

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

El teatro mitológico de Lope de Vega en los espacios escénicos comerciales

| | |
|-----------|--|
| Alumno | Mtro. Ávila Garnica, Víctor Alan |
| Doctorado | Humanidades |
| Línea | Filología Medieval, de los Siglos de Oro, e Hispanoamericana de los siglos XVI – XVII |
| Asesor | Dr. González García, Marcelo Serafín |
| Lector | Dr. Cazés Gryj, Josef Dann |
| Lector | Dra. Walde Moheno, Lillian von der |
| Matrícula | 2173800721 |

ÍNDICE

| | | |
|----|--|-----|
| 1. | Introducción | 3 |
| | 1.1 Metodología y Marco teórico | 5 |
| | 1.1.1 Fábula | 8 |
| | 1.1.2 Texto de la puesta en escena | 11 |
| | 1.1.3 Espacios | 14 |
| | 1.2 Los espacios escénicos comerciales de los Siglos de Oro | 17 |
| | 1.3 El teatro mitológico de Lope de Vega | 27 |
| 2. | <i>El laberinto de Creta</i> | 38 |
| | 2.1 Fábula de <i>El laberinto de Creta</i> | 38 |
| | 2.2 La puesta en escena de <i>El laberinto de Creta</i> | 43 |
| | 2.3 Espacio ideal para <i>El laberinto de Creta</i> | 50 |
| 3. | <i>Las mujeres sin hombres</i> | 52 |
| | 3.1 Fábula de <i>Las mujeres sin hombres</i> | 52 |
| | 3.2 La puesta en escena de <i>Las mujeres sin hombres</i> | 57 |
| | 3.3 Espacio ideal para <i>Las mujeres sin hombres</i> | 65 |
| 4. | <i>El marido más firme</i> | 68 |
| | 4.1 Fábula de <i>El marido más firme</i> | 68 |
| | 4.2 La puesta en escena de <i>El marido más firme</i> | 74 |
| | 4.3 Espacio ideal para <i>El marido más firme</i> | 86 |
| | 4.4 <i>El marido más firme</i> en un espacio áulico | 88 |
| 5. | <i>La bella Aurora</i> | 96 |
| | 5.1 Fábula de <i>La bella Aurora</i> | 96 |
| | 5.2 La puesta en escena de <i>La bella Aurora</i> | 102 |
| | 5.3 Espacio ideal para <i>La bella Aurora</i> | 116 |
| 6. | <i>La fábula de Perseo en un espacio comercial</i> | 118 |
| 7. | El teatro mitológico de Lope de Vega en los espacios escénicos comerciales (Conclusiones) | 130 |
| | Bibliografía | 134 |

1. INTRODUCCIÓN

Los trabajos acerca de las puestas en escena en España durante los Siglos de Oro han sido cada vez más desarrollados, misma situación del *corpus* menos conocido de Lope de Vega (como su teatro mitológico); no obstante, aún parecen pocos los nombres de estudiosos de estos temas, de modo que es común hallar limitantes ante temas como la presencia de maquinaria en los espacios escénicos comerciales anteriores a Calderón de la Barca.

Durante los Siglos de Oro se desplegaron diversos géneros dramáticos, como la comedia hagiográfica, la de enredo, la pastoril, entre otras; ello implicaba la creación de fábulas con diversas fuentes –con mayor o menor apego a éstas–, y exponía las capacidades inventivas de cada dramaturgo. Dentro de esta gama de géneros se encuentra el mitológico, con obras como *Hero y Leandro* y *Los encantos de Medea*, de Mira de Amescua y Rojas Zorrilla, respectivamente; pero es Calderón de la Barca el principal exponente del género, con piezas como *El monstruo de los jardines* y *La fiera, el rayo y la piedra*.

Uno de los rasgos característicos del teatro mitológico es lo aparatoso de su espectáculo, apoyado en costosos elementos escenográficos, algo común en las fiestas áulicas. El interés por atraer más público a teatros comerciales, así como la difusión de obras sueltas impresas, debieron de motivar a las compañías para las puestas en escena de dramas mitológicos en escenarios populares. En este sentido, las notables diferencias entre teatros cortesanos y comerciales debieron de reducirse en algún sentido o, por lo menos, reducirse las limitantes de los corrales en cuestiones escenográficas, ello para satisfacer las expectativas de los espectadores.

El objetivo de este trabajo es ofrecer una propuesta acerca de los espacios escénicos comerciales idóneos empleados para las puestas en escena de *El laberinto de Creta*, *Las mujeres sin hombres*, *El marido más firme* y *La bella Aurora*, cuatro piezas mitológicas de Lope de Vega destinados a corrales, para lo cual se analizan las didascalias, obras teatrales ubicadas en el mismo contexto, y las características de los edificios teatrales. Los trabajos enfocados en los espacios escénicos importan porque amplían perspectivas sobre las puestas en escena (principal objetivo del teatro del Siglo de Oro), y permiten mejorar el análisis de textos y la crítica textual.

Algunos temas presentes en este trabajo son la importancia de la escenografía en el teatro mitológico de Lope de Vega (principalmente en el destinado a espacios escénicos comerciales),¹ y las distintas maneras de manejar la escenografía por parte del dramaturgo,² temas de cuya reflexión se percibe una evolución en la manera de desarrollar espectáculos en teatros comerciales. Por otro lado, se estudian dos casos destacables por cambiar en sus espacios escénicos originales:

- *El marido más firme*: De corral a palacio
- *La fábula de Perseo*: De palacio a corral.³

Los términos fábula, texto de la puesta en escena y espacio se acentúan en este trabajo, debido a lo sustancial que resultan para los análisis, así como la información acerca de las características de

¹ También se realizan comentarios acerca del teatro mitológico de Lope de Vega destinado a espacios áulicos, esto es por la importancia y posible influencia de tales espectáculos en el *corpus* aquí analizado.

² Tema revisado por otros estudiosos del dramaturgo, pero con más enfocados en la obra del dramaturgo para la corte, como lo hace Teresa Ferrer en “*El vellocino de oro y El Amor enamorado* en la producción dramática...” (1996).

³ La importancia del estudio de estos casos radica en cómo ambas piezas debieron adaptarse a las posibilidades y limitantes presentes ante el cambio de espacio escénico.

los espacios escénicos comerciales en España durante los Siglos de Oro, y los detalles sobre el teatro mitológico de Lope de Vega.

Con base en lo anterior, el presente trabajo es una propuesta sobre los espacios escénicos comerciales idóneos para la puesta en escena del teatro mitológico de Lope de Vega, cuya importancia radica en ofrecer perspectivas para futuros estudios y ediciones críticas, a partir de la reflexión de didascalías, fábulas y espacios.

1.1 METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

Para comprender un trabajo es importante la estructura de éste, su origen y los términos teóricos empleados; sin embargo, a pesar del apoyo de tesis relacionadas con el tema principal, pueden existir lagunas analíticas por la escasez bibliográfica.

Teresa Ferrer ha propuesto que el teatro mitológico escrito por Lope de Vega puede dividirse en dos grupos, uno conformado por obras escritas para teatros cortesanos y otro con piezas destinadas a teatros comerciales⁴ –este último conformado por *El laberinto de Creta*, *Las mujeres sin hombres*, *El marido más firme* y *La bella Aurora*. Dicha propuesta ha influido en estudios recientes, como el de Valencia López (2002), y en ediciones modernas, como la de García Fernández (2017), además de servir como referente para poder afirmar que no había un género exclusivamente cortesano.

⁴ 1991, p. 167. Propuesta basada en las exigencias para las puestas en escena de cada obra.

La mayor parte del teatro mitológico de Lope de Vega ha sido poco estudiada porque sólo hasta años recientes han comenzado a realizarse y difundirse ediciones críticas de algunas obras,⁵ destacando publicaciones como las del grupo ProLope (Editorial Gredos), de modo que es mínima la cantidad de trabajos encauzados en los espectáculos⁶. De igual manera, hay escasez de análisis orientados en la maquinaria dentro de los teatros comerciales, sobre todo en periodos anteriores a Calderón de la Barca, lo cual limita el avance en el conocimiento de las puestas en escena.

Con base en lo anterior, las reflexiones del presente trabajo se apoyan en los conceptos de fábula, texto de la puesta en escena y espacio; sin embargo, ante la escasez de estudios sobre las obras en cuestión, las lagunas analíticas se han llenado mediante otros textos más examinados y vinculados con el *corpus*, ya sea por género, fuentes, espacio escénico y posibles paralelismos en el desarrollo espectacular.

Ya que el tema central de la investigación es el teatro mitológico en los espacios escénicos comerciales de los Siglos de Oro, se atiende de manera principal todo aquello relacionado con la puesta en escena, desde lo que se propone imitar, hasta elementos de utilería e indumentaria (cuando estos afecten las funciones de la escenografía). Por lo tanto, si se focaliza en elementos como personajes, versificación, etc., es sólo cuando de ello se obtenga información del espectáculo, como de sus movimientos dentro del escenario, la música dentro de la fiesta.

Para analizar el espectáculo que se esperaba desarrollar,⁷ se han estudiado las didascalias en los testimonios de las *Partes* correspondientes, esto considerando la revisión editorial que Lope

⁵ Las obras completas de Lope de Vega ya han sido publicadas antes (por ejemplo, Menéndez Pelayo en 1890-1902), pero la vasta cantidad de este *corpus* ha limitado la calidad en muchos casos.

⁶ Destacan trabajos enfocados en este *corpus*, como los de Martínez Berbel y Valencia López, ambos de 2002, aunque más orientados en las fuentes empleadas por el dramaturgo.

⁷ Ruano de la Haza ha sugerido que para la reconstrucción de puestas en escena es poco necesario el empleo de testimonios fidedignos, ello debido a las variantes añadidas por las compañías de teatro de la época en que se presentó la obra en cuestión (1988, p. 83).

debió de dar. A lo largo de los análisis, se comenta cómo se emplea la escenografía, y acerca de la manera en que ésta afecta al resto de la obra. Por último, se revisa el conjunto de las escenografías, sus espacios escénicos ideales, y se establece una propuesta de cómo se desarrolló la comedia mitológica dentro de los espacios comerciales.

Los testimonios empleados han sido seleccionados a partir de la propuesta de Ignacio Arellano, quien destaca la importancia de las variantes textuales por la influencia de éstas en el desarrollo de cada testimonio, motivo por el que deberían ofrecerse varias ediciones de una misma obra,⁸ por lo que se emplean los testimonios de las *Partes XVI (El laberinto de Creta, Las mujeres sin hombres, La fábula de Perseo)*, *XX (El marido más firme)* y *XXI (La bella Aurora)*, tanto las publicadas en el siglo XVII, como las ediciones críticas modernas, considerando posibles modificaciones hechas por el dramaturgo y los editores previas a la publicación de cada texto, asumiendo que pueda tratarse, en algunos casos, de añadiduras vinculadas con el desarrollo del espectáculo, no sólo de lo planeado por Lope de Vega o el director.

A partir de lo antes mencionado, se examinan las cuatro obras de teatro mitológico de Lope de Vega destinadas a espacios escénicos comerciales (acorde a la propuesta de Ferrer), considerando todo aquello que ofrezca información sobre el *corpus* o permita formular espacios escénicos idóneos para él, tanto en términos teóricos como en los testimonios empleados.

⁸ 2007, pp. 34 – 5.

1.1.1 FÁBULA

Aristóteles define a la fábula como “composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales”,⁹ y la considera como la parte más importante de una obra, porque toda poesía es imitación¹⁰ y la fábula remite a las acciones imitadas. En este sentido, Cascales comenta que la fábula es la imitación de una acción, la cual debe ser entera y con cierta grandeza,¹¹ y añade que un poeta cumple con su oficio mediante este elemento, considerando que puede haber una obra sin afectos ni costumbres, pero no sin fábula.¹²

Imitar es exponer acciones completas tal éstas como fueron, como se cree que son, o como debieron de ser,¹³ dentro de un marco de verosimilitud.¹⁴ López Pinciano añade que las fábulas en verso resultan inverosímiles por alejarse del habla común entre las personas, de modo que admira obras en prosa, como los entremeses;¹⁵ el comentario critica la principal forma de elocución en el teatro de los Siglos de Oro, práctica que puede justificarse a partir de Horacio:

Lo que se inventa para deleitar debe ser verosímil: no pretenda la fábula que se crea cuanto ella quiera, y no le saque a una lamia recién comida un niño del vientre. Las centurias de los mayores rechazan las obras que no son de provecho, los Romnes altivos dan de lado a los poemas austeros; pero se ha llevado todo el voto que mezcló a lo agradable lo útil, deleitando al lector e instruyéndolo a un tiempo.

(*Arte poética*, vv. 338 – 345)

⁹ *Poética*, VI.

¹⁰ *Ib.*, I.

¹¹ Principio también presentado por Aristóteles en su *Poética*, VII, como parte de la estructuración de los hechos presentados en la fábula.

¹² *Tablas poéticas*, II.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*; Aristóteles, *Poética*, III; Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 284 – 285.

¹⁵ *Philosophia antigua poética*, II.

