en Europa¹². Algunos fastos dramáticos, como las máscaras celebradas en el palacio de Valladolid en 1605 por el nacimiento de Felipe IV, de las que se conserva el breve texto y no la partitura, fueron enteramente cantados¹³. Y Lope, años después escribiría con *La Selva sin amor* (1629) un texto pensado para ser cantado, aunque no se conserve tampoco su partitura.

⁸Véanse sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, t. II, Madrid, 1921, pp. 157, 182-83 y 229 y t. IV, Madrid, 1927, pp. 387. Sobre el análisis de la acción en estas obras de Lope véase *La práctica escénica cortesana*, op. cit. 143-96.

⁹En el "Prólogo dialogístico" que precedió a la *Parte XVI* de sus comedias, *Obras*, BAE, t. XXXVIII, p. 407.

¹⁰En el teatro efímero construido en Lerma para la representación del *El premio de la hermosura* de Lope en 1614 el relator menciona la existencia de "un corredor de buena perspectiva para músicos, ministriles y otros instrumentos ...", *Nobleza y espectáculo teatral*, op. cit., p. 247.

¹¹*Estudios literarios*, t. II, cit., pp. 142, 159, 209, y *Cronología de las comedias*, op. cit., p. 236, p. 324, 270.

¹²Charles V. Aubrun, "Les débuts du drame lyrique en Espagne" e Jean Jacquot (ed), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1968, 2ª ed., 423 -44.

¹³Véase *Nobleza y espectáculo*, op. cit., pp. 235-44.

Sobre el puñado de comedias conservadas de la época anterior al reinado de Felipe IV de las que de modo directo o indirecto ha llegado hasta nosotros noticia de su representación en el marco de una fiesta cortesana he tratado en otro lugar, analizando las características de su construcción dramática y puesta en escena¹⁴. Hay que decir que no todas poseen el mismo interés de cara a una posible recuperación moderna: yo destacaría de entre las mencionadas arriba *Adonis y Venus* y quizá *La fábula de Perseo* de Lope de Vega. Y aun destacaría de entre las comedias cortesanas de Lope de Vega otra escrita, a diferencia de las anteriores, en la época de Felipe IV y que incorpora ya sin duda las técnicas difundidas por los escenógrafos italianos de la época: me refiero a *El amor enamorado*, muy posiblemente la última comedia que Lope escribió para palacio¹⁵.

Ahora me voy a centrar en una comedia sobre la que no existe constancia positiva de su representación ante un público cortesano ni en unas circunstancias de fasto cortesano, pero en la que, sin embargo, se hace patente la influencia de los gustos y características del espectáculo cortesano. Se trata de *La Arcadia* de Lope de Vega, obra compuesta según Morley y Bruerton entre 1610 y 1615 (y probablemente en 1615)¹⁶, y la mejor comedia pastoril de Lope. A pesar de que a nivel escenográfico no sea una obra de las más complejas, posee la ventaja de ofrecer una intriga menos difuminada y un desarrollo del elemento cómico que la hacen interesante de cara a su recuperación dentro de un repertorio de teatro clásico.

El tema pastoril es de lejana tradición cortesana, desde Juan del Encina al Lope de Rueda más cortesanizado, el de los *Coloquios*¹⁷. Lope lo utilizó a lo largo de toda su carrera para crear en ensamblaje con las fábulas mitológicas obras cortesanas puras desde la más temprana *Adonis y Venus* a las más tardías *La selva sin amor* o *El amor enamorado*. Pero también hizo Lope tempranos tanteos por acercar el género al espectáculo público de los corrales (en obras como *La pastoral de Jacinto*, *Belardo el furioso* o *El verdadero amante*, las tres anteriores a 1600), tanteos que parece haber abandonado después de esta época. La diferencia fundamental entre éstas y las obras pastoriles-mitológicas cortesanas tiene que ver por un lado con el tipo de espectáculo que definen, más elaborado visualmente en las obras de producción cortesana, por el otro, en las comedias pastoriles no cortesanas el desarrollo de la acción, la cohesión de la intriga, y el enredo cobran más importancia que en las obras cortesanas puras, pues es la baza con la que juega el autor para atraer la atención del público.

