

Del Texto a la Representación

I. El *espectáculo global*: la fiesta teatral y el público

Las obras dramáticas del Siglo de Oro se escribían fundamentalmente para ser puestas en escena frente a un público espectador en distintos espacios de representación. Es por esto que el tipo de comunicación literaria que se establece entre el dramaturgo, el texto y sus receptores pertenece primeramente al ámbito del espectáculo, donde la dimensión verbal se articula con la oralidad de la actuación, la visualidad de la escenografía (decorado, vestuario y tramoya), la música y el gesto y el movimiento corporal de los actores. La lectura de las obras era una práctica poco común y se daba, por lo general, con bastante posterioridad a la composición y estreno de las piezas, ya que la impresión y publicación de las mismas se realizaba solo después de que estas se “gastaran” en las tablas. Todo esto, sin duda, influye y determina las formas de creación y construcción de los textos.

Bajo la concepción del teatro como espectáculo, las obras dramáticas del Siglo de Oro se inscribían en un esquema espectacular que conformaba una verdadera **fiesta**. El público pagaba su entrada no solamente para presenciar el montaje de una comedia, sino que además iba para ver otros diferentes espectáculos teatrales o parateatrales. De este modo, la fiesta teatral se llegó a configurar del siguiente modo (aunque con diversas variaciones):

Fiesta teatral del Siglo de Oro							
Danzas, música y canciones	Loa	Comedia: I Jornada	Entremés, baile o jácara	Comedia: II Jornada	Entremés, baile o jácara	Comedia: III Jornada	Mojiganga

Como se ve, este era un **espectáculo global** donde se representaban géneros dramáticos de mayor extensión (comedias) intercalados por otros géneros breves (loas, entremeses, mojigangas, etc.). La fiesta teatral duraba entre dos y tres horas, durante las cuales las compañías de actores debían mantener atento y entretenido a un público exigente.

Los dramaturgos escribían sus textos pensando en su representación inmediata. Así, los escritores vendían sus manuscritos a los llamados **autores de comedia**, es decir, lo que hoy en día entenderíamos como directores teatrales, quienes eran los encargados de organizar el espectáculo y dirigir a la **compañía de actores** que representaba las obras. Estos últimos poseían un alto grado de profesionalización, puesto que se dedicaban exclusivamente a la actividad teatral, llegando incluso a existir comediantes y actrices famosos y conocidos por toda la ciudad.

Se trata, como se ve, de un **circuito comercial** complejo: parte la obra dramática en la pluma y el papel del *ingenio* que la crea; pasa luego a manos de los “autores” que gestionan su representación y la compañía de actores que ensaya su montaje; llega después la obra a su publicitación a través de carteles que eran pegados por las calles de la ciudad con el título de las comedia y avisos a viva voz en lugares públicos realizados por pregoneros; tras lo cual, finalmente, la pieza dramática se escenificaba frente a un público que, pagando una entrada, veía y oía a los comediantes actuar los papeles de los personajes.

Este circuito era posible únicamente en la medida que existía un **público masivo** que ávidamente asistía a ver las comedias y, al mismo tiempo, estaba dispuesto a pagar por ellas, con lo que el teatro se convertía en un hecho comercial. Este conjunto colectivo de receptores lo conformaban personas provenientes de todos los estamentos sociales: al teatro asistía desde el pícaro y la fregadora de ropa, pasando por frailes y monjas, hasta la noble dama aristócrata y el rey, inclusive. En torno al teatro se congregaba toda la sociedad estamental española del siglo XVII. La heterogeneidad y pluralidad del público provocaba que el dramaturgo tuviera que construir una pieza compleja que pudiera comunicar y participar del horizonte de expectativas de cada uno de los distintos grupos sociales mediante un mensaje estratificado en diferentes niveles de sentido. De tal modo, las obras auriseculares tienden un arco literario que parte en la simpleza del chiste grosero y escatológico del gracioso y concluye en la compleja poesía culterana y conceptista repleta de figuras retóricas y mensajes filosóficos o teológicos.