Lo cual sugiere que si el teatro se consideraba un modelo didáctico a partir de las fábulas que presentaba, era justo que empleara elementos agradables para los espectadores, como debieron de ser la música, la tramoya, y ciertas fábulas inverosímiles.¹⁶

Se ha planteado que la fábula imita sólo una acción;¹⁷ sin embargo, puede ocurrir que una obra sea episódica, como conjunto épico formado por muchas fábulas.¹⁸ Debe considerarse que las fábulas tienen inicio, desarrollo y desenlace, de modo que comiencen y terminen en puntos estratégicos que abarquen sólo cierta magnitud de la acción imitada, esto para que pueda recordarse con facilidad,¹⁹ ante lo que Lope de Vega ha comentado:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sujetos
de suerte que, hasta el medio del tercero,
apenas juzgue nadie en lo que para.
Engañe siempre el gusto, y donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete.

(*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 298 – 304)

Una fábula es compleja cuando por trama,²⁰ hechos, necesidad, o verosimilitud, surgen peripecia (cambio de acción en sentido contrario), agnición (cambio de ignorancia a conocimiento) y lance

¹⁶ Siempre que se desarrollen con más aciertos que errores (Horacio, *Arte poética.*, vv. 350 – 355).

¹⁷ Aristóteles, *Poética*, VII; Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 181 – 183. Los versos de Lope de Vega no son consecuentes en todo momento porque dice “Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica”, pero más adelante dice “Porque, considerando que la cólera / de un español sentado no se temple / si no le representan en dos horas / hasta el final juicio desde el Génesis, / yo hallo que si allí se ha de dar gusto / con lo que se consigue es lo más justo. (vv. 205 – 210)”. De modo que el dramaturgo demuestra su conocimiento de Aristóteles, pero parece considerar más los gustos del espectador (García Santo-Tomás, 2012, p. 142n205-206), como anticipa en los vv. 147 – 156.

¹⁸ Aristóteles, *Poética*, XVIII.

¹⁹ *Ib.*, VII - VII.

²⁰ Estructura presentada al espectador (*Ib.*, XVII). De una fábula pueden resultar diversos textos, por tratarse sólo de una acción con escaso número de relaciones actanciales (Ubersfeld, 1989, pp. 42 – 43).

patético (acción destructora); sin embargo, cuando no hay peripecia ni agnición, pero sí se da el cambio de fortuna, se considera que la fábula es simple.²¹

El nudo es la serie de acciones presentadas del inicio a la peripecia, mientras el desenlace es la serie que va desde la peripecia hasta el final de la puesta en escena; ambos pueden ser complejos (con peripecia y agnición), patéticos, de carácter, o de espectáculo.²²

Son importantes las fuentes empleadas por los poetas para el desarrollo de la fábula, porque a partir de estos materiales se conocen los hechos a imitar, así como llega a haber influencia en la interpretación de tales actos.

La exégesis de un poeta solía vincularse con visiones populares de las fábulas, pero también con las maneras de interpretar la mitología:²³

- Literal: Es exacto en cómo lo describen. También llamado histórico o parabólico.
- Alegórico: Tiene diferentes significaciones a lo dicho en la fábula.
- Anagógico: Busca guiar a temas elevados o divinos.
- Tropológico: Transforma los temas hacia las buenas costumbres.
- Físico: Declara obras de la naturaleza. También llamado natural.

Durante el Siglo de Oro, la literatura por encargo motivó que dramaturgos modificasen fábulas mediante la exégesis, principalmente a través de los tipos alegórico y tropológico, ello con el objetivo de enaltecer determinados personajes o sucesos.

²¹ Aristóteles, *Poética*, X - XI.

²² *Ib.*, XVIII. Comenta también Aristóteles que el espectáculo debe estar en función de la fábula (VI).

²³ Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, I, cap. 2.

Con base en lo anterior, la fábula es la imitación de una acción completa y de cierta grandeza, la cual debe ser verosímil y agradable al público, además de tener inicio, desarrollo y desenlace (preferentemente insospechado por el espectador), puede ser compleja o simple (por la presencia o ausencia de peripecia y anagnórisis), y surge de fuentes interpretadas por los poetas con algún posible objetivo.

1.1.2 TEXTO DE LA PUESTA EN ESCENA

El texto se define como la permanencia del discurso en la escritura, producto de la lengua y permuta de otros textos.²⁴ El texto de la puesta en escena es la transcodificación del texto literario con añadiduras que concretizan lugares de indeterminación²⁵ dejados por el dramaturgo.²⁶ La importancia de este tipo de textos radica en la imposibilidad de reconstruir con exactitud los espectáculos realizados en siglos pasados, a pesar de los testimonios conservados,²⁷ debido a la influencia temporal y espacial entre el suceso y el nuevo receptor, por lo que estos son los principales medios de estudio de los espectáculos desarrollados en cualquier tiempo pasado.

Un texto dramático está formado por un plano textual (unidades sucesivas de diálogo y didascalias) y un plano escénico (unidades no sucesivas, como personajes y decorado), organizados por situaciones²⁸ articuladas como cadena o conjunto, para establecer una estructura coherente. Dentro del plano textual se encuentran los diálogos, momentos en los que hablan los

²⁴ Toro, 2017, p. 75.

²⁵ Vacío informacional en el texto, el cual se completa mediante concretización, objetivación y actualización (*Ib.*, p. 79).

²⁶ *Ib.*, p. 91.

²⁷ Castillejo, 1988, p. 357.

²⁸ Unidad mínima de una obra dramática, la cual da coherencia a los elementos textuales (Toro, 2007, p. 83).

personajes.²⁹ Las didascalias son instrucciones dadas por los dramaturgos a los directores y actores,³⁰ las cuales son de dos tipos:³¹

- Didascalia implícita: Instrucción dentro de un diálogo.
- Didascalia explícita: Instrucción no mencionada por el actor, en la que se atribuyen tiempo y lugar para hablar, acotaciones escénicas, identificación de personajes, y la nómina de personajes.

Las didascalias explícitas pueden ser administrativas (nombres de personajes, atribución de sitio para hablar, y porción del discurso), o escénicas (acciones de los actores, y elementos mostrados a los espectadores). Algunos aspectos de la puesta en escena mencionados en didascalias son:

- Decorado: Marco de la acción representado por medios pictóricos, plásticos o arquitectónicos.³²
- Maquinaria: Material escénico que permite sucesos maravillosos (volar, desplazarse, desaparecer, etc.).³³
- Movimiento: Trayectoria que debe seguir un actor en el escenario.
- Utilería: Objetos escénicos manipulados por los actores durante la obra.³⁴

²⁹ Ubersfeld, 1989, p. 17.

³⁰ Pavis, 1980, p. 175.

³¹ Hermenegildo, 1995, pp. 30 - 34.

³² Pavis, 1980, p. 116.

³³ *Ib.*, pp. 297 – 298.

³⁴ *Ib.*, p. 532.

- Vestuario: Disfraz del actor que lo caracteriza según la verosimilitud de una condición o situación.³⁵

Las didascalias explícitas enfocadas en la utilería son de dos tipos:³⁶

- Escena: Define lugares de acción y permite que se realicen las situaciones.
- Personaje: Define situación social y entorno inmediato del personaje.

Las didascalias explícitas enfocadas en el vestuario pueden presentarse de las siguientes maneras:

- Calificativos: Términos como pastor, villano, etc., para dar pauta de lo que debe disfrazarse el actor.
- Especificidad: Puntualidad en los detalles del disfraz que debe portar el actor.
- Nulidad: Ausencia de datos sobre el vestuario.

Un texto de puesta en escena que considere el contexto (condiciones para el espectáculo, como referentes teatrales y extrateatrales) se obtiene a partir del texto dramático y, en caso de tener, testimonios del texto espectacular.

En el caso de los textos de los Siglos de Oro, era común que los dramaturgos dejaran lugares de indeterminación en las didascalias, con el objetivo de que los directores las actualizaran según

³⁵ *Ib.*, pp. 536 – 539.

³⁶ Ruano, 2000, pp. 105 - 109.

sus gustos, intenciones,³⁷ o por un desconocimiento de los recursos que se tendrían para la puesta en escena.

Por otro lado, el texto espectacular es la descripción del desarrollo del espectáculo³⁸ a partir de las didascalias,³⁹ cuyo principal aporte es la apertura de posibilidades de análisis de una obra teatral, por permitir completar lugares de indeterminación vinculados con la puesta en escena. El texto espectacular surge de la dicotomía existente entre el teatro como texto literario y como un espectáculo –sometido al texto de la puesta en escena.⁴⁰

Con base en lo anterior, el texto de la puesta de escena es la concretización de vacíos dejados por el dramaturgo, como plan del director para el espectáculo, formado a partir del texto dramático y, de ser posible, por un texto espectacular. Estos tipos de texto se vinculan mediante lugares comunes, tales como las didascalias.

1.1.3 ESPACIOS

El espacio en el teatro ha sido definido por diversos teóricos mediante la propuesta de dicotomías o clasificaciones. Las principales definiciones de espacio en el teatro son:

| | Definición |
|----------------|--|
| Anne Ubersfeld | <ul style="list-style-type: none">• Espacio escénico: Lugar sugerido por la obra mediante las didascalias.⁴¹• Espacio teatral: Lugar donde se realizan las actividades teatrales.⁴² |

³⁷ *Ib.*, 2000, 28 - 29.

³⁸ Pavis, 1980, p. 504.

³⁹ Bobes, 1988, p. 96.

⁴⁰ Ubersfeld, 1989, pp. 13 – 14.

⁴¹ *Ib.*, pp. 121 – 122.

⁴² *Ib.*, p. 113.

| | |
|------------------------------------|---|
| <p>José Luis García Barrientos</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Espacio argumental o diegético: Lugares ficticios que intervienen en la fábula.⁴³ • Espacio escénico: Lugar que da soporte a la puesta en escena.⁴⁴ • Espacio dramático: Lugares del espacio diegético presentados dentro del espacio escénico.⁴⁵ |
| <p>Marc Vitse</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Espacio escénico: Lugar perceptible por el público en el escenario.⁴⁶ • Espacio dramático: Lugar por el que se mueve el personaje.⁴⁷ |
| <p>Patrice Pavis</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Espacio dramático: Lugar creado en el texto pero que debe construir la imaginación del espectador.⁴⁸ • Espacio escénico: Escena, o donde se realizan las acciones.⁴⁹ • Espacio escenográfico: Relación entre el espacio escénico y el espacio de los espectadores, lo cual define cómo se manifiesta y percibe la escena.⁵⁰ • Espacio lúdico: Creado por los gestos de los actores.⁵¹ • Espacio metafórico: Componentes visuales tridimensionales que pueden no existir.⁵² |

⁴³ García Barrientos, 2012, p. 151.

⁴⁴ *Ib.*, pp. 151 – 152.

⁴⁵ *Ib.*, p. 152.

⁴⁶ Vitse, 1985, pp. 8 – 9.

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ Pavis, 1980, p. 179.

⁴⁹ *Ib.*, p. 181.

⁵⁰ *Ib.*, p. 177.

⁵¹ *Ib.*, p. 187.

⁵² *Ib.*, p. 178.

| | |
|--|--|
| | |
|--|--|

Como se observa, Ubersfeld y Vitse parecen coincidir en los tipos de espacios que mencionan, pero los denominan de distinta manera, así como omiten el espacio que vincula fábula y escenario. Por su parte, Pavis parece sólo aglomerar definiciones sin reflexión alguna sobre éstas. Con base en lo anterior, hallo en las definiciones de García Barrientos el resultado de una reflexión sobre la dicotomía del teatro como texto y como espectáculo con un punto medio entre ambos, la puesta en escena.

García Barrientos propone que los espacios tienen diferentes grados en los que pueden presentarse a los espectadores:

- Ausente: Formado por una parte narrativa. Sin referentes visuales, sólo orales.⁵³
- Latente: Los elementos del decorado motivan suposiciones sobre determinados espacios diegéticos.⁵⁴
- Patente: Visible en el espacio escénico.⁵⁵

De modo que los espacios pueden manifestarse mediante decorado, iluminación, accesorios, palabras, tonos, mímica, gestos, movimientos, maquillaje, peinado, vestuario, música, o efectos sonoros, todo acorde al grado en el que decida presentarse.

En los espacios escénicos de los Siglos de Oro se perciben los siguientes tipos de decorado:

⁵³ 2012, pp. 166 – 168.

⁵⁴ *Ib.*, pp. 163 – 165.

⁵⁵ *Ib.*, pp. 161 – 162.

- **Desnudo:** Tablado libre de elementos, de modo que adquiere una plurisignificación para el espectador, ya que los personajes pueden pasar de un espacio diegético a otro, mediante el discurso.⁵⁶
- **Móvil interior:** Incluye elementos con los que detallan y dan la imagen de un espacio diegético típico para los espectadores, como habitaciones, salones de trono, etc.⁵⁷
- **Móvil exterior:** Incluye elementos escenográficos a partir de una sinécdoque del espacio diegético, empleado para jardines, cuevas, grutas, torres, barcos, etc.⁵⁸

Por lo tanto, el espacio en el teatro puede definirse desde distintas propuestas, pero debe considerarse que existen espacios en la fábula, en el espectáculo, y los de la fábula presentados durante el espectáculo; tales tipos de espacio pueden en diferentes y mediante distintas formas de decorado.