¹⁴Véase *La práctica escénica*, op. cit, pp. 143-96.

¹⁵Sobre *El amor enamorado* véase mi art. "El vellocino de oro y *El Amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega" en las *XI Jornadas de teatro del Siglo de Oro* (Almería, 1994), en prensa.

¹⁶op. cit., pp. 285-86.

¹⁷Véase J. Oleza, "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la égloga" y "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores", en J. Oleza (ed), *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos Valenciano*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984, 189-218 y 243-57.

Como éstas, *La Arcadia* ofrece una mayor cohesión de la intriga y un mayor desarrollo del enredo que otras comedias cortesanas, pero, situada ya en 1615, indica la progresiva decantación del género pastoril en el Lope más maduro del lado del espectáculo cortesano. Y es que, como ya señaló J. Oleza al estudiar la tradición pastoril en el teatro de Lope de Vega, son varios los rasgos de *La Arcadia* que apuntan a su carácter cortesano¹⁸. En primer lugar llama la atención el elevado número de acotaciones de actor, que recuerda lo que sucede en otras obras cortesanas del período que, pensadas para ser representadas por actores no profesionales, muestran una mayor preocupación del dramaturgo por cuidar este aspecto de la representación que la que se manifiesta en las obras de corral, en las que se acota poco y más esquemáticamente. Y se acerca también a otras obras cortesanas del período por la riqueza del atrezzo (pomos de veneno, bolsillo, paño, castañuelas, alforjas, bota, collar, tafetán colorado, un retrato...) y la importancia de la escenografía, así como por su elevado lirismo y su gusto por la esgrima verbal y los juegos cortesanos.

Todos ellos son datos que mueven a pensar que *La Arcadia* pudo tener un origen cortesano. Pero tampoco es seguro que si lo tuvo, la versión definitiva, tal y como Lope la dio a la imprenta, no fuese previamente retocada en vistas a su publicación o a una posible adaptación a los corrales. Lope procedió de este modo al publicar su otra obra cortesana *El premio de la hermosura*. Sabemos, por otro lado, que *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara, en origen una representación cortesana, fue posteriormente adaptada a los teatros públicos donde obviamente las condiciones económicas y de infraestructura no eran las mismas que en palacio. Desde el punto de vista del espacio de la ficción *La Arcadia* posee una total coherencia y es posible por sus características atribuirle una puesta en escena de tipo cortesano que materialice y enriquezca al máximo ese espacio. Aunque si Lope la pensó originariamente para ser representada en un ambiente palaciego, su adaptación a los corrales tampoco ofrecería grandes problemas con algún elemento que simbólicamente remitiese a un decorado bucólico (unas ramas, algún árbol), una cáscara de monte adaptable al balcón o corredor superior para el segundo acto, y la utilización de las cortinas para simular el espacio del templo.

De todos modos trataré de dar algunas ideas no sobre cómo fue, pues desconocemos las circunstancias de su representación, pero sí sobre cómo podría haber sido una puesta en escena palaciega de *La Arcadia*, a la vista de lo que hoy sabemos sobre el teatro cortesano de la época y tomando como referencia obras cercanas en el tiempo y del mismo tipo como la *Fábula de Dafne*, *Adonis* y *Venus* o *El premio de la hermosura*.

¹⁸Joan Oleza, "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega" en J. L. Canet (coord.) y J. Oleza (dir.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1991, pp. 324-43, esp. pp. 341-42 y para la identificación de estos rasgos con los que ofrecen otras obras cortesanas del período mi libro cit. *La práctica escénica cortesana...*, op. cit., pp. 157-65 y 186-92.