En este sentido, la función del público es definitoria en la creación literaria y constituye uno de los aspectos más relevantes en la modernidad del teatro del Siglo de Oro. Lope de Vega, consciente de la importancia que tienen los espectadores en el espectáculo, escribe su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) precisamente para vindicar la inalienable preponderancia estructural que tenían los receptores, tanto en la construcción interna como externa de las obras de teatro. Sus versos hablan por sí mismos:

... cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

(vv.40-41)

El público teatral es ese **vulgo** del que tanto habla Lope, cuyo **gusto estético** comienza a definir las formas de composición del arte, para de esa manera desplazar la centralidad que ocupaba la rígida tradición de la preceptiva literaria culta del Renacimiento.

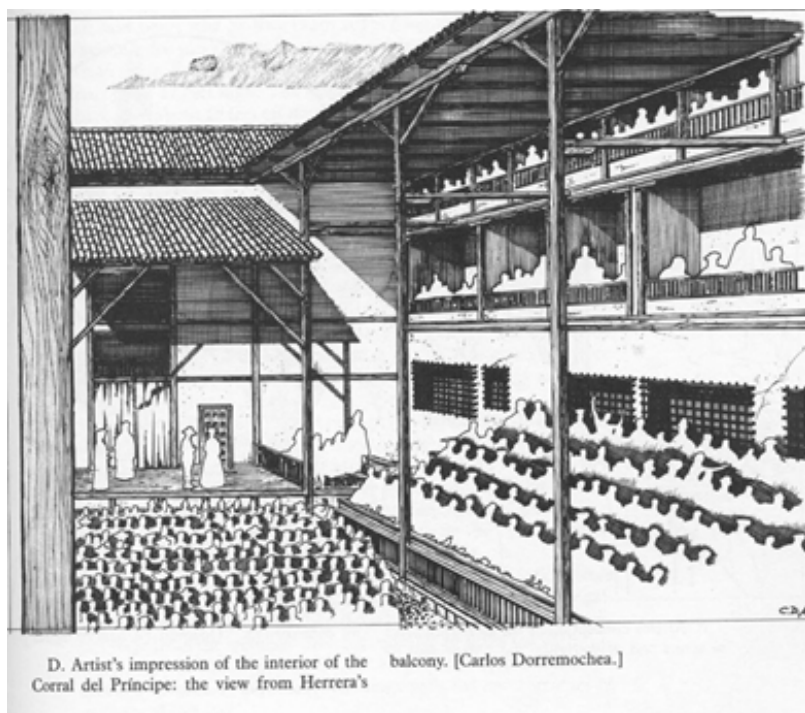
Ahora bien, el teatro del Siglo de Oro se escenifica en distintos **espacios de representación**, que requieren a su vez diferentes tipos de textos y puestas en escena. **Tres son los básicos:**

1. **El corral** de comedias: eran los teatros comerciales donde podían asistir toda clase de espectadores con gran regularidad y cuya cartelera se renovaba permanentemente. Los géneros dramáticos que ahí se representaban eran tremendamente variados.
2. **La Corte:** en el espacio privilegiado del poder solo podían acceder la alta nobleza y la monarquía para ver obras con un desmesurado y derrochador aparato escénico. Eran salones y, posteriormente, coliseos radicalmente distintos a los corrales en su arquitectura y posibilidades teatrales.
3. **La calle y la plaza:** en el espacio público se representaban casi exclusivamente piezas de teatro religioso durante algunas fiestas del calendario litúrgico. Destacan aquí de modo preeminente los autos sacramentales montados para la fiesta del *Corpus Christi* en fastuosos y complicados carros alegóricos móviles.

Si bien Lope de Vega escribió obras destinadas para los tres espacios de representación, su éxito teatral se debe fundamentalmente a sus piezas de corral, donde se pueden incluir las obras que estudiaremos en este curso.