1.2 LOS ESPACIOS ESCÉNICOS COMERCIALES DE LOS SIGLOS DE ORO

Durante la Edad Media y hasta la construcción de edificios enfocados en el espectáculo teatral, los principales espacios escénicos eran la iglesia, la corte y la plaza pública. Lo anterior no impidió la existencia de representaciones teatrales en otros sitios, debido a que se aprovechaba casi cualquier lugar como espacio escénico.⁵⁹ Los mencionados espacios cumplían distintas funciones dentro de

⁵⁶ Alonso Mateos, 2007, pp. 20 – 21.

⁵⁷ *Ib.*, p. 23.

⁵⁸ Ruano, 2000, pp. 177 – 221.

⁵⁹ Surtz, 1983, p. 124.

la sociedad española, puesto que el teatro religioso estaba presente en cuestiones didácticas y festivas, mientras el teatro cortesano se encausaba en asuntos de opinión pública, y el teatro popular funcionaba como un negocio de entretenimiento. Con base en lo anterior, es importante cuestionar cuál es el espacio escénico de cada obra dramática, ya que éste define gran parte del objetivo del texto.

El teatro español de los Siglos de Oro nace de diversas prácticas teatrales, entre ellas la popular, la cual empieza con representaciones en las calles, empleando tabladros improvisados y desmontables.⁶⁰ De ese periodo comenta Miguel de Cervantes:

[...] todos los aparatos de un autor se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía de vestuario, detrás de la cuál estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.

(Comedias)

Con base en lo anterior, algunos espectáculos teatrales anteriores a octubre de 1566 (probable año de la muerte de Lope de Rueda) debieron de realizarse en espacios escénicos como los descritos

⁶⁰ Arróniz, 1977, pp. 55 – 56.

por Cervantes. Por otro lado, destaca que los espacios escénicos cambian, y eso permite mostrar espacios dramáticos más complejos y relacionados con fábulas maravillosos.⁶¹

A los espacios escénicos en los que debió de presentarse Lope de Rueda les siguieron casas de comedias, patios de hospitales, almacenes de frutas,⁶² y corrales⁶³ (los cuales contaban ya con un alojero, lugar donde los asistentes podían comprar frutos secos, barquillos, obleas, dátiles, agua, etc.).⁶⁴ Es probable que dentro de este tipo de espacios escénicos se presentara el teatro de Navarro, lo cual indicaría una drástica serie de cambios estructurales, como incremento en el decorado, presencia de la música frente al público (ya no detrás de las mantas), participación de actores más acordes a los personajes, e introducción de algunas tramoyas.⁶⁵ Los cambios en espacios escénicos continuaron con el surgimiento de edificios dedicados exclusivamente al teatro y que, durante el siglo XVII, devinieron los más importantes espacios escénicos comerciales.⁶⁶

La construcción de espacios escénicos fijos surgió por influencia de ideas llegadas mediante el Camino de Santiago, por los negocios de las cofradías en Europa (principales encargadas del teatro),⁶⁷ y por iniciativas municipales. Las construcciones iniciaron hacia 1579, con el Corral de la Cruz;⁶⁸ pero el inicio de actividades dentro de tales edificios data de la década de 1580 – 1590.⁶⁹ Estos teatros fijos aportaron las novedades de un escenario elevado y visible para todos los espectadores, y la colocación de taquillas (controlando económicamente el

⁶¹ Dichos cambios debieron de ocurrir antes de 1615, año de la publicación de las *Ocho comedias* de Cervantes, de modo que ya debían de presentarse espectáculos con tramoyas en los corrales.

⁶² Arróniz, 1977, p. 57.

⁶³ Díez Borque, 1988, p. 14. El autor emplea el término “corral” para referirse a los teatros anteriores a 1579, debido a las características de los espacios escénicos empleados para las puestas en escena, anteriores a esa fecha.

⁶⁴ Maydeu, 1999, p. 29.

⁶⁵ Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses*.

⁶⁶ Arróniz, 1977, pp. 54 – 57.

⁶⁷ Oliva, 2014, p. 96.

⁶⁸ Arróniz, 1977, p. 60.

⁶⁹ Ruano, 1999, p. 41.

espectáculo), de modo que, si se había perdido algo en espontaneidad, se ganaba en comodidad, en nuevas posibilidades escénicas,⁷⁰ y en una reglamentación que favorecía a dramaturgos, empresarios y demás participantes del evento teatral, a partir de bases económicas.⁷¹

Los teatros fijos contaban con ventanas arriba (que servían como los actuales palcos) y abajo, gradas en forma de semicírculo, un cobertizo para proteger de la lluvia, y un patio descubierto –donde veían la función–, al que después añadieron bancos, llamados lunetas.⁷² Debido a la construcción de teatros fijos, Sevilla fue la capital del teatro español (entre 1590 y 1630),⁷³ seguida por Valencia, debido a la lujosa Casa de Comedias (espacio dedicado al público cortesano y a la alta nobleza urbana, y cuya principal diferencia era su techo sostenido por gruesos pilares con similitud a las iglesias románicas),⁷⁴ y después Madrid, por algunos espacios, como el Corral del Príncipe y el de La Cruz (sitios populares que presentaban dos comedias diarias, y se llenaban ante una comedia nueva).⁷⁵ Estos espacios escénicos diferían en tamaño, forma, comodidad, lujo, capacidad, etc., pero todos tenían características esenciales en común,⁷⁶ y fueron imitados por la corte, a pesar de ya tener lugares destinados al teatro en los palacios.⁷⁷

El acceso estaba dividido con entradas populares: patio, cazuela, bancos y gradas; localidades para doctos: desván o tertulia; localidades distinguidas: aposentos y rejas; y localidades oficiales. Los precios iban desde los 20 maravedís hasta los 12 reales, hacia 1606.⁷⁸

⁷⁰ Alonso Mateos, 2007, pp. 11 – 21.

⁷¹ Díez Borque, 1988, p. 14.

⁷² Oliva, 2014, p. 171.

⁷³ Ruano, 1999, p. 44.

⁷⁴ Arróniz, 1977, p. 102.

⁷⁵ Ruano, 1999, p. 44.

⁷⁶ Alonso Mateos, 2007, p. 11.

⁷⁷ Arróniz, 1977, pp. 193 – 7.

⁷⁸ Díez Borque, 1988, pp. 23 – 26.

Por fuera, los teatros comerciales medían 13 m. de altura, con 7 puertas en la planta baja, las cuales llevaban a una escalera para el siguiente piso, a una tienda, al urinario de hombres, al zaguán (entrada para hombres al patio y gradas), a la contaduría, a una escalera hacia la cazuela, y a un estrecho pasillo de función aún desconocida.⁷⁹

Dentro de los corrales se tenían tres elementos principales:⁸⁰

- **Tablado:** Plataforma elevada a 1.5 m., cuyas medidas eran de 7 x 4 m., para la puesta en escena, y se levantaba sobre un foso que servía como vestidor masculino, con espectadores a tres de los lados;⁸¹ por su parte, en Madrid, se añadieron tablados a cada lado del original, en donde se sostenían tramoyas, montañas, torres, etc.; y, cuando no eran necesarios para el espectáculo, los ocupaban los espectadores. Delante del tablado estaban los taburetes (asientos de mayor precio), y atrás se encontraba el vestuario de mujeres, con cortinas, junto con un área para guardar apariencias.⁸² Arriba del vestuario, se colocaban uno o dos corredores con o sin cortinas.
- **Patio:** Espacio central con los asientos correspondientes, cuyo costo era el más accesible al público, además de estar reservado principalmente para hombres. Alrededor del patio estaban las gradas (bancos escalonados, exclusivos para hombres), delante de las cuales podían colocarse filas de bancos que se retiraban si así se requería.
- **Aposentos:** Espacios reservados para las clases superiores, el clero y los intelectuales. Los aposentos de ventana o reja eran habitaciones de las casas colindantes al teatro,

⁷⁹ Ruano, 2000, p. 41.

⁸⁰ Alonso Mateos, 2007, pp. 12 – 16.

⁸¹ Ruano, 2000, p. 39.

⁸² Montajes escenográficos basados en lienzos pintados o bastidores, luces, u otra utilería relacionada con la obra.

situados en el primer piso; los aposentos de balcón eran habitaciones de las casas vecinas con un balcón voladizo, ubicados en el segundo piso; y los desvanes (de las casas vecinas) eran ocupados por escritores y eclesiásticos, acomodados en el piso superior. En todos los tipos de aposentos había bancos.

Dentro de los espacios escénicos comerciales se tenían columnas para sostener todo el edificio, y, dentro de los nueve huecos que formaban las columnas se colocaban apariencias, en las que podían aparecer imágenes de santos, dioses (usualmente en los niveles más altos), humanos, animales, o actores esperando el momento adecuado para moverse, principalmente durante el clímax de obras trágicas.⁸³

Ya en el siglo XVII destacan los corrales de comedias como espacios escénicos, debido a la importancia que adquirieron para el desarrollo del teatro; sin embargo, todavía se realizaban puestas en escena en calles, iglesias, escuelas, palacios, etc., y aunque muchos lugares fueron exclusivos en su público, como los salones y jardines de la corte, los corrales parecían no tener limitantes durante los espectáculos, pues podían fingir muchos espacios diegéticos mediante el decorado, por la evolución que tuvieron en su estructura.

Por otro lado, las compañías de teatro comenzaron a requerir autorizaciones reales para ser consideradas como “compañía de título”⁸⁴ en 1600, así como un permiso para dirigirse, y la aprobación de la lista de actores integrantes (15 usualmente); pero tales requisitos no evitaron el trabajo en pequeñas localidades de otras compañías (prohibidas en 1646).⁸⁵

⁸³ *Ib.*, pp. 21 – 23.

⁸⁴ Díez Borque, 1988, p. 53. Se les denomina así a las compañías profesionales, fijas, y con una estructura económica, distintas a las primitivas del siglo XVI.

⁸⁵ *Ib.*, pp. 53 – 54.

Con el traslado de la corte a Valladolid (1601 – 1606) se afectaron espacios escénicos, porque los dramaturgos comenzaron a mencionar con mayor frecuencia espacios diegéticos vinculados con la región, de modo que resulta más común hallar mencionados recursos como puertas y puentes,⁸⁶ lo cual debió de cambiar a partir del retorno de la corte a Madrid en 1607.

Los espacios escénicos comerciales de las primeras dos décadas del siglo XVII ya debían de ofrecer más recursos para manejo de utilería e indumentaria, así como debieron de ampliarse, para permitir la presentación de personajes colectivos, bailes y facilitar la cinética ante cambios de espacios dramáticos. Los recursos ofrecidos en los corrales anteriores a 1620 debieron de resultar tan atractivos para la corte, al grado de ser la posible razón que motivara una adaptación cortesana de obras como *El marido más firme*.⁸⁷

A lo largo del siglo XVII se construyeron grandes espacios escénicos, como el Palacio de Buen Retiro, el sitio más avanzado en técnicas de puesta en escena, que incluía las cuatro clases de teatro conocidas en la época: teatro de naturaleza con fondo de árboles, sala con fondo que se abría sobre el parque, escenario en medio del estanque, y un salón más íntimo y acogedor⁸⁸ (diseñado como una sala oval que permitía apreciar un espectáculo desde cualquier punto, con tres filas de balcones a los lados del escenario, y un balcón al frente para los reyes),⁸⁹ un espacio más apto para el teatro de Calderón de la Barca.

Los espectadores del siglo XVII solían tener mayores expectativas sobre el manejo de los espacios escénicos,⁹⁰ por lo que entre los elementos más importantes para una puesta en escena estaban la maquinaria y el decorado, mencionados como obligatorios en los contratos, aunque con

⁸⁶ Zamora Vicente, 2001, p. 34.

⁸⁷ Díez Borque, 1988, p. 26.

⁸⁸ Arróniz, 1969, p. 268.

⁸⁹ Arróniz, 1977, pp. 213 – 5.

⁹⁰ Ruano, 1999, p. 48.

muchas limitaciones en ese aspecto. Algunas de las máquinas más empleadas durante el Siglo de Oro fueron:

- Bofetón: Plataforma giratoria colocada en uno o ambos lados del escenario, con una puerta de acceso al fondo del teatro.⁹¹
- Canal: Plataforma para ascenso o descenso de un personaje principalmente, pues también llegaba a moverse de forma horizontal.⁹² También es conocida como pescante, elevación, y nube (por cómo solían disfrazarla).⁹³
- Escotillón: Tapa en el suelo para el ascenso o descenso de un personaje.⁹⁴
- Galera: Tablado colgado de una soga y permite el avance de varios personajes, a manera de vuelo, yendo desde un segundo corredor hasta la mitad del patio, llegando incluso a los balcones.⁹⁵ También podían disfrazarlo como barco o seres fantásticos.⁹⁶
- Garabato: Ganchos de hierro cosidos a las hombreras del vestuario de un actor, con los cuales podía parecer que volaba.⁹⁷

Las máquinas empleadas en el teatro español del Siglo de Oro eran creadas por los guardarropas de cada compañía, acorde a las indicaciones de los dramaturgos; por su parte, los tramoyeros se

⁹¹ Ruano, 2000, pp. 262 – 264.