En primer lugar, si pensamos en una hipotética puesta en escena cortesana de *La Arcadia*, habría que definir las características del lugar de la representación. Pero, como hemos visto, antes de la construcción del Buen Retiro y en la fecha en que probablemente Lope escribe *La Arcadia* no existen edificios teatrales estables pensados para resolver los problemas técnicos que puede plantear la representación cortesana¹⁹. La obra tuvo que ser representada en sala o quizá al aire libre en un jardín. La construcción de teatros al aire libre permitía una mayor libertad de creación escenográfica que la que ofrecía la del teatro adaptado a un recinto interior, que imponía unas restricciones espaciales preestablecidas. Aun así por poco que sepamos del desarrollo de estos circunstanciales teatros cortesanos, no hay más que comparar sus dimensiones con las dimensiones de los corrales públicos para darse cuenta de las diferencias.

La sala de saraos construida según diseño de Francisco de Mora en el Palacio de Valladolid y estrenada para los festejos por el nacimiento de Felipe IV en 1605 contaba con unas medidas aproximadas de 150 pies de largo (42 metros) por cincuenta de ancho (14 metros) y cincuenta de alto (14 metros). Fue una sala construida para festejos cortesanos y muy posiblemente también para representaciones de comedias. La elevada altura de su techumbre se justifica porque estaba pensada para la ubicación de la tramoya aérea detrás de un falso techo más bajo de tela pintada²⁰. Sólo esta sala tenía unas dimensiones que superaban o eran similares respectivamente a las de los edificios completos de los corrales madrileños del Príncipe (110 pies de largo por 68 de ancho) y de la Cruz (147 pies de largo por 55 de ancho)²¹.

Lo habitual, sin embargo, no era que el espectáculo cortesano contase con salas construidas desde el principio pensando en sus necesidades de puesta en escena, sino que el espectáculo se adaptase a las dimensiones de salas cuya finalidad original no era ésta, como

¹⁹En 1607 el duque de Lerma hizo construir en las Casas del Tesoro donde se alojaba "un teatro donde vean sus Magestades las comedias como se representan al pueblo en los corrales que están diputadas para ello, porque puedan gozar mejor de ellas quando se les presenta en sala, y así han hecho alrededor galerías y ventanas donde esté la gente de Palacio", Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, p. 298, pero nada sabemos de las representaciones en este teatro, que por el comentario de Cabrera de Córdoba parece haber servido para representaciones como las ofrecidas en los corrales y no para representaciones cortesanas.

²⁰El pie castellano equivale a 28 centímetros. Cito de los datos que proporciona la relación que publiqué en *Nobleza y espectáculo...*, pp. 236-7. Estas medidas están confirmadas por otra relación que se conserva. Aunque una tercera menciona "152 pies de largo y 64 de ancho, sin contar los vacíos".

²¹Véase José M^a Ruano de la Haza, "Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII" en *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, n^o 6 (1991), pp. 13-67 y esp. p. 14, que ofrece una síntesis y puesta al día muy clarificadora de la documentación conocida hasta hoy sobre los corrales madrileños de la Cruz y del Príncipe, así como los trabajos de John J. Allen, *The reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El corral del Príncipe, 1583-1744*, Gainesville, University Presses of Florida, 1983 y del mismo autor "El corral de la Cruz: hacia la reconstrucción del primer corral de comedias del Madrid", en J. M^a Ruano de la Haza (ed), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 21-34.

debió ocurrir en las representaciones que sabemos que se celebraban en las Descalzas Reales de Madrid.

El teatro al aire libre permitía partir de cero, construir un soporte material efímero de cara a una representación única. Para la representación de *El premio de la hermosura*, que tuvo lugar en el parque de la villa de Lerma se construyó "un tablado, igual con el suelo, de ciento y cincuenta pies en largo y ochenta en ancho, y atajándole por la parte de Occidente, en un apartamento de cincuenta se hizo el vestuario [...]". De todos modos en la descripción del relator de estos festejos no queda claro qué porción del resto del tablado (quitando el apartado de 50 pies para el vestuario) era espacio útil para la representación, y parece que sobre una parte de su superficie, separados del área de la representación por vallas, se situaron algunos espectadores. Con lo cual el espacio de los decorados y de los actores, por un lado, y el del público situado sobre este tablado, por otro, no estarían diferenciados en altura. En todo caso hay que decir que todavía se adhirieron a una parte de cada uno de los tres lados de este tablado otros donde se situaron bancos y graderías. Las dimensiones del edificio completo debieron ser, pues, considerables.