II. Espacios de representación: el corral de comedias

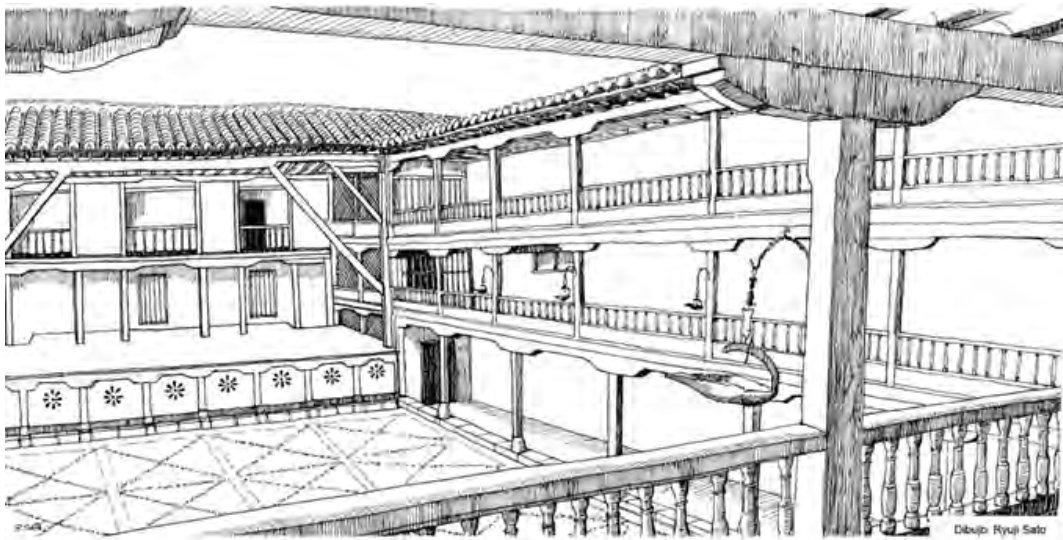
Durante la mayor parte del siglo XVI en España existía un teatro muy rudimentario que se representaba en lugares improvisados con una materialidad sumamente precaria. Se trataba, en su mayor parte, de compañías de actores itinerantes y ambulantes, poco profesionalizadas, que iban de pueblo en pueblo y ciudad en ciudad, mostrando un espectáculo básico y aún embrionario. Desde las décadas finales de 1500 y sobre todo desde comienzos del 1600, el teatro español adquiere un mayor desarrollo con el nacimiento de los primeros teatros estables que ocupaban un lugar fijo en las ciudades. Estos recintos teatrales fijos permitieron la escenificación permanente —y ya no solo ocasional— de obras dramáticas. A estos locales se les llamó **corrales** puesto que ocupaban los patios interiores de algunos edificios de las grandes urbes. La emergencia del corral supuso, por un lado, una mayor regularización económica y material del hecho teatral, y por otro lado, la posibilidad de conformar un mundo social y cultural que posibilitó la periodicidad del espectáculo.



Existían varios corrales en ciudades como Madrid, Sevilla, Lisboa, Córdoba, Valencia, Zaragoza y Almagro, entre muchas otras. La fisionomía particular de cada uno variaba, pero en lo esencial su **arquitectura** era semejante. Eran recintos cuyo patio no estaba cerrado —aunque a veces, en verano, se ponía una lona para proteger a los espectadores—, con lo cual la situación al aire libre requería que las obras se representaran a plena luz del día, entre las 14:00 y 18:00 horas, variando en función de la estación del año. Al erigirse originariamente sobre edificios de

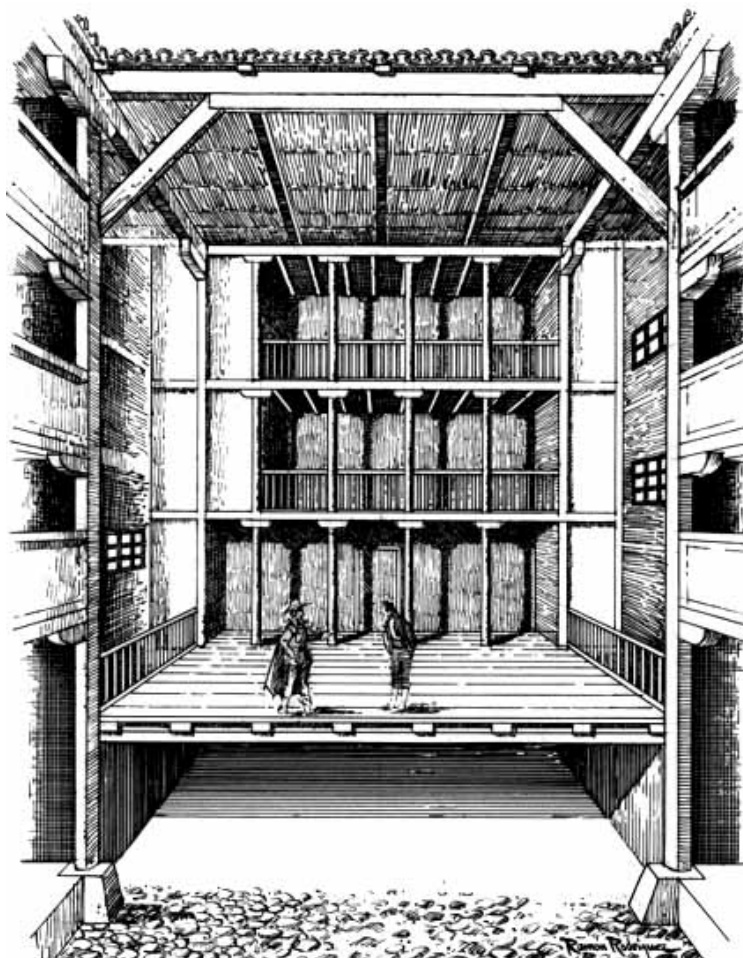
viviendas, los corrales contaban con **diferentes localidades**; aunque todos los estamentos sociales concurrían a ver las comedias, cada uno —según su condición— ocupaba un lugar específico del corral. “Juntos pero no revueltos”, los heterogéneos espectadores se reunían en espacios fijados también por los precios de las entradas y la posibilidad de acceso que ello implicaba.