⁹² *Ib.*, pp. 257 – 259.

⁹³ *Ib.*, pp. 248 – 251.

⁹⁴ *Ib.*, p. 237.

⁹⁵ *Ib.*, pp. 259 – 261.

⁹⁶ Alonso Mateos, 2007, p. 28.

⁹⁷ Ruano, 2000, pp. 261 – 262.

encargaban de su funcionamiento a partir de las instrucciones del director de escena.⁹⁸ Dichos elementos son fundamentales para el desarrollo de las fiestas sacramentales.⁹⁹

La llegada de ingenieros italianos a España motivó la creación de escenografías en perspectiva, como imitación de las pinturas renacentistas.¹⁰⁰ Algunos ingenieros de los que se tienen noticias son Giulio Cesare Fontana, Cosme Lotti,¹⁰¹ Baccio di Bianco y Maria Antonozzi, quienes no sólo trabajaron para la corte, sino también para festejos privados.¹⁰² Sin embargo, la fecha de llegada de dichos ingenieros no restringió puestas en escenas con atractivos visuales, ni dentro ni fuera de palacio.

Por la importancia de la maquinaria para las puestas en escena, muchas de las obras comenzaron a ser opacadas por la tramoya, como *La selva sin Amor* (1627),¹⁰³ pieza palaciega que contó con un tablado que cambiaba de color, haciendo parecer que se pasaba de agua a prado al instante, también con cisnes de invención que tiraban del carro de Venus, y maquinaria que permitía colocar a Amor volando,¹⁰⁴ lo cual produjo las quejas del dramaturgo.¹⁰⁵

Con base en lo anterior, la maquinaria es un recurso que afectó a los textos de puesta en escena, pues Cervantes consideraba exagerado su uso, y Lope de Vega se quejó porque opacaron sus versos; no obstante, algunos dramaturgos posteriores aprovecharon las novedades en los

⁹⁸ Alonso Mateos, 2007, p. 26.

⁹⁹ Los autos sacramentales se presentaron primero dentro de templos y atrios, para después presentarse en plazas públicas sobre plataformas móviles, las cuales evolucionaron en su complejidad arquitectónica (Arellano, 2001, p. 345).

¹⁰⁰ Ruano, 1999, p. 61.

¹⁰¹ Escenógrafo que marca la renovación de las puestas en escena con *La selva sin Amor* en 1627 (García Cueto, 2007, p. 315).

¹⁰² Arróniz, 1969, p. 267.

¹⁰³ Martínez Berbel, 2002, p. 60; Pastor Comín, 2008, p. 134.

¹⁰⁴ Ávila, 2016, p. 29.

¹⁰⁵ Sainz Robles, 1991, p. 537.

recursos escénicos, por lo que ofrecen espectáculos dramáticos más ostentosos, caso de Calderón de la Barca.

En 1640, con la apertura definitiva del Coliseo,¹⁰⁶ muchas de las máquinas empleadas únicamente dentro de espacios áulicos fueron conocidas en los espacios comerciales. A pesar de que las máquinas aparecieron primero en teatros cortesanos, debieron de ser conocidas por algunas compañías a través de textos como *Practica di fabricar scene e machine ne'teatri* (1638) de Nicola Sabbatini, donde se expone cómo aparecer infiernos, convertir en piedra, presentar mares y barcos, abrir el cielo, fingir amaneceres, etc. Uno de los más interesantes decorados que empezó a ocuparse fue el despeñadero, un conjunto de montes construidos para que un actor rodase por ellos y, aún sin tener claro cómo era su funcionamiento, es sabido que los espectadores disfrutaban ver ese movimiento con origen en las piruetas acrobáticas italianas.¹⁰⁷

Ya con el conocimiento de recursos escénicos en espacios comerciales y áulicos, los cortesanos mantuvieron gran ventaja en las puestas en escena, como lo delata la necesidad de una adaptación de *El mayor encanto, amor*, estrenada primero en 1635 en el Palacio de Buen Retiro, y modificada en su final para que pudiese presentarse en 1668 en un corral madrileño.¹⁰⁸ La presentación de una obra mitológica calderoniana dentro de un teatro comercial es muestra de un incremento de recursos para el decorado.

Desde las últimas décadas del siglo XVI y hasta la desaparición de los teatros fijos aquí descritos, el teatro fue el espectáculo más popular en España, cuyos objetivos eran la diversión pública y la contemplación intelectual.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Oliva, 2014, p. 184.

¹⁰⁷ Ruano, 1999, pp. 51 – 52.

¹⁰⁸ Ulla Lorenzo, 2013, pp. 11 – 19.

¹⁰⁹ Ruano, 1999, pp. 41 – 42.

Lo relativo a la sencillez del espacio escénico comercial se debe a las evidencias iconográficas legadas, las breves y someras descripciones de la época, y de la revisión del Corral de Almagro; aunque dicho espacio escénico fuese sencillo, en comparación con otros, resultaba muy flexible.¹¹⁰ Al público le interesaba ver cómo se empleaban pocos recursos para grandes espectáculos, creando paisajes con propias significaciones, como el libertinaje para la montaña, o el encierro para el jardín.¹¹¹

Con base en lo anterior, los espacios escénicos durante los Siglos de Oro eran principalmente tres (religioso, áulico y comercial), cada uno empleaba el teatro con fines distintos. Los espacios escénicos comerciales tienen un notable progreso que toma elementos desde la Edad Media, la influencia del Camino de Santiago, etc., lo cual implicaría una pérdida de espontaneidad, pero un incremento legal, económico, y en la comodidad en el evento teatral. La estructura de los edificios dedicados al teatro evolucionó gracias a ingenieros italianos, pasó de las características en las que se presentaba en el teatro de Lope de Vega, hasta llegar a los grandes espectáculos de Calderón de la Barca.

1.3 EL TEATRO MITOLÓGICO DE LOPE DE VEGA

El teatro áureo llevaba todo al espacio escénico: novelas, cuentos, ideas, poemas, etc.,¹¹² sin limitarse en las fuentes, entre las cuales se encontraba con recurrencia la mitología grecolatina. El

¹¹⁰ Varey, 1987, p. 217.

¹¹¹ Ruano, 1999, pp. 48 – 49.

¹¹² Couderc, 2009, p. 52n3.

teatro mitológico emplea narraciones grecolatinas sin valor historiográfico,¹¹³ éstas desarrolladas en diversas textualizaciones, de modo que se pueden presentar varias obras dramáticas a partir de un solo mito –pero con diferente trama–, como *La bella Aurora* de Lope de Vega, *Celos aun del aire matan* de Calderón de la Barca y *El amor más desgraciado* de Salazar y Torres, todas inspiradas en el mito de Céfalo y Pocris.

En España, el interés por los temas clásicos surgió a partir de modas italianas, por las cuales se adquirió gran cantidad de pinturas de artistas de otras regiones europeas, como *Venus y Cupido con un organista* de Tiziano, de modo que comienza a aceptarse la mitología grecolatina dentro del arte, sobre todo por las exposiciones de lienzos durante los reinados de Carlos I y Felipe II, motivando que la pintura destacara entre las demás artes,¹¹⁴ por lo que ésta sería una principal fuente para los poetas.

De la tragicomedia pastoril italiana emanó y se desarrolló el teatro mitológico durante el siglo XVI en Mantua y Florencia,¹¹⁵ con el objetivo de saciar fantasías cortesanas,¹¹⁶ ofreciendo obras como *L'Orfeo* de Alessandro Striggio y Claudio Monteverdi (1607); sin embargo, su auge en España será con la presencia de grandes espacios escénicos, con dramaturgos como Calderón de la Barca.¹¹⁷

Durante el Siglo de Oro circuló gran cantidad de manuales mitológicos, como *Filosofía secreta* de Pérez de Moya y *Teatro de los dioses de la Gentilidad* de Baltasar de Vitoria, pero el texto más popular entre los escritores fue *Las metamorfosis* de Ovidio traducido por Bustamante.

¹¹³ Ávila, 2016, p. 25.

¹¹⁴ García de Cortázar, 2017, pp. 301 – 305.

¹¹⁵ Valencia López, 2002, p. 1059.

¹¹⁶ *Ib.*, pp. 10 – 11. Fantasías de actuar, lucir y ser tratados como deidades grecolatinas, siendo los cortesanos los actores principales.

¹¹⁷ Arellano, 2001, p. 14.

El manejo de estos textos variaba, dependiendo de factores como la exégesis del dramaturgo, el objetivo de la comedia, las expectativas del público sobre determinados pasajes, y la puesta en escena.

La exégesis del dramaturgo acerca de la mitología influía en el género, pero dicha interpretación se vinculaba con una visión popularmente aceptada, como aquella dada por Pedro Sánchez de Viana en su traducción de la obra ovidiana, o las maneras de interpretar mitos, presentadas en *Filosofía secreta*.¹¹⁸

Con respecto al objetivo de la comedia mitológica, destaca que el teatro áureo se llegaba a escribir por encargo, con motivo de celebraciones por bodas, nacimientos, etc.,¹¹⁹ de manera que los dramaturgos estaban obligados a modificar las fábulas para satisfacer al público, por lo que se llegan a percibir objetivos propagandísticos,¹²⁰ como si se tratara de una competencia de panegíricos para alcanzar favores áulicos.¹²¹ Las expectativas del público sobre determinados pasajes de los mitos influyen en el manejo que daba el dramaturgo a las fuentes, motivando que se vean en el espacio escénico situaciones como la metamorfosis de Dafne en *El Amor enamorado*. Con base en lo anterior, una obra de arte conocida por los espectadores debía hacer obligatoria determinada secuencia durante la puesta en escena, con la finalidad de satisfacer al público asistente.

Aunque sus principales personajes son los mencionados en las fuentes, para el género mitológico se agregan personajes, debido a convenciones auriseculares, como graciosos, caso de Atún en *Amor es más laberinto* de Sor Juana; no obstante, también llegan a agregarse personajes

¹¹⁸ Pérez de Moya, 1599, I, cap. 2.

¹¹⁹ Lobato, 2007, p. 94.

¹²⁰ García Carrasco, 2007, p. 27; Profeti, 1999, p. 25.

¹²¹ Martínez Hernández, 2007, p. 53.

por motivos del encargo, ello con la finalidad de que participaran todos cuantos quisieran, como ocurre con los personajes de la secuencia infantil de *Adonis* y *Venus*.

Los discursos en estas obras de teatro suelen hacer muchas referencias a la mitología grecolatina, la mayor parte del tiempo con tonos serios, y mucha musicalidad. Sin embargo, lo elegante no les quita espacio a las canciones tradicionales, como en el canto de Venus en *Adonis* y *Venus*, donde la diosa termina los cuartetos con un verso de la rima:

Soñaba yo que tenía
Alegre mi corazón
Más a la fe, madre mía
Que los sueños, sueños son.¹²²

Al respecto de la seriedad discursiva en este género, hay que destacar la presencia de graciosos, pues como apunta Menéndez Pelayo, de no ser por tal personaje, *El marido más firme* sería una de las comedias con los discursos más sofisticados.¹²³

Con base en lo anterior, el teatro mitológico del Siglo de Oro surge de las modas italianas, tiene como fuentes la mitología grecolatina –tomada de pinturas o manuales (interpretados de distintas maneras)–, las cuales modifica para satisfacer al público y adaptarse a las convenciones de la época, es de carácter sofisticado, pero no ignora la cultura popular, y es demandante en la música.

¹²² Esta rima debió de tener mucha fama dentro del teatro, como se aprecia en la parodia hecha por Quiñones de Benavente contra Antonio de Prado (Frenk, 2006, p. 542).

¹²³ 1949, p. 238.

El teatro mitológico de Lope de Vega debió de iniciar en las cortes españolas, como teatro por encargo y con un acompañamiento musical, como intentos de óperas.¹²⁴ De este dramaturgo se conservan:

- *Adonis y Venus* (1597 – 1603).
- *El laberinto de Creta* (1610 – 1615).
- *La fábula de Perseo* o *La bella Andrómeda* (1611 – 1615).
- *Las mujeres sin hombres* (1613 – 1618).
- *El marido más firme* (1620 – 1621).
- *La bella Aurora* (1620 – 1625).
- *El vellocino de oro* (1622).
- *El Amor enamorado* (1630).

Sin embargo, a partir de la lista de *El peregrino en su patria* (1604)¹²⁵ se sabe que el dramaturgo debió de haber escrito más obras del mismo género, como *Hero y Leandro*, *Los amores de Narciso*, *Rómulo y Remo*, *Psique y Cupido*, *La Atalanta*, entre otras posibles.