En lo que respecta a los tabladillos como espacio de representación tan sólo conocemos en este período las medidas del tablado utilizado para la representación de *El caballero del sol*, que tuvo lugar también en el parque de la villa de Lerma en 1617 y que tenía 80 pies de largo y 50 de ancho, sin que sepamos si una porción de este tablado estaba destinada a ser vestuario²². En todo caso sus dimensiones son importantes si las comparamos con las de los tabladillos de los corrales. El tablado del Príncipe tenía unas medidas de 28'5 x 16 pies y el de la Cruz de 26 x 16 pies. Aunque hay que tener en cuenta que al tablado en ambos corrales se adherían los tabladillos laterales, en los que habitualmente se situaba público, separado del área de representación con barandillas, pero que ocasionalmente eran empleados como tablado cuando la utilización de escenografía en los corrales así lo requería. Con ello el tablado de la representación podía verse virtualmente ampliado. Los tabladillos laterales tenían la misma profundidad que el central y su anchura era, en el Príncipe, de unos 18 a 20 pies y, en la Cruz de unos 12'5 pies²³. Aun sumando al largo del tablado central el de los tabladillos laterales sus medidas no llegan a alcanzar las del tablado construido para la representación de *El caballero del sol*²⁴.

²²*Nobleza y espectáculo teatral*, p. 266.

²³J. M. Ruano, art. cit., p. 45.

²⁴Las medidas de los tabladillos son similares en la mayor parte de los corrales del XVII. Pero hay que decir que no en todos existían los tabladillos laterales, como sucedía en el de Almagro véase John J. Allen "El corral de comedias de Almagro", pp. 197-212 y esp. 201, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6(1991). En el mismo número de esta revista aparecen otros artículos que incluyen interesantes datos sobre las medidas de los tabladillos de los corrales de otras ciudades españolas (esp. sobre los tabladillos pp. 136,166, 188 240) y puede verse para una síntesis de los datos hasta el momento conocidos sobre los tabladillos el art. de Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso, "El patio de las Arcas de Lisboa", pp. 265-315, p. 279.

La mayor dimensión de los tablados efímeros a que me estoy refiriendo se justifica por la necesidad de albergar una escenografía más compleja que la utilizada en los teatros públicos. La utilización de una escenografía elaborada tiene otra consecuencia inmediata. Si en los corrales el público, por regla general, rodeaba tres de los lados del tablado y a los actores, en los teatros cortesanos el público tiende a situarse ante el tablado y la escenografía. No hay datos que permitan asegurar que en la época de Felipe III estos teatros circunstanciales hubiesen desarrollado el arco de proscenio (al que luego se aplicaría el telón de boca) como divisoria entre el espacio de la escenografía y espacio del público, pero al menos en algunas puestas en escena determinados elementos podían funcionar a manera de cierre entre ambos espacios. Por ejemplo, en la representación de *El premio de la hermosura* en Lerma en 1614 el relator menciona la existencia de dos montes, uno a la izquierda otro a la derecha del tablado, que son operativos de cara a la representación, pero que también cumplen una función de cierre simétrico del espacio de la escenografía²⁵. En 1617 para la representación de *El caballero de sol* el relator menciona "dos montañas iguales" que cumplían la misma función.