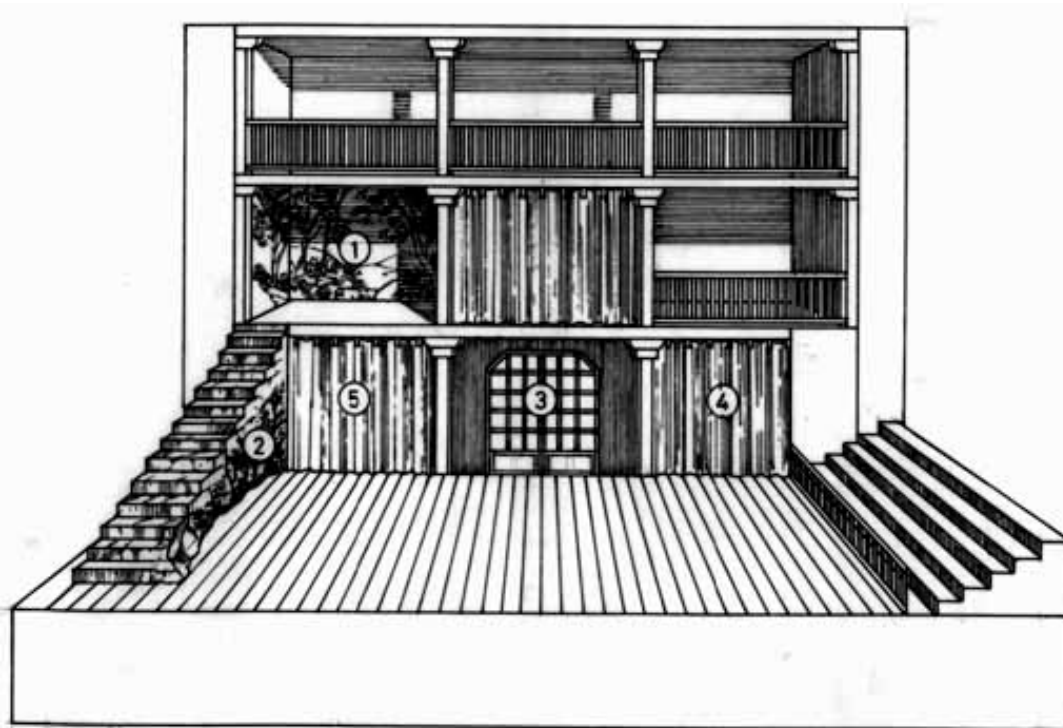
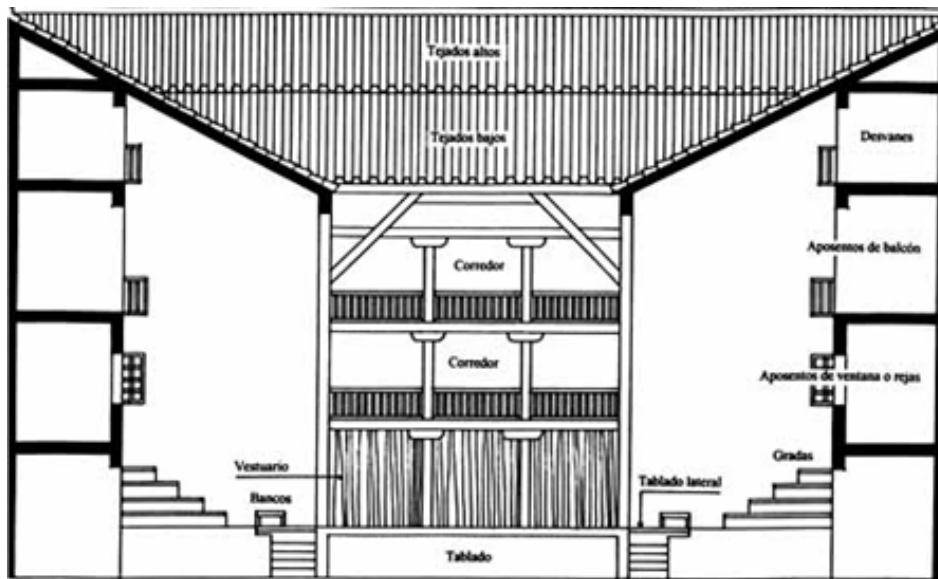
En el centro del corral estaba el **patio**, de piso plano, donde se ubicaban de pie los **mosqueteros**, es decir, el público masculino, plebeyo y popular, conocidos por su bullicio y ferocidad al momento de aplaudir o abuchear una obra. En los costados del patio estaban algunas **gradas** para sentarse, sobre las cuales se ubicaban en un segundo nivel de la arquitectura los **apuestos** laterales —donde se ubicaban las damas nobles—, la **cazuela** —donde se situaban las mujeres plebeyas— y la **tertulia** —que ocupaban los doctos e intelectuales—.