La datación de las obras conservadas tiene un conflicto en las fechas propuestas por Morley y Bruerton, ya que en algunas de éstas se entrecruzan los años, y se menciona una obra titulada *El vellocino de oro* en *El peregrino en su patria* (1604), por lo que debía de ser anterior a la fecha propuesta por ellos. Díez Borque ha sugerido que *El vellocino* conservado es una adaptación de

¹²⁴ Martínez Berbel, 2002b, p. 60; Pastor Comín, 2008, p. 134; Sánchez Aguilar, 2010, p. 36.

¹²⁵ Lope añadió más nombres de obras a la lista en la edición madrileña de 1618 (Bautista Avalor-Arce, 2001, p. 60n27).

una obra anterior presentada en Toledo¹²⁶ para las fiestas de Felipe IV.¹²⁷ Menéndez Pelayo propone una cronología basada en *El peregrino: Adonis y Venus*, *Las mujeres sin hombres*, *La fábula de Perseo*, *El laberinto de Creta*, *El vellocino de oro*, *El marido más firme*, *La bella Aurora* y *El Amor enamorado*, orden en el cual se percibe una evolución en la manera de interpretar los mitos, propuesta seguida en los trabajos de Martínez Berbel. Por su parte, Teresa Ferrer se basa en la evolución del manejo de recursos escenográficos para formular una cronología: *Adonis y Venus*, *La fábula de Perseo*, *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *La bella Aurora*, *El vellocino de oro* y *El Amor enamorado*.

Las fuentes empleadas por Lope para sus comedias mitológicas pueden clasificarse en:

- Para la fábula: Definen la acción que se imitará. Entre éstas están *Las metamorfosis* de Ovidio,¹²⁸ *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio,¹²⁹ *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, y *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria.
- Para la trama: Influyen en cómo desarrollar la fábula. Entre éstas están *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y las églogas de Garcilaso de la Vega.¹³⁰
- Para el espectáculo: Elementos visuales que se tratarían de representar, a manera de referente para crear una mayor cercanía entre el espectador y la puesta en escena.

¹²⁶ 1995, p. 158.

¹²⁷ Shergold, 1967, pp. 272 – 273.

¹²⁸ Por las fechas propuestas por Morley y Bruerton, Lope debía de conocer el texto de Ovidio en la traducción de Jorge de Bustamante de 1595 (Béhar, 2009, p. 179).

¹²⁹ Éste era uno de los autores con mala fama en España, por su presencia en el *Índice* de libros prohibidos (Dixon, 2013, p. 48); sin embargo, es también uno de los más mencionados por la crítica que ha analizado las fuentes de la comedia mitológica de Lope y del Siglo de Oro.

¹³⁰ Béhar, 2009, p. 47.

Entre éstas se han identificado pinturas de Tiziano,¹³¹ e ilustraciones de Bernard Salomon.¹³²

Sobre el manejo de fuentes, destaca la exégesis, por hacer a los héroes clásicos perder virtudes morales, exceptuando a Orfeo (por influencia de interpretaciones medievales y renacentistas del mito); pero también por la cercanía entre el mito y la sociedad, caso de *La bella Aurora*.¹³³

La mayoría de las obras mitológicas de Lope son episódicas,¹³⁴ posiblemente para satisfacer al espectador presentando cuanto éste esperaba ver en escena, como se aprecia en *La fábula de Perseo* y *El laberinto de Creta*, mostrando diferentes situaciones en cada jornada.

Con respecto a los personajes, estos pueden dividirse en dioses, héroes y humanos.¹³⁵ Sus dioses son personajes empoderados y conscientes de sus facultades, empleadas ya sea para favorecer o imponerse sobre los demás; sus héroes carecen de ciertos valores morales, pero mantienen virtudes físicas; y los humanos pueden ser serios o graciosos.¹³⁶ Lope modifica muchos personajes de estas obras en su relación con las fuentes, casos de Apolo en *Adonis* y *Venus*, colocado como rival del cazador (y no Marte, como señala la tradición), así como Fineo en *La*

¹³¹ Armas, 2009, p. 102.

¹³² Béhar, 2009, p. 179. Ilustrador de una edición de *Las metamorfosis*, publicada en 1557.

¹³³ Martínez Berbel, 2005, pp. 354 – 367.

¹³⁴ La estructura episódica también se empleaba para crear cuadros que maravillasen al espectador, aun sin estar bien hilados, rasgo común en las comedias cortesanas (Sánchez Aguilar, 2010, pp. 36 – 37), por lo que el género mitológico era más común en los espacios escénicos áulicos (Maydeu, 1999, 145), porque en ellos el espectáculo importa más que la unidad y solidez de la intriga (Oleza, 1986, 313).

¹³⁵ Clasificación de Píndaro (*Olímpicas*, II: v. 2), como orden decreciente de importancia (Suárez de la Torre, 2008, p. 64n2). Los dioses se definen como los hijos de Cronos; a los héroes como semidioses, justos y virtuosos, típicos personajes de Troya o Tebas; y a los humanos como personas con alegrías y males, de menor rango que los héroes (Hesíodo, *Trabajos y días*: vv. 106 – 180).

¹³⁶ Ávila, 2017, pp. 12 – 15.

fábula de Perseo, quien es convertido en bobo y deja de ser el rival del héroe (como aparece en *Las metamorfosis*).

Dentro del teatro mitológico, y como parte de la exégesis del dramaturgo, se perciben ciertos temas y lugares comunes en los discursos, los cuales forman espejos de príncipes (en *El Perseo*) y constantes alabanzas a la nobleza (en *El vellocino de oro*),¹³⁷ esto como parte de las ya mencionadas competencias panegíricas por favores áulicos, puesto que la presencia de estos elementos se reduce –pero no desaparece– en obras de espacios escénicos comerciales, como *La bella Aurora*.

Destaca la presencia musical, al punto de que se ha propuesto que *Adonis* y *Venus* debió de ser un intento de ópera,¹³⁸ pero la cumbre musical del teatro mitológico de Lope de Vega es *El marido más firme*,¹³⁹ apreciable en la tercera jornada:

Orfeo. Selvas, que a los acentos de mi canto
Con ecos siempre alegres respondiste
Cuando me fue piados el cielo santo,
Agora, si la causa conocistes
De mi dolor preciso y lastimoso,
Llorosas repetid mis voces tristes:
Yo soy aquel amante, aquel dichoso
Que mereció llamarse de Eurídice
Para tan breve tiempo, dulce esposo.
No sé quién sigue a amor; no sé quién dice
Que es éste el mayor bien de los mortales,
Por más que sus venturas solemnice:
¡Ay, nunca yo para desdichas tales
Gozara venturoso tantos bienes

¹³⁷ *Ib.*, p. 17.

¹³⁸ Sánchez Aguilar, 2010, p. 36.

¹³⁹ Valencia López, 2002, p. 1027.

Si habían de parar en tantos males!

(vv.1950 - 1964)

Parlamento que describe lo ocurrido previo a la muerte de Eurídice: un constante acompañamiento musical, y una solicitud para que dicha musicalidad continúe en lo que resta de la obra,¹⁴⁰ similar a las invitaciones musicales hechas en *Barlaán* y *Josafat*. Hay que destacar la música porque, como menciona Cervantes en el prólogo a sus *Comedias*, era un elemento presente en el teatro comercial, de modo que no puede denominarse como exclusivo ni de un género ni de un espacio escénico, aunque sí es viable una gran cantidad de diferencias entre los instrumentos empleados en uno y otro lugar.

El género mitológico tuvo espacios escénicos dentro de la corte para su puesta en escena, tales como el Salón Dorado, el jardín de Negros (donde se presentó *El vellocino de oro*),¹⁴¹ y el Palacio de Buen Retiro, espacios acondicionados para las fiestas mediante decorados que mostraban elementos que remitían a la cultura grecolatina, como esculturas y pinturas,¹⁴² imágenes imitadas durante la puesta en escena, como ocurre en *Adonis y Venus* y *La fábula de Perseo*, en las cuales hay secuencias que remiten a trabajos de Tiziano.¹⁴³

Por su carácter culto¹⁴⁴ y la necesidad de determinados elementos costosos para la puesta en escena, el teatro mitológico debió de presentarse sólo dentro de espacios escénicos áulicos durante bastante tiempo; pero los éxitos del género en la corte y de la *Arcadia*,¹⁴⁵ así como el

¹⁴⁰ Ávila, 2017, p. 16.

¹⁴¹ Profeti, 2007, p. 14.

¹⁴² Díez Borque, 2002, p. 92.

¹⁴³ Armas, 2009, p. 102; Béhar, 2009, p. 224.

¹⁴⁴ Profeti, 1999, p. 25.

¹⁴⁵ La novela más exitosa de Lope, como prosa narrativa, sólo superada en el Siglo de Oro por *Amadís de Gaula*, *La Celestina* y *La Diana* (Sánchez Jiménez, 2012, p. 13).

desarrollo estructural de los espacios escénicos, debieron de motivar y permitir la llegada de la mitología a los teatros comerciales.

Teresa Ferrer ha propuesto una bipartición del *corpus*, señalando cuáles piezas debieron de ser destinadas originalmente a un espacio escénico áulico y cuáles a uno comercial (como intentos de adaptación del género), basándose en las exigencias escenográficas de cada pieza:¹⁴⁶

| Espacio escénico áulico | Espacio escénico comercial |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • <i>Adonis y Venus</i> • <i>La fábula de Perseo</i> • <i>El vellocino de oro</i> • <i>El Amor enamorado</i> | <ul style="list-style-type: none"> • <i>El laberinto de Creta</i> • <i>Las mujeres sin hombres</i> • <i>El marido más firme</i> • <i>La bella Aurora</i> |

Se sabe que los espacios escénicos para *El vellocino de oro* y *El Amor enamorado* fueron el Jardín de negros y el palacio del Buen retiro, respectivamente, con Giulio Cesare Fontana y Cosme Lotti como encargados de las tramoyas. Se ha especulado acerca de la puesta en escena de *Adonis y Venus* y de *La fábula de Perseo*, para la primera proponiendo como espacio escénico una habitación de palacio, con un mínimo aparato escenográfico que permitiese los movimientos solicitados;¹⁴⁷ y para la segunda se ha propuesto que debió de ser algún jardín con un gran aparato escenográfico, todo dirigido por Lope,¹⁴⁸ y con segura participación de cortesanos como actores;¹⁴⁹

¹⁴⁶ 1991, p. 167

¹⁴⁷ Ferrer, 1993, p. 37.

¹⁴⁸ González de Amezúa, 1935, p. 313.

¹⁴⁹ Ferrer, 1996, pp. 57 – 58.

por otro lado, es sabido que *La fábula de Perseo* fue presentada en un espacio escénico comercial sevillano en 1615,¹⁵⁰ pero no se conservan testimonios que den cuenta de las modificaciones hechas a la obra para tal puesta en escena.

En los casos de las comedias para espacios escénicos comerciales, la bipartición no parece considerar que la ausencia de didascalias explícitas no es sinónimo de ausencia de elementos escenográficos, pues *La selva sin Amor* es un texto con pocas didascalias explícitas, quizá por desconocimiento de la escenografía que se manejaría.

Con base en lo anterior, el teatro mitológico de Lope de Vega debió de surgir como teatro por encargo para la corte, con influencia de las modas italianas, empleando fuentes para fábula (algunas invenciones completas), trama y espectáculo (principalmente pinturas e ilustraciones); sin embargo, el éxito del dramaturgo y el deseo por atraer más espectadores a los corrales motivó que las obras mitológicas del poeta se presentaran en tales edificios. Se conservan ocho dramas mitológicos de todos cuantos quizá escribió, y no se tiene una cronología exacta en estos.

Por lo tanto, dentro del género mitológico, el teatro de Lope de Vega parece innovar en la cuestión de invenciones completas, como *Las mujeres sin hombres* y *El Amor enamorado*, porque aun mostrando cierto apego a la mitología grecolatina, crean una nueva historia a partir de elementos conocidos por el público, ofreciendo una obra dramática con un final inesperado por los espectadores.

¹⁵⁰ Sánchez Aguilar, 2010, p. 65.

2. EL LABERINTO DE CRETA

2.1 FÁBULA DE EL LABERINTO DE CRETA

La primera jornada inicia con Minos feliz por haber conquistado Atenas, vengando la muerte de su hijo Androgeo,¹⁵¹ después de tres años, gracias a la intervención de Cila,¹⁵² quien asesinó a su padre, el rey Niso, mientras dormía, confiando que Minos la llevaría con él a Creta.¹⁵³ Minos está feliz por la traición, pero desprecia a la traidora, de modo que Cila lo maldice. Polineces, emisario de Creta, informa a Minos que la reina Pasifae ha mantenido encuentros sexuales con un toro blanco, encarnación de Júpiter,¹⁵⁴ y que de esas relaciones ha nacido un monstruo que es mitad hombre y mitad toro. Minos exige que Atenas le envíe anualmente diez hombres, los cuales servirán para alimentar al monstruo; sin embargo, Teseo, duque de Atenas, consigue reducir la cifra a sólo un hombre, el cual debe ser elegido mediante un sorteo en el que participen todos los atenienses. Teseo resulta elegido como el primero que será sacrificado, así que, acompañado por su criado Fineo, se embarca hacia Creta.