En todo caso la línea divisoria entre el espacio imaginario de la representación y el espacio real del público tiende a ser laxa en el espectáculo cortesano, que gusta de desbordarse más allá del espacio acotado del tablado. Tanto en la representación de *El premio de la hermosura* como en la de *El caballero del Sol* determinadas escenas asumían como espacio de la representación las aguas del río Arlanza en cuyas márgenes, se levantaron ambos teatros. Y podía ocurrir, como en *El premio de la hermosura* que, acabada la representación de la comedia, los cortesanos invadiesen la escenografía para ejecutar una danza con máscaras. Una puesta en escena moderna de una obra cortesana podría jugar con elementos característicos del espectáculo cortesano como éste. Por ejemplo, en *La Arcadia* se introduce un ingenioso juego con un soneto que escribe Belisarda y que puede cambiar de sentido según dónde se coloquen al leerlo las pausas de puntuación. El juego que plantea el soneto puede perder fuerza en la representación, al ser escuchado y no leído por el público, y no puede ser eliminado sin que la trama sufra. Nada se indica en las acotaciones sobre cómo solucionar este problema. El reparto previo a la representación del soneto correctamente puntuado entre el público por parte de algunos actores podría proporcionar ese elemento de ruptura entre espacio de la ficción y del público, jugando a integrarlo en la representación, a hacerle cómplice del engaño de la trama con un recurso que por otro lado está documentado en la tradición cortesana desde muy pronto. Ya en 1399 en los fastos dramáticos celebrados en la Aljafería de Zaragoza con motivo

²⁵Para evitar multiplicar las notas, los datos sobre las relaciones de representaciones cortesanas y comedias que voy a ir citando se pueden encontrar en mis libros ya cit. *Nobleza y espectáculo teatral...*, pp. 245-56 y 265-69 y *La práctica escénica cortesana...*, pp. 144-67 y 178-96. Manejo la *Arcadia* en la edición de las *Obras de Lope de Vega*, tomo XIII de la colección de la BAE, Madrid, Atlas, 1965, pp. 123-83 y de aquí proceden las páginas de las citas que incluyo en el texto. La división en escenas procede de la edición de Hartzzenbusch, *Comedias escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*, t. III, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1910, pp.157-79.

de la coronación de Martín el Humano un ángel dejaba caer desde una nube "muchas letrillas y coplas escritas" en papeles de colores a propósito de la fiesta²⁶, y en *La Trofea* de Torres Naharro, representada en Roma en 1514 ante León X, el personaje de la Fama repartía entre el público el parlamento cantado simultáneamente por Apolo²⁷. Una solución de este tipo para *La Arcadia* sería un modo de interpretar el texto, sin traicionar el espíritu del espectáculo cortesano.

Característica de la puesta en escena cortesana es también la utilización de iluminación artificial. A diferencia de lo que sucedía en los corrales en los que se representaba habitualmente de día y con iluminación natural, la iluminación artificial jugaba un papel fundamental en la puesta en escena cortesana, pues era un motivo más de dispendio y de ostentación. Ejemplo sintomático es el de *La Fábula de Dafne* cuya representación tuvo lugar a las dos de la tarde, pero en una sala convenientemente cerrada al exterior e iluminada artificialmente. Sin embargo, lo más frecuente es que la fiesta cortesana se celebrara de noche o a la caída de la tarde, cuando la iluminación se hacía necesaria. El relator de la representación de *El premio de la hermosura* encarecía en su crónica la iluminación del tablado y de los decorados, que se produjo de día, "con que no pudo conocerse la noche cuando vino".

Pero sobre todo, la puesta en escena cortesana se caracteriza por potenciar la materialización de lo que en la mayor parte de las ocasiones en los corrales tendía a ser decorado verbal. El tipo de decorado bucólico que requiere *La Arcadia* entronca con la tradición de comedias cortesanas como la anónima *Fábula de Dafne* y *Adonis y Venus* de Lope de Vega. El decorado pastoril ofrece una realidad sintética en la que se concentran por término general todos o algunos de los siguientes elementos: el monte y la cueva, la cabaña, la fuente, arroyo o río, un bosque, un templo. A veces no todos los elementos del decorado se dejan ver sobre el escenario al mismo tiempo, y el descorrimento de lienzos, cortinas o puertas, puede dar paso a la visión del templo o a la apertura de la cueva en un monte. Como ya señalé antes, sólo a partir de 1617, con la representación de *El caballero del Sol*, aparecen documentados los cambios globales de decorado. Pero por lo que sabemos gracias a descripciones de puestas en escena como la de *El premio de la hermosura* o *La fábula de Dafne*, aunque los decorados fuesen fijos, a lo largo de la representación se va dando relieve a uno u otro elemento de esos decorados, que se vuelve operativo para determinadas escenas, sin que se produzca necesariamente un cambio global de los decorados. Por ejemplo, sabemos que la representación de la *Fábula de Dafne* en las Descalzas Reales exigió unos decorados fijos que representaban un monte, al pie del cual había una fuente "que significaba el río Peneo", que debía surgir de una cueva porque Peneo "aparece recostado sobre una urna