III. El escenario del corral

La aparición de los corrales urbanos trajo como consecuencia que el **escenario** se elevara por sobre el nivel del suelo, generando una mejor percepción visual y auditiva del espectáculo en el público. Esto además supuso la posibilidad de que hubiera un **foso** bajo el **tablado** que permitiera el uso de un **escotillón** o **trampilla**, es decir, un hueco oculto en las tablas desde donde podían aparecer o desaparecer actores. El escenario del Siglo de Oro poseía un **tejado**, pero carecía del arco del proscenio, telón de boca y bastidores. El tablado era una plataforma rodeada por el público desde dos lados laterales y uno frontal. El escenario contaba generalmente con tres niveles horizontales (tres pisos), llamados **corredores**, divididos a su vez por tres pilares verticales, lo cual daba como resultado **nueve huecos** cubiertos por **paños** (cortinas), que servían para diferentes juegos escénicos de aparición de personajes y fingimiento de espacios diversos. Sobre el techo podía haber algunas máquinas para elevar a los actores, como el **pescante**.





IV. La puesta en escena

En términos generales, el teatro de corral poseía una **escasa escenografía**, aunque esto no debe entenderse como ausencia absoluta de la misma, ya que existían diversas tramoyas como los ya mencionados escotillón y pescante. Si bien se recurría con regularidad a las **apariencias** —nombre que se le daba a la tramoya y aparato escénico en el siglo XVII—, el teatro de corral es fundamentalmente un **teatro de la palabra poética**; es a través de la palabra que se crea la ficción teatral, y su papel predominante se relaciona con los aspectos métricos de este tipo de obras. En este sentido, es crucial entender la **relación entre el texto y su puesta en escena**.

4.1 Didascalias

Lo primero que hay que considerar es que en el teatro la virtualidad del texto dramático se actualiza en la puesta en escena del espectáculo, es decir, se pasa de un sistema de signos verbal y escrito a la convergencia de distintos sistemas de signos verbales y no verbales —visual, oral, corporal, musical, etc.—. Para dirigir y orientar este tránsito, el texto literario posee dos tipos de referencias que definen su escenificación:

1. **Didascalias o acotaciones explícitas:** son indicaciones paratextuales para la escenificación que no forman parte del diálogo ni de las locuciones de los personajes. En el teatro de corral son más bien escasas.
2. **Didascalias o acotaciones implícitas:** son indicaciones textuales que para la escenificación que están inscritas en las locuciones o diálogos de los personajes. En el teatro de corral son abundantes y su detección por parte del lector o actor es esencial para poner en escena de una manera más acabada la obra o para comprender el sentido de la misma.