Ariadna, hija de Minos, lamenta la imposibilidad de consolidar su amor por Oranteo, porque su padre ha decidido casarla con Feniso. Ante la llegada de Minos a Creta, Oranteo decide

¹⁵¹ Según el mito, la muerte de Androgeo fue el resultado de la envidia de Egeo, Rey de Atenas y padre putativo de Teseo, cuando el joven participó victoriosamente en los juegos de la ciudad (Apolodoro, *Biblioteca*, III); aunque también hay quienes mencionan que éste se dirigió a la guerra entre Creta y Atenas (Higino, *Fábulas*, XLI).

¹⁵² Escila, según los manuales, pero se emplea una elipsis por la métrica, aunque no considera que hay otro personaje mitológico llamado Cila (Homero, *Iliada*, I).

¹⁵³ Escila corta un mechón morado de Niso, no que lo mata, variante presente en la traducción de Bustamante. El mechón mantiene fuerte a Niso, por lo que al ver Minos lo hecho por la princesa, éste la desprecia (Ovidio, *Metamorfosis*, VIII).

¹⁵⁴ No menciona en este caso a Júpiter, sino a Poseidón como el dador del toro, al cual debía matar Minos, pero al no hacerlo, el dios lo castigó haciendo que su esposa se enamorara del animal (Apolodoro, *Biblioteca*, III; Virgilio, *Églogas*, VI); no obstante, otros textos, en las quejas de Escila se menciona un vínculo familiar entre Júpiter, Europa y Minos, así como también mencionan que el rey sacrifica toros para el dios (Ovidio, *Metamorfosis*, VIII).

volver con su criado Lauro a Lesbos. Por su parte, Dédalo ya ha creado una jaula para aprisionar al Minotauro,¹⁵⁵ un laberinto admirado por Minos, quien promete recompensar a Ícaro.

Teseo y Fineo llegan a Creta y se presentan ante Minos. El rey lamenta que el sacrificado sea un griego tan ilustre, pero lo acepta y pide a Feniso que encierre a Teseo en una torre. Ariadna es atraída por Teseo y se compadece de él, por lo que le pide a Fineo que la informe acerca del ateniense. El criado glorifica las virtudes de su señor y destaca que es soltero, así que Ariadna le pide que la visite por la noche.

Para la segunda jornada, mientras Teseo medita acerca de su destino, llega Fineo anunciándole la visita de Ariadna y Fedra. Teseo se enamora de Ariadna sólo al verla, lo cual incrementa cuando ella le cuenta su plan para librarlo de la muerte y vencer al Minotauro: Ariadna le dará un hilo de oro que deberá de atar a la puerta del laberinto, para poder hallar la salida; llevará tres panes envenenados para el monstruo y una maza para golpearlo cuando los haya comido. Para evitar una posible venganza de Minos, Ariadna le pide a Teseo que las lleve con él a Atenas; Teseo jura cumplir la petición de Ariadna, si consigue sobrevivir.

A la mañana siguiente, Oranteo ha regresado en secreto a Creta. Minos, para evitar una guerra, ha decidido concederle la mano de Ariadna. Por otro lado, Teseo entra al laberinto, después de haber atado el hilo de oro; Fineo, asustado, comenta la fiereza del monstruo, momento en que llegan Ariadna y Fedra disfrazadas de hombres. Teseo, tras vencer al Minotauro, sale del laberinto y huye en los barcos que había preparado.

¹⁵⁵ Minos encarga la construcción del laberinto para encerrar al minotauro (*loc. cit.*), no que la construcción fuese idea única del arquitecto.

Por causa de los vientos, Teseo y los demás desembarcan en Lesbos, donde Teseo confiesa a Fineo que se ha enamorado de Fedra y pretende abandonar a Ariadna, pero el criado se opone a ello, así que se ve en la necesidad de escapar de su señor. A solas con las damas, Teseo provoca un profundo sueño a Ariadna, mediante música,¹⁵⁶ para después embarcar con Fedra rumbo a Atenas. Ariadna despierta triste por un sueño en el que raptan una paloma, luego descubre que su amado y su hermana se han ido, y lamenta la traición del griego. Fineo sale de su escondite para consolar a Ariadna,¹⁵⁷ proponiéndole que, disfrazada de hombre,¹⁵⁸ esperen por una solución en unas cabañas que ha dividido.

Mientras tanto, Minos dialoga con Oranteo acordando su matrimonio con Ariadna, así como su deseo de que Feniso se case con Fedra; en ese momento, Feniso anuncia que Teseo ha sobrevivido, Polineces informa que Ariadna y Fedra no están en palacio, y los soldados alertan de la huida de Teseo. Minos maldice a Pasifae y reta a Teseo; y Oranteo declara la guerra a Atenas.

En la tercera jornada, Oranteo ordena a Lucindo partir hacia Atenas para desafiar en su nombre a Teseo, mientras él va a los montes. Ariadna vive en los prados de Lesbos como un pastor, bajo el nombre de Montano, soportando que la labradora Diana se le insinúe sexualmente con frecuencia. Oranteo y Lauro, de cacería, encuentran a Montano, y se asombran por el parecido entre el supuesto pastor y Ariadna, pero ella dice alabar la vida en la aldea y despreciar la vida en la corte,¹⁵⁹ para no ser descubierta; no obstante, renace el amor de Ariadna por Oranteo.

¹⁵⁶ No es claro el elemento con el que Teseo duerme a Ariadna, pero la música como elemento con tal objetivo debió de resultar atractivo para el público.

¹⁵⁷ La presencia de Fineo funciona como adaptación de la fábula a los gustos del Siglo de Oro, puesto que se narra en la mitología que la princesa queda sola (Ovidio, *Cartas de las Heroínas*, X), y que sólo es redescubierta por Dionisio.

¹⁵⁸ El disfraz de hombre es un recurso frecuente en la literatura del Siglo de Oro, con casos como *Don Gil de las calzas verdes*, siendo un principio mencionado por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* en vv. 280 – 283.

¹⁵⁹ El empleo del *beatus ille*, además de tema renacentista, sirve como posible referencia del espacio escénico ideal al que iba destinada la obra, por el atraso en temas entre corte, iglesia y corral, y por la interpretación que le podrían dar algunos espectadores.

Mientras Oranteo se va a esperar a Lucindo, las pastoras y pastores se acercan a Montano, porque preparan una fiesta anual, en la que caminan con flores al templo de Minerva, para que la diosa elija dos pastores como fingidos reyes. La pastora Doriclea convence a Montano de vestirse de mujer, suplantar a la diosa, y elegir a la pastora y a Fineo. Por otro lado, Teseo se prepara para ir a Lesbos, por el desafío de Oranteo; a pesar de los ruegos de Fedra para no ir, él insiste y le ofrece llevarla, a lo que ella acepta.

En Lesbos, se dan los festejos¹⁶⁰ con la presencia de Oranteo y sus criados. Ariadna, disfrazada de Minerva, posa sus manos sobre Fineo y Doriclea, y ambos se alejan. Oranteo queda asombrado por la similitud de la diosa con Ariadna, y decide llevarse la falsa estatua a palacio, acción no realizada por orden de Ariadna, quien aún disfrazada le dice que su amada no está lejos. Lucindo llega anunciando la cercanía de Teseo. Oranteo arriba a la playa, donde se encuentra con Minos y Feniso, hay un gran revuelo ante el desembarque de Teseo y Fedra. Minos y Oranteo reclaman por las damas; Fineo se burla de Teseo describiéndole una falsa muerte de Ariadna y busca calmarlo diciendo que hay un pastor parecido a ella, Montano, el cual es descubierto como Ariadna. Al final, Teseo se rinde y arrepiente, Minos acepta la unión de Teseo y Fedra, Ariadna se une a Oranteo, y Fineo y Doriclea quedan juntos.

La principal fuente literaria para esta tragicomedia son *Las metamorfosis* de Ovidio, en la adaptación de Jorge de Bustamante (1540), esto se concluye por la presencia de pasajes completos, como la decapitación de Niso por parte de Cila, los instrumentos dados por Ariadna a Teseo, y la descripción de la muerte del Minotauro.¹⁶¹

¹⁶⁰ Momento de mayor musicalidad durante la obra.

¹⁶¹ Boadas, 2017, II, p. 6.

Hay paralelismos entre el mito y la fábula de Lope, pero no hay descripciones tan exactas como las necesarias para la obra. Por ejemplo, puede saberse de la traición de la hija al padre, pero hay variaciones entre cómo se realiza, así como la manera en que el padre busca reprender a su hija, además de no presentar las transformaciones sufridas por Cila y Niso (quizá por falta de recursos escenográficos que permitiesen mostrarlo en escena).

El personaje de Minos debió de tomar elementos de la narrativa de la *Eneida* y la *Divina Comedia*, esto con posibles movimientos que esperaba ver el público, como una caminata en círculos previo para decidir cómo solucionar lo causado por Pasifae.¹⁶²

La ausencia de Baco en la fábula puede justificarse mediante la presencia del gracioso Fineo, quien redescubre a Ariadna en la isla y la induce a mentir, algo mal visto por la Iglesia. No obstante, al ser uno de los pasajes más representados por las pinturas renacentistas, es viable que artistas como Tiziano o Cima da Conegliano influyesen en algún momento.

La presencia de Oranteo como pareja de Ariadna –y no Baco o Dionisio– es el resultado de la exégesis del dramaturgo, quien pretende mostrar al público cómo el alma de un pecador puede ser salvada por Cristo, esto considerando la etimología de Oranteo (“*orans*”) como tema iconográfico cercano al del buen pastor y la etimología de Ariadna (“la más pura”). En este sentido, la guerra que surge en la obra tiene origen en las ideas de San Agustín, quien propone la guerra justa, aunque sólo como último recurso.

Con base en lo anterior, *Las metamorfosis* influyen en *El laberinto de Creta*, pero se complementa con poetas como Virgilio y Dante, pintores renacentistas, así como de una exégesis

¹⁶² Minos se mueve en círculos para definir el castigo de las almas que llegan al Infierno (Alighieri, *Divina Comedia, Infierno*, V).

tropológica (basada principalmente en San Agustín). En este sentido, la fábula se muestra fuera de temas políticos, pero con temas no del todo agradables para la Iglesia, resultando el corral su espacio escénico ideal.

2.2 LA PUESTA EN ESCENA DE *EL LABERINTO DE CRETA*

La crítica ha coincidido en que ésta es una pieza planeada para presentarse dentro de un espacio escénico comercial, escrita entre 1610 y 1615, acompañada de paralelismos en la narración hecha acerca de los amores de Pasifae y la descripción del toro con primeros versos de la *Soledad I* de Luis de Góngora (ambos poetas resaltan la belleza del toro, emplean la luna como metáfora del cuerno y Lope, en los versos 309 y 310, menciona a Júpiter y Europa). De modo que, en caso de evocar el dramaturgo a Góngora, la tragicomedia debió de comenzar a ser redactada a mediados de 1614;¹⁶³ pero también puede tratarse de referencias a otra obra muy conocida en la época, en la cual coincidieran ambos poetas.

Se maneja un aparato escenográfico distinto a lo hasta ese momento usado por Lope para su anterior teatro mitológico (*Adonis y Venus* y *La fábula de Perseo*, vastas en maquinaria), posiblemente por causa de las diferencias entre espacio comercial y áulico. Sin embargo, la obra debió de emplear bastantes elementos escenográficos atractivos para los espectadores, para generar un decorado móvil exterior a partir de escasos recursos, lo cual motivaría más obras de temas mitológico dentro de los corrales.

¹⁶³ Boadas, 2017, II, p. 4.

La presencia musical en esta comedia es apenas perceptible a partir de las siguientes didascalias:

*Huye Fineo, y salen Ariadna y Fedra, y dos o tres criados **músicos**.*

(did. 1622)

*Sentadas ellas y Teseo **cantan**.*

(did. 1650)

*Vanse, y salen los pastores al templo, coronados, con la **música** y mucho regocijo. **Baile**.*

(did. 2299)

Por otro lado, el momento de mostrar a Ariadna disfrazada de diosa podía prestarse para ostentar un mayor espectáculo musical, esto a partir de que, en otras obras, como *Adonis* y *Venus* (aunque áulica), puede asumirse que hay música durante la apertura de templos vinculados con las deidades, volviendo así aún más atractiva la comedia para los espectadores de los espacios comerciales.

*Corran una **cortina** y esté en su **altar** Ariadna con venablo y celada, suelto el **cabello**.*

(did. 2373)

A partir de las didascalias explícitas, parece mínima la cantidad de objetos requeridos para decorado, utilería y vestuario:

- Decorado: Los palacios, la torre, el laberinto, la nave, los bosques, y el templo de Minerva.
- Utilería: El hilo de oro, la maza, una caja o bolsa para llevar los panes, lo relativo a los festejos de los pastores.
- Vestuario: Varía en calificativos, especificidad y nulidad.