²⁶Gerónimo de Blancas, *Coronaciones de los serenísimos reyes de Aragón*, Zaragoza, Diego Dormer, 1641, p. 75.

²⁷*Obra completa*, Madrid, Turner, 1994, pp. 243, 281

dorada, entre unas cañas y espadañas, a la entrada de la cueva". Contaba también con "una emboscada con unas puertas por donde entraban y salían los personajes y había un artificio con un torno adonde Dafne se volvió en laurel". Pero el monte se vuelve elemento operativo espacialmente en dos ocasiones, para la aparición sobre su cima de Cupido y después del pastor Coridón, y la fuente y la cueva tan sólo son necesarias en las escenas en que aparece Peneo.

Por lo que sabemos también *El Premio de la hermosura* contó con unos decorados fijos que incluían dos montañas, el templo de Diana, el de Cupido, el palacio de la emperatriz Aurora, con un jardín y una fuente, y el castillo del sabio Ardano. A lo largo de la representación se iba privilegiando un lugar u otro, convirtiendo en elemento operativo de cara a la acción tal o cual elemento del decorado. A pesar de que los decorados fueron fijos se produjeron por descorrimientos de lienzos o cortinas o puertas cambios parciales en el decorado, como pone de manifiesto el relator de esta fiesta: "estaba el templo de Cupido, con dos puertas grandes cubiertas de ramas y cosas verdes, a modo de ramada o selva, con que se cubría gran parte de la fachada del teatro, y cuando se abrían parecían detrás las del templo, pintadas de oro y azul". Más adelante, al referirse a otro de los componentes de ese decorado fijo, apunta de nuevo: "se levantaba un castillo encantado de un sabio llamado Ardano, con pinturas a manera de cantería, troneras, torre y mucho almenaje; subíase a él con unas gradas que se encubrían con un lienzo pintado de cosas rústicas como peñas y hierbas diferentes, y al correrse este paño se mostraba una cueva que guardaban dos salvajes con sus mazas". Más complejo era el caso del templo de Diana que, sujeto con un mecanismo de perno, podía desplazarse hasta "la mitad del tablado cuando había de manifestar su apariencia".

Aunque los relatores no entran nunca en detalles de tipo técnico, según se desprende de las relaciones de estas puestas en escena los decorados del tablado se componían de lienzos o cortinas pintadas y objetos escenográficos, a manera de cáscaras, en relieve, y a veces con cierto volumen, y lo suficientemente capaces para albergar algunas personas en su interior, como era el caso del templo de Diana utilizado para la representación de *El premio de la hermosura*. Aunque no se utilizasen las técnicas de construcción de decorados con bastidores laterales, dispuestos en perspectiva, a la manera italiana, parece que, al menos por lo que se deduce de la puesta en escena de *El premio de la hermosura*, se tendía a la disposición de los decorados en perspectiva. A ello creo que alude el relator al referirse a la disposición de la "fachada del vestuario" (es decir el límite entre tablado y vestuario constituido por los decorados) "en forma de media luna".