Los dos tipos de didascalias pueden referirse a **distintas dimensiones** de la puesta en escena:

1. Indicaciones de **entrada y salida** de personajes de la escena. A veces, la entrada y salida de personajes no se explicita puesto que se sobreentiende por sus locuciones, siendo aquellas salidas o entradas didascalias implícitas. Puede suceder incluso, aunque esto ocurre con muy poca frecuencia, que las entradas y salidas quedan con un alto grado de indeterminación, quedando a criterio del director teatral o intérprete su realización escénica.

2. Indicaciones breves de **acción** en escena o fuera de ella. Es recurrente que las didascalias de acción estén implícitas en los diálogos de los personajes, siendo labor del lector/actor su detección y posterior interpretación.
3. Indicación de situaciones comunicativas diferentes al diálogo: **apartes**, **monólogos** y **soliloquios**. En algunas ediciones se señalan explícitamente los apartes y monólogos, pero en otras quedan implícitos.
4. Indicaciones de **vestuario**.
5. Indicaciones de **elementos escenográficos**.
6. Indicación de **tonos de voz**. La mayoría de las veces, los cambios tonales están implícitos en los diálogos por el discurso directo.

Por cierto que en el caso de las acotaciones pueden coexistir distintos tipos de indicaciones, llegando a ser más o menos complejas las instrucciones.

La puesta en escena del teatro del Siglo de Oro **no es realista**, sino **convencional**, es decir, responde a unos códigos más o menos estables que dominan tanto los dramaturgos como los espectadores. Por ejemplo, el vestuario *de noche* o *de camino* se reiteraba y no era necesario especificar en la acotación las precisiones de las vestimentas. Estos códigos convencionales pueden tener un valor o bien referencial, o bien simbólico y temático. En cualquiera de los dos casos, el funcionamiento de los elementos escénicos es **sinecdótico**, esto es, se exhibe una parte que representa la totalidad, de manera que la exhibición de una rama supone la referencia a un bosque entero, o la aparición de una ventana remite a una casa completa.

4.2 Tipos de espacios

La espacialidad es una condición *sine qua non* del teatro, y en el paso del texto a la representación se generan distintos tipos de espacios pertenecientes a distintos niveles del espectáculo:

1. **Espacio dramático**: es el espacio de la ficción, el espacio *significado* o representado en el texto escrito y que mediante las palabras de los actores se comunica al público. La Comedia Nueva tiene un conjunto de espacios codificados, algunos exteriores y otros interiores: el jardín, la calle, el balcón, la plaza, los caminos, la Corte, las villas y ciudades —reales o ficticias—.
2. **Espacio escénico**: es la realización material del espacio dramático en el escenario, es por tanto un espacio *significante* a través del cual se hace sensible y perceptible la ficción de la obra a los espectadores. Es también el espacio de la escenificación material construido por la actuación de los actores concretos, el decorado visual, el vestuario y las tramoyas. El espacio

escénico presupone la ilusión de la representación literaria que los espectadores aceptan. Además, varía en cada montaje particular de la obra, de manera que el espacio escénico del estreno de una comedia en un corral español del siglo XVII es muy distinto al espacio escénico de un montaje de la misma pieza en la actualidad en un teatro contemporáneo.

3. **Espacio teatral:** es el espacio material, social y cultural que constituye el recinto teatral en su conjunto, es decir, tanto el lugar ocupado por el público espectador como el espacio escénico del tablado y el espacio dramático de la ficción. En otras palabras, el espacio teatral es el corral en su totalidad. Al empezar la obra, por un acuerdo tácito entre los comediantes y los espectadores, el espacio teatral que comparten todos se divide en dos para que comience la ilusión del teatro con la autonomía y especificidad que adquiere el espacio escénico que finalmente permite la conformación del espacio dramático.

4.3 Ticoscopia y decorado verbal

Como consecuencia de la referida escasez escenográfica, la palabra poética asume un rol preponderante en la puesta en escena del teatro áureo: por una parte, suple las carencias del decorado material, y por otro lado, permite representar fenómenos que —dada la naturaleza misma del teatro— serían simplemente imposibles de escenificar. En este sentido, son esenciales en el teatro del Siglo de Oro **dos recursos literarios y mecanismo teatrales**: la ticoscopia y el decorado verbal.