Las peticiones para el decorado se hacen en didascalias explícitas, como en las siguientes:

*Corriendo una **cortina** se vea en un lienzo pintado el laberinto, y el Minotauro dentro.*

(did. 678)

*Corran una **cortina** y esté en su altar Ariadna con venablo y celada, suelto el cabello.*

(did. 2373)

Resulta viable que la escasa cantidad de didascalias explícitas sobre el decorado de la obra sea porque los recursos económicos motivaron a presentar la mayoría de los espacios diegéticos en

grados ausentes, pero también por el desconocimiento de métodos para la presentación de determinadas secuencias escénicas.

Los recursos económicos no limitaban las posibilidades de presentar el decorado solicitado en las didascalias explícitas, pues en ambos casos es probable que se emplearan espacios en el fondo teatral cubierto por una cortina; además, así como una actriz actuaba como Ariadna oculta tras la cortina, es factible que otra actriz se cubriera el rostro para llevar la breve participación del Minotauro.¹⁶⁴

Con respecto a la utilería, ésta se apega más al mito conocido por los espectadores, aunque también llegue a mostrarse en beneficio del evento teatral mediante un espectáculo complejo:

*Salen Teseo y Fineo con **una maza**, y apártanse a un lado los dos, Lauro y Oranteo.*
(did. 1223)

*Vanse, y salen los pastores al templo, coronados, con la **música** y mucho regocijo.
Baile.*
(did. 2299)

Es claro que no todos los elementos de utilería antes mencionados aparecen en didascalias explícitas, así como ocurre con los de decorado. Dicha situación puede deberse a que el resto de la utilería fuese solicitada mediante didascalias implícitas, como en el siguiente caso:

¹⁶⁴ La forma en la que se diseña el Minotauro es variada, pues algunos autores mencionan que la parte superior era de hombre y la inferior de toro, mientras otros lo describen al revés.

Ariadna. [...] Yo te daré de oro un hilo,
Que a las puertas has de atar,
Por donde puedas tornar
Siguiendo aquel mismo estilo.
Que no te podrás perder
Si con él vienes siguiendo
La puerta, ya que al horrendo
Monstruo acabes de vencer.
Para el cual has de llevar
Tres panes, con tal veneno,
Que de su sentido ajeno,
Caiga en el mismo lugar.

(vv. 1047 - 1058)

Es viable afirmar que se trata de una intención por no entrecortar los discursos de los personajes, ello con el fin de evitar errores durante la puesta en escena, debido a que no siempre eran los dramaturgos los encargados de dirigir el espectáculo. En este sentido, la mayor parte de la utilería es mencionada en didascalias implícitas, y se mantiene patente porque los espectadores esperaban ver tales recursos en el espacio escénico.

Con base en lo anterior, para satisfacer los deseos de los espectadores por ver los conocidos elementos vinculados con el mito del laberinto de Creta, pero con el obstáculo de los recursos económicos, así como para evitar lesiones entre los actores, es probable que ni siquiera el hilo haya sido cercano al oro, sino sólo amarillo o un color próximo a esa gama, así como la maza debió de ser totalmente falsa. Sin embargo, lo vinculado con los festejos pastoriles parece acercarse más a lo relacionado con el evento dramático (loa, música, baile, etc.), a pesar de tener elementos de las comedias pastoriles, pero principalmente en lo relacionado con vestuario.

A partir de lo anterior, si los elementos de utilería fueron patentes dentro del espectáculo, no tienen una descripción concreta acerca de cómo debían ser estos, más que aquellas dentro de didascalias implícitas, lo cual motiva la idea de que, en caso de haberse empleado los elementos solicitados para la fábula, estos debieron de ser alejados de la mitología, pero no tanto como para dejar de ser un espectáculo atractivo para el público.

Entre los movimientos más destacados están los viajes de Teseo con Ariadna y Fedra:

Vanse, y sale Teseo desembarcando, y Fineo

(did. 1554)

Destaca esta didascalia explícita por no dejar en claro el manejo de maquinaria, como la galera, o si todo es con movimientos en espacios dramáticos latentes en un decorado desnudo o móvil exterior. Este movimiento no debió de haber sucedido dentro del fondo teatral, sino fuera del tablado, para generar así la idea de que todo el barco estaba fuera de la mirada del público; o si se realizaba delante del público, probablemente sólo se mostraba una parte de la embarcación.

Otro movimiento interesante es en la tercera jornada, cuando Ariadna elige a Fineo y Doriclea como reyes fingidos para la aldea:

Pone la mano sobre la cabeza de Fineo y de Doriclea.

(did. 2396)

Esta didascalia explícita destaca por el contacto entre los actores, el cual debió de estar justificado por el texto dramático, pero también debió de motivar el entendimiento entre los espectadores acerca de lo que estaba ocurriendo dentro de la fábula.

Por su parte, como ejemplos del vestuario, algunas de las didascalias explícitas enfocadas en este tema son:

| Parámetro | Caso |
|---------------|--|
| Calificativos | <p><i>Salen Ariadna de pastorcillo, y Diana de labradora.</i> (did. 1850)</p> <p><i>Salen Diana y Doriclea, villanas, y Fabio, Florelo y Liseno, vaqueros.</i> (did. 2092)</p> |
| Especificidad | <p><i>Salen Fedra y Ariadna en hábito de hombres con capas y espadas.</i> (did. 1336)</p> <p><i>Corran una cortina y esté en su altar Ariadna con venablo y celada, suelto el cabello.</i> (did. 2373)</p> |
| Nulidad | <p><i>Sale Fedra, hermana de Ariadna.</i> (did. 598)</p> <p><i>Salen Oranteo, Lauro y cazadores</i> (did. 2016)</p> |

El vestuario por calificativos es aquél que da la pauta para que el autor supiese cómo debía estar disfrazado el actor.

En los casos de vestuario por especificidad, hay que destacar que se tratan de meta-teatralidad, como es el caso de Ariadna, quien requiere disfrazarse de Minerva para ayudar a la pastorcilla Doriclea. Esta situación puede deberse a la necesidad de aclarar en qué momento comenzarían los planes mencionados dentro de los diálogos y discursos de los personajes, y que no pudiera perderse la coherencia de la obra.

Por último, el vestuario por nulidad considera que quizá la mera mención del personaje ya implica una convención, a manera de un lugar común.

A partir de lo antes expuesto, la puesta en escena de *El laberinto de Creta* estuvo pensada como un evento con una mínima cantidad de recursos económicos aprovechables, de modo que se dejan lugares de indeterminación en decorado, utilería, y en el posible uso de maquinaria; no obstante, es claro que presenta elementos musicales, de modo que en su espacio escénico ideal debieron ser de uso frecuente.

2.3 ESPACIO IDEAL PARA *EL LABERINTO DE CRETA*

El laberinto de Creta es una tragicomedia mitológica cuya principal fuente es Ovidio, pero con apoyo de poetas como Virgilio y Dante, de pintores como Tiziano. Lo anterior implica que su espectador ideal debía tener conocimiento de estas fuentes para un pleno gozo de la obra. Pese a la exégesis tropológica del mito, no puede considerarse como una pieza apropiada para un espacio escénico religioso, debido a la influencia pagana y a momentos inapropiados para la Iglesia, como el disfraz de varón tomado por Ariadna.

Los recursos económicos para la puesta en escena debieron de ser mínimos o desconocidos por el dramaturgo al momento de escribir la obra, razón por la cual son pocas las didascalias explícitas en las que se dilucidan los elementos empleados, y se dejan bastantes lugares de indeterminación. De modo que no puede considerarse como una obra por encargo.

Con base en lo anterior, el espacio escénico ideal para *El laberinto de Creta* no era la corte ni la iglesia, sino uno comercial, aunque es poco lo que puede deducirse de éste, como la posibilidad del manejo de su fondo teatral, y que ya tenía un notable manejo de elementos musicales, tanto delante como a escondidas de los espectadores, pues es posible que se mantuviera su uso como por atraer espectadores con un espectáculo similar a los presentados en la corte. De igual manera, el espacio escénico debió consentir ya la presencia de personajes colectivos (permitiendo con ello las fiestas y guerras), algo frecuente en obras de Lope de Vega, como *Barlaán y Josafat* (1611).

Por otra parte, la ignorancia de los recursos económicos disponibles para la puesta en escena reflejada en las didascalias deja abierta la posibilidad del decorado basado en prácticas anteriores de Lope de Vega, como el tipo de decorado móvil exterior, mostrando columnas que figurasen como los palacios de la fábula junto con elementos que remitiesen a las prácticas habituales de las personas comunes, por tratarse de una tragicomedia.

Por lo tanto, el espacio escénico ideal para *El laberinto de Creta* era uno comercial, quizá nuevo o poco conocido para el dramaturgo, pero que mantendría los rasgos comunes de los demás espacios escénicos comerciales de la época, como la música y la posibilidad de personajes colectivos. Además, este espacio escénico tendría un decorado basado en prácticas ya conocidas por los espectadores, aunque se dejan abiertas las posibilidades para el manejo de elementos como la maquinaria.

3. LAS MUJERES SIN HOMBRES

3.1 FÁBULA DE LAS MUJERES SIN HOMBRES

En la primera jornada, Teseo, Jasón y Hércules llegan a Tamicira,¹⁶⁵ vestidos como salvajes, ocultándose de las Amazonas, con quienes quieren luchar.¹⁶⁶ Montano les relata la historia de las Amazonas: Gesismundo maltrataba a su esposa, causando un complot de mujeres para matar a todos los hombres, pero sólo Montano sobrevivió, porque su madre lo ocultó en una cueva,¹⁶⁷ y él aprendió que las Amazonas habían elegido a la más sabia como reina y que si parían un niño, lo enviaban con el padre.¹⁶⁸

En el palacio de las Amazonas, tras la muerte de la reina, Antiopia y Deyanira¹⁶⁹ pelean por el trono; sin embargo, Deyanira cede, y Antiopia expresa su intención de ordenar duras leyes para evitar que las mujeres tengan cualquier tipo de relación con los hombres, así como hacer que actúen como hombres, ejercitándose en las armas y utilizando un lenguaje similar. Deyanira se niega a ello y es condenada a pagar treinta doblas. Hipólita entra avisando de la presencia de los griegos, por lo que Antiopia ordena preparar al ejército para luchar contra los hombres; sin embargo, a solas, Antiopia expresa sus sentimientos: su rechazo y deseo hacia los hombres.

¹⁶⁵ El dramaturgo ocupa una variante del nombre, quizá por la traducción, pues es mencionada por Heródoto (*Historia*, IV) y Pausanias (*Descripción de Grecia*, I) como Temiscira.

¹⁶⁶ El deseo de luchar remite al interés de Hércules por cumplir con uno de los doce trabajos, robar el cinturón de Hipólita (Apolodoro, *Biblioteca*, II; Higino, *Fábulas*, XXX).

¹⁶⁷ La historia de Montano tiene paralelismos con la forma en que sobrevivió Amadís (Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I)

¹⁶⁸ La historia resulta similar, como gran parte de la fábula, a la de Ariosto (*Orlando furioso*, XX), así como con las notas de Cristóbal Colón (1892, pp. 154 – 155), pero con modificaciones en los nombres de los personajes, ello con el objetivo de acercar más a la mitología grecolatina.

¹⁶⁹ No se menciona a Deyanira como una amazona, pero sí como una princesa que practicaba el arte de la guerra (Apolodoro, *Biblioteca*, I).

Hércules, Jasón, Teseo, Montano y Fineo exploran registrando el campo de batalla. Hércules sugiere vencer a las mujeres sin espadas, para mantener el honor. Mientras tanto, Teseo y Montano van al templo de Marte a consultar su oráculo. Por su parte, Fineo, quien había ido a espiar la ciudad, es aprisionado y llevado con Antiopia. El cautivo hace comentarios cómicos sobre ellas, pero también informa acerca de los demás hombres, despertando curiosidad. Antiopia ordena a Hipólita que alimente a Fineo, pero la amazona expresa sus deseos sexuales sobre Fineo para cuando la reina permita relacionarse con los hombres (para perpetuar la especie).¹⁷⁰

En la segunda jornada, Fineo se reencuentra con los demás hombres en el campo de batalla, pero es liberado con la condición de que Teseo se entreviste con la reina.¹⁷¹ Llega el príncipe Tindaro con su ejército para ayudar a los hombres. Entra Antiopia cabalgando hacia el campo de batalla, y concluye su discurso entregando un dardo a Hércules,¹⁷² en señal de desafío, por lo que Hércules enfurece, pero Jasón propone no atacarlas, sino enviar un embajador con un mensaje a la Amazonas. Teseo apoya a Jasón, y se ofrece como embajador.¹⁷³

Hércules y otros hombres se dirigen al templo de Marte para escuchar el oráculo, el cual interpreta Montano como las uniones con las Amazonas, por lo que Hércules ordena que "sean las armas abrazos".

¹⁷⁰ Crea un paralelismo con Ariosto, pero con elementos cómicos, ya que mientras en *Orlando furioso* (XX) la mujer se enamora de un hombre elocuente, en este caso la amazona se enamora del gracioso.