La Arcadia, como *Adonis* y *Venus* o la *Fábula de Dafne*, podría haber sido representada ante un decorado fijo de carácter bucólico, a algunos de cuyos elementos se refieren de modo reiterativo y coherente los personajes. Ese "sitio ameno y florido", al que alude Belisarda en su parlamento inicial, incluiría árboles, mencionados en diversos momentos

por los personajes y uno de los cuales (un sauce por el que trepa Cardenio) es necesario para la escena cómica del acto III, flores y arbustos ("laureles" "ramos", "enebros pungentes") a los que se acercan o tras los que se ocultan los personajes (pp.160,169), un monte por el que desciende Belisarda en el Acto II (p. 155), un río al que también se refiere Belisarda ("salí al prado deste río", p. 124) en el Acto I y al que es arrojado Cardenio en el Acto III ("Arrójale", indica la acotación; y más adelante "Cardenio, arropado, como que sale del río"). Además, si no queremos dar a esa ficción de río un valor polivalente, hay que imaginar también la representación de un arroyo en el que Anarda se ve reflejada en el Acto I ("aguas puras y serenas, /donde mirándome estoy") y por el que la ven cruzar Anfriso y Silvio desde otro lado del escenario para llegar adonde se encuentran ellos:

ANFRISO. Anarda el arroyo pasa.
SILVIO. Haránle cristal sus pies. (p. 125)

Si todos los elementos mencionados hasta aquí podrían permanecer fijos a lo largo de toda la representación hay dos que presentan mayores problemas: se trata de la cabaña de Belisarda y de su padre Ergasto y del templo de Venus.

Las escenas 6 y 7 del primer Acto (p.129) deben transcurrir ante la cabaña de Ergasto, padre de Belisarda, que entra en escena refiriéndose a ella y mostrándosela a Salicio. En la escena 8 (p. 130), por otro lado, parece lógico que el criado Bato entre en escena desde la cabaña al ser reclamado por su amo²⁸. No hay ningún problema, por otro lado, para que a lo largo de todas las escenas del primer acto anteriores a éstas la cabaña hubiese formado parte también del decorado fijo, y permaneciese allí hasta la escena 14 del primer Acto. Pero a partir de la escena 15 y hasta el final del acto la acción transcurre ya ante el templo de Venus y no ante la cabaña. Entre ambas escenas se produce un vacío de escenario y, además, la escena 15 se abre con una introducción musical que acompaña la entrada de las pastoras bailando y cantando, momento que facilitaría el cambio parcial del escenario con la desaparición de la cabaña y la aparición del templo. No es infrecuente, por otro lado que en las obras cortesanas la música acompañe los momentos más llamativos escenográficamente como pone de manifiesto, por ejemplo, la siguiente acotación de *Adonis y Venus*: "Ciérrese el templo con música"

La solución para la desaparición de la cabaña podría haber consistido en el corrimiento de un lienzo sobre ella (representando unos árboles y vegetación) mientras el descorrimiento de otro lienzo o la apertura de unas puertas en el decorado de base (también representando

²⁸Otra de las diferencias de la representación cortesana respecto a la de corral ya en esta etapa temprana de la comedia cortesana barroca y que es otra de las consecuencias de la utilización de decorados es la de que los actores pueden acceder al tablado desde diferentes puntos de los decorados. En los corrales habitualmente las entradas al tablado se reducían a dos puertas.

árboles) permitiría la visión del templo. Las acotaciones explícitas no indican ni la presencia ni la desaparición de la cabaña, y se trata de una solución escenográfica que podemos imaginar teniendo en cuenta el contexto de la puesta en escena de la época, pero que es absolutamente hipotética. No ocurre lo mismo con el templo, mencionado en las acotaciones y capaz para albergar varias personas al abrirse:

"Abren el templo, en el cual se descubre la diosa Venus cubierto el rostro, y a sus pies Cupido con arco y flecha"

"Sálense del templo y cierran o entornan las puertas"

"Cardenio que sale del templo"

Una solución como la que he propuesto para la visión del templo, se halla documentada, por otro lado, según vimos en la relación de la representación de *El premio de la hemosura*, y acotaciones similares a las de *La Arcadia*, que apuntan a una solución semejante, las hallamos también en *Adonis* y *Venus*.