1. **Ticoscopia:** consiste en figurar verbalmente espacios o acciones que no están en el espacio escénico del tablado y, a veces, tampoco se hallan en el espacio dramático. La ticoscopia nace de la necesidad de superar los límites de la realidad espacial y temporal de la escena y tiene diferentes formas de realización, las cuales siempre se articulan narrativamente mediante un doble eje de presencia-ausencia y dentro-fuera. Así, la ticoscopia puede darse de las siguientes maneras:

- 1.1 **Relato ticoscópico:** la **narración de acciones** sucedidas con anterioridad (**pasado**) o posterioridad (**futuro**) al presente de la enunciación dramática, o también el relato de acciones que suceden en el presente de la enunciación pero en un plano simultáneo (**simultaneidad** presente) al de la escena pero fuera de ella. Esta forma de ticoscopia es ampliamente usada en el teatro del Siglo de Oro, ya sea para presentar el conflicto central de la acción —lo que generalmente se hace al comienzo de la primera jornada, a través de

las **relaciones** (relatos) de hechos pasados, que usan el romance como forma métrica predilecta—, o para adelantar acciones mediante visiones, sueños o agüeros. También sirve para escenas de compleja o imposible escenificación, como batallas bélicas o naufragios, que suceden simultáneamente al presente dramático.

- 1.2 **Descripción ticoscópica:** es la **descripción de espacios** que están fuera del tablado, con lo cual se amplía el espacio dramático más allá del espacio escénico.

Muy frecuentemente relato y descripción ticoscópicas van **unidos** en los parlamentos de los personajes, llegando muchas veces a ser **indisociables**, aunque suele haber el predominio de uno u otro elemento (relato de acciones o descripción de espacios). Un componente esencial de la ticoscopia es la **deixis**, esto es, aquellas marcas lingüísticas que refieren **tiempo** (*ahora, hoy, ayer, mañana*, etc.), **lugar** (*aquí, ahí, allí*, etc.) y **persona** (pronombres nominales). La ticoscopia se funda precisamente en un **uso deíctico** que prescinde del “yo, aquí, ahora”, remitiendo a un “allá”. La ticoscopia, por último, aunque es un recurso eminentemente verbal y narrativo, puede ir acompañado de gestos y movimientos corporales que la hagan más efectiva (señalar con el dedo, miradas fuera del escenario, etc.).

2. **Decorado verbal:** es la **descripción de elementos espacio-temporales y objetos** que no tienen concreción en el espacio escénico pero sí en el espacio dramático del presente de la enunciación. Sirve para enriquecer el espacio dramático a través de la palabra, habida cuenta de la dificultad o imposibilidad de representar materialmente esos elementos en la escena. El decorado verbal puede referir a objetos, paisajes o bien tiempos naturales (la noche, el día, el atardecer, el amanecer, etc.) que el espectador debe imaginar ver físicamente en la escena. Apela, de esta manera, a la imaginación del receptor y se ancla en la capacidad poética del dramaturgo por crear un **espacio invisible**. El decorado verbal, pues, se sirve de una deixis del «aquí, ahora» pero sin un correlato visual-material ni escenográfico.

Tanto la ticoscopia como el decorado verbal participan de la **mostración en *phantasma***, donde es la palabra del verso la que construye la fantasía y la ilusión de la ficción. La mostración en *phantasma* se opone a la **mostración *ad oculos***, donde la escenificación material realiza físicamente la virtualidad del texto que reside en las didascalías. Ahora bien, no siempre se puede dilucidar si en el texto dramático estamos ante la mostración *ad oculos* o en *phantasma*, pues esto muchas veces depende de cómo se detecten, interpretan o elijan las didascalías explícitas y,

sobre todo, las implícitas. En otras palabras, no siempre es absoluta la certeza de si un elemento que está en el texto tiene o no una concreción material en el escenario, lo que por otra parte da un margen para la interpretación de los directores teatrales y las compañías cuando llevan a escena la obra.



Para saber más. Ignacio ARELLANO (1995). “Introducción: las coordenadas de la comedia nueva: textos y escenarios”. En *Historia del teatro español del siglo XVII* (pp. 65-167). Madrid: Cátedra.