La mayor parte del Acto II (hasta la escena 22 inclusive) puede transcurrir ante el decorado bucólico de base. Entre la escena 22 y 23 se produce de nuevo un vacío de escenario. En el transcurso de ambas escenas anochece y Olimpo con Frondoso, y después Anfriso con Silvio, salen al tablado para rondar la cabaña de Belisarda, ante la cual discurrirá ya la acción hasta final de acto. Si contamos con que la representación cortesana se servía de iluminación artificial, podemos interpretar algunas de las alusiones de los personajes como referencias a un efecto real de luminotecnia²⁹:

BATO. ¿Tu no ves que ya anochece

CARDENIO. El anoschece estoy viendo; [...]

OLIMPO. Hablarla, Frondoso, intento
esta noche, si me ayudan
las estrellas y el silencio. (p.159)

Con un efecto de disminución de luz en determinadas zonas del escenario se produciría la impresión del anochecer que acompañaría el cambio parcial de escenario con el descorrimiento de nuevo de la cortina para la visión de la cabaña.

²⁹Luis Milán en *El cortesano* describe una Fiesta de Mayo celebrada en la corte del duque de Calabria y Germana de Foix en Valencia posiblemente en 1535 que contó con un aparato escenográfico de tipo bucólico sobre el cual "Estaba un cielo como vidriera, que los rayos del otro verdadero daban en él y le hacían dar luz, no faltando estrellas que por sutil arte replandecieron a la noche". Cifr. T. Ferrer, *La práctica escénica, cit.*, p. 46.

La acción del acto III transcurre explícitamente ante el templo de Venus a partir de la escena 19 y hasta el final del acto. En la escena 19 Anarda hace alusión a la presencia del templo: "Abrir el templo, y muera/ quien supo amar tan desleal sujeto" (p.181). Y una acotación indica la existencia real del templo en el decorado en la última escena: "Ábrese un templo por lo alto, y véase la diosa Venus y Cupido" (p.183). En esta ocasión, a diferencia de lo que sucede en el acto I, no hay ninguna acotación explícita que indique el descorrimiento de una cortina que dé paso a la visión del templo, más bien parece que el templo podría estar presente como una parte del decorado antes de llegar a esta escena. Y de hecho ya la primera escena del acto III, en la que Ergasto aparece explicando a Salicio el resultado de su consulta al oráculo de Venus, es verosímil que pudiese suceder precisamente ante el templo de Venus y que éste permaneciese como decorado a lo largo de todo el acto. No así la cabaña que, aunque aludida, no es necesaria para la acción de este acto.

Aunque la acotación se limita aquí a indicar la apertura de la parte superior del decorado que debía de representar el templo para posibilitar la aparición de las figuras mitológicas dando solución a los asuntos amorosos de los pastores, un recurso escenográfico de gran arraigo en la tradición cortesana es el de la utilización de tramoya aérea en escenas similares a ésta. En *Adonis y Venus*, Venus "baja del cielo en una nube cerrada, de la cual salen muchos pajarillos" y en la cual vuelve a ascender al final de la escena con acompañamiento de música. Y en *El premio de la hermosura* el relator hace referencia a la existencia en el decorado, a ambos lados y en la parte superior del templo de Cupido, de tres nubes para posibilitar el descenso y ascenso de Cupido y de otros personajes alegóricos.

En estas páginas he tratado de dar algunas ideas sobre cómo podría resolverse una hipotética puesta en escena de *La Arcadia*. A partir de mi propia exposición se pueden detectar las lagunas de nuestros conocimientos sobre las técnicas de escenografía y las características de los efímeros espacios de la representación cortesana. Lo más seguro es que, si el lector ha llegado hasta aquí, la lectura de este artículo le haya sugerido más preguntas que respuestas he podido contestar. De cualquier modo, y más allá del caso concreto de *La Arcadia*, mi intención ha sido proporcionar algunos datos y reflexiones que pudieran ser útiles para una puesta en escena de esta o de cualquier otra obra del mismo tipo, que más que ser fiel por completo a las parcas indicaciones del texto, tratase de evocar el espíritu del espectáculo cortesano de la época jugando con todos esos componentes que he apuntado como característicos del espectáculo cortesano. Pero, en definitiva, tenía toda la razón Lope cuando, consciente de que cada puesta en escena iba a ser un acto único e irrepetible, concedía la última palabra al director de la compañía.