¹⁷¹ Hay un cambio en las fuentes, porque Ariosto habla de que el Albanio debía vencer a diez hombres (*loc. cit.*), mientras Apolodoro habla del secuestro Antiopia por parte de Teseo (*Biblioteca*, Epítome).

¹⁷² Adapta el mito del peplo envenenado enviado por Deyanira a Hércules, creyendo que con eso la amaría, y lo mezcla con el elemento del dardo con el que Hércules mata al centauro para rescatar a Deyanira (Sófocles, *Traquinias*; Ovidio, *Cartas de las Heroínas*, IX), de igual manera parece remitir al momento en que Amadís recibe la carta de Oriana y genera la furia del caballero (Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, II).

¹⁷³ Lugar común posiblemente tomado para el héroe a partir de su participación en la fábula de *El laberinto de Creta* (como héroe de Atenas).

En el palacio, Deyanira, Menalipe y Antiopia discuten por qué los griegos no han llegado al desafío. Hipólita anuncia la llegada de Teseo, y Antiopia trata de deshacerse de sus compañeras, pero no lo logra. Teseo dice que no se presentó Hércules al desafío por respeto a ella, por lo que le ofrece trocar en paz la guerra. Antiopia retarda su respuesta para el día siguiente, para consultar con su senado, pero también para que Teseo permanezca cerca. En el campo de batalla, por la demora de Teseo, los hombres creen que las Amazonas lo han matado. Hércules amenaza con matarlas.

Por su parte, Deyanira, Menalipe, Antiopia e Hipólita se visten igual, todas para enamorar a Teseo, pero éstas se encuentran y reconocen en la calle, ante lo que Antiopia pide que se alejen de Teseo. Antiopia pide a Hipólita colocar una cortina en el aposento de Teseo para esconderse. Cuando Teseo pliega la cortina, cree que se trata de una traición, pero ambos se declaran amor.¹⁷⁴ Deyanira entra a ver a Teseo, pero él se resiste, y Antiopia acusa a Deyanira de quebrantar las leyes, así que ordena que la encarcelen.¹⁷⁵

Para la última jornada, ya ha transcurrido un mes desde que Teseo partió como embajador, sus compañeros discuten porque no ha regresado. Jasón ha tratado sin éxito de ser recibido por las Amazonas. Deyanira ha escapado de prisión, se presenta ante Hércules,¹⁷⁶ y le confiesa su intención de vengarse, no por celos sino por el trono, así que el héroe ordena a sus soldados prepararse para atacar, prometiéndole a Deyanira que será la reina.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Se crea un paralelismo con la escena de la primera jornada, entre Hipólita y Fineo, ahora entre Antiopia y Teseo, por lo que se recurre a la misma fuente: Ariosto.

¹⁷⁵ El quebrantamiento de leyes por parte de Deyanira parece un tópico, esto por ser culpable de la muerte de Hércules, como mencionan Sófocles y Ovidio; sin embargo, también parece crearse este momento para acercarse a la expulsión de Amadís por parte del rey Lisuarte (*loc. cit.*).

¹⁷⁶ Encuentro de amor a primera vista que remite a los amores entre estos personajes y recuerda que ella fue la última esposa del héroe.

¹⁷⁷ Remite a la promesa del rey Arábigo de poner a Arcaláus como rey de Bretaña (*op. cit.*, IV).

Teseo y Antiopia se aman, pero son interrumpidos por el sonido de cajas que inician el ataque a la ciudad. Menalipe le reprocha su desempeño a Antiopia. Por su parte, Teseo, convencido de que el ataque es porque sus compañeros creen que ha muerto, se ofrece a ir a las murallas para detener el ataque; sin embargo, los griegos le reclaman a Teseo por su comportamiento, así que éste le propone a Antiopia rendirse, pero ella se opone. Teseo, debe elegir entre su amada y sus compañeros, y los elige a ellos, provocando furia en Antiopia, de modo que ataca con su ejército. En la batalla, Jasón se enamora de Menalipe; Teseo pide que respeten a Antiopia, por lo que Hércules quiere matarlo. Al final, Hércules propone un acuerdo de paz con la condición de que cada hombre pueda llevarse una mujer,¹⁷⁸ lo cual es aceptado y quedan con el emparejamiento de Teseo y Antiopia, Hércules y Deyanira, Jasón con Menalipe, Fineo con Hipólita.¹⁷⁹

Las principales fuentes para la fábula debieron de ser manuales mitológicos, y parece que con influencia en la trama de *Amadís de Gaula* y *Orlando furioso*, como se aprecia en el manejo de pasajes completos a lo largo de la obra, en los que se mantienen las acciones pero se cambian los nombres de los personajes. El interés del dramaturgo por las amazonas debió de ser sugerido por Marta de Nevares, como en otras ocasiones,¹⁸⁰ de modo que sería ella la causante de mezclar la mitología grecolatina con la épica renacentista; no obstante, para seguir los principios del *Arte nuevo de hacer comedias*, es viable la presencia de más fuentes para la obra, como Boccaccio, con lo que termina por ofrecerse una obra que:

Engañe siempre el gusto, y donde vea

¹⁷⁸ El acuerdo recuerda los conflictos mencionados en *Orlando furioso* (XX).

¹⁷⁹ Se ha propuesto a Boccaccio como una de las fuentes principales para esta obra, por el asedio de Teseo a Temiscira, la presencia de emisarios de ambos bandos, y la solución mediante bodas múltiples (Gómez Sánchez-Ferrer, 2017, I, p. 686).

¹⁸⁰ Zamora Vicente, 1985, pp. 70 – 80.

que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete.

(*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 302 – 304)

De modo que no se concluye con un final como el presentado por Ariosto o Rodríguez de Montalvo, sino con uno presentado por Boccaccio. Además, con base en lo anterior, las ilustraciones de los textos de *Orlando furioso*, *Amadís de Gaula* y *Teseida* debieron participar como fuentes para la fábula.

La fábula es la de una comedia de enredo, sobre todo durante la segunda jornada, comparable a otras como *La dama boba*, debido al conflicto amoroso presentado por los personajes, el cual, en este caso, se pretende solucionar como en las novelas de caballerías. Con base en lo anterior, puede suponerse una puesta en escena con más recursos económicos que la de *El laberinto de Creta*, por el énfasis en una fábula con pasajes de mayor expectación.

Los nombres de los personajes cambian para adaptarse a la mitología grecolatina, porque, aunque no se tratara de un texto latino, busca mantenerse cerca de la mitología, algo logrado también a través de elementos como las relaciones creadas, como la de Hércules y Deyanira, y los temas recurrentes presentes en autores como Sófocles.

Debido a la mezcla de textos para la construcción de la fábula de esta comedia, parece haber una creencia sobre la existencia de las amazonas en algún momento de la historia, aunque se parte de pasajes literarios para la trama, esto con el objetivo de ofrecer un mito más interesante para los espectadores atraídos por la literatura caballerescas.

Con base en lo anterior, *Las mujeres sin hombres* parte de exitosos textos caballerescos modificados mediante los nombres de los personajes para acercarlos a la mitología grecolatina y

poder presentar de manera plena el mito de las amazonas, esto a partir de una exégesis tropológica. De manera que la obra presenta una fábula que resultaría de altas ventas dentro de los espacios escénicos comerciales.

3.2 LA PUESTA EN ESCENA DE *LAS MUJERES SIN HOMBRES*

La crítica ha concluido que esta comedia fue pensada para presentarse dentro de un espacio escénico comercial, distinto al de *Adonis y Venus* y *La fábula de Perseo*. La falta de documentos sobre el espectáculo de *Las mujeres sin hombres* tal vez se deba a que la comedia pudo ser considerada como una de las más atrevidas e inmorales en su época, debido al comportamiento e indumentaria de las protagonistas, satisfaciendo miradas libidinosas de algunos varones, pero causando ira entre cierto público conservador.

En comparación con *El laberinto de Creta*, *Las mujeres sin hombres* no parece apoyarse tanto en elementos musicales, pero ello no significa que esté libre de estos. Es claro que la mayoría de los elementos auditivos empleados durante la puesta en escena están vinculados con la guerra, es factible que se presentara música en momentos específicos, como la apertura de templos divinos, o alguna mención vinculada con dichos espacios diegéticos, algo común en el teatro mitológico, como debió de ser a partir de la siguiente didascalia explícita:

Corren una cortina y aparece Marte armado con una lanza en la mano.

(did. 1107)

Presencia musical evidente dentro de la puesta en escena se nota a partir de la siguiente didascalia explícita:

*Quítanse las espadas y **bailan** estas letras.*

(did. 1322)

Momento del encuentro entre Antiopia y Teseo, en el cual celebran la llegada del griego como embajador, lo cual da pauta para suponer que en los momentos de demostraciones amorosas se empleara cierta música; sin embargo, como ya he anticipado, son más notables los sonidos vinculados con la guerra, como se aprecia en las siguientes didascalias:

*Vase. **Tocan cajas**, salen Hércules, Teseo, Jasón, Montano y Fineo, soldados.*

(did. 601)

Caja dentro.

(did. 2126)

***Tocan cajas** y sale arriba Teseo y las amazonas con alcancías y van subiendo Tíndaro y Montano por las escalas y acabadas dice Teseo.*

(did. 2223)

De igual manera, puede suponerse que, aunque la música era un componente frecuente en las puestas en escena de los Siglos de Oro, ésta no era un recurso barato como para poder colocarse

en todos los espectáculos, sobre todo en casos que muestran otros elementos atractivos para el público. De modo que la escasez musical debió de compensarse con otros recursos, como la batalla (tal vez acompañada de música exclusiva para ésta).

Para la puesta en escena se piden ciertos elementos que satisfagan aspectos de decorado, utilería y vestuario:

- Decorado: La cueva de Montano, el palacio de las amazonas, el templo de Marte, y la habitación de Teseo.
- Utilería: La lanza de Marte, el dardo, los caballos, las alcancías, y demás armas.
- Vestuario: Varía en calificativos, convenciones, especificidad y nulidad.

Las peticiones para el decorado se hacen en didascalias explícitas, como en las siguientes:

Corren una cortina y aparece Marte armado con una lanza en la mano.

(did. 1107)

Esta didascalia explícita es la única vinculada con el decorado del espacio escénico, el cual podía colocarse en el fondo teatral cubierto, como menciona el texto, por una cortina.

Por otro lado, bastantes espacios diegéticos sólo son mencionados en comentarios, como si estos tuviesen poca importancia para la puesta en escena planeada por el dramaturgo, o si estos

pudieran alterarse en las posibilidades de presentación, de modo que se dan a conocer a partir de didascalias implícitas como la siguiente:

Montano. Peñas desta cueva obscura,
Conservad mis años tristes,
O si no diré que fuisteis
Mi patria y mi sepultura.

(vv. 5 - 8)

O con didascalias explícitas que remitan a fragmentos del espacio diegético en cuestión, como la siguiente:

Corren una cortina adonde estará Antiopia.

(did. 1723)

Como en *El laberinto de Creta*, es viable asumir que hay una mínima disponibilidad de recursos económicos o un desconocimiento de estos por parte del dramaturgo, por lo que decide mencionar poco este tema en las didascalias explícitas; sin embargo, como ya he mencionado, la fábula de esta obra parece más arriesgada que la de *El laberinto*, en un sentido que exige también recursos escénicos mediante una diégesis medianamente conocida por los espectadores, por lo que deben presentarse palacios, cuevas, campo de batalla, etc., todo ello fácil de presentar en los teatros públicos de Madrid.

En caso de haber sido planeada para un espacio escénico comercial madrileño, los tablados laterales debían mostrar uno a las mujeres y otro a los hombres, mientras el central se empleaba para los encuentros y la batalla final.

La utilería es distinta para esta comedia, por estar muy vinculada con los elementos de indumentaria, de modo que se presenta en las siguientes didascalias explícitas:

*Sale Antiopia **a caballo** con **un dardo** en la mano.*

(did. 989)

*Corren una cortina y aparece Marte armado con **una lanza** en la mano.*

(did. 1107)

*Quítanse **las espadas** y bailan estas letras.*

(did. 1322)

*Sale Deyanira con **capa** y **sombrero de noche**.*

(did. 1477)

*Tocan cajas y sale arriba Teseo y las amazonas **con alcancías** y van subiendo Tíndaro y Montano por las escalas y acabadas dice Teseo.*

(did. 2223)

Como puesta en escena inspirada principalmente en situaciones bélicas, es entendible la necesidad de todas las armas mencionadas en las didascalias, aunque éstas no fuesen usadas con fines agresivos. No obstante, sí destaca cómo los elementos de utilería cambian en comparación con *El laberinto de Creta*, porque ya no son sólo fiables al discurso del personaje, sino que el dramaturgo solicita que se presenten patentes a la mirada del espectador, ya sea como elementos de indumentaria, como animales, o instrumentos de batalla. Es decir, mientras Ariadna puede o no llevar un hilo dorado, Antiopia debe llevar un dardo.

Hay que señalar que en esta comedia se solicita un caballo, algo inusual, pero seguramente muy atractivo entre los espectadores, debido a que estos animales sí llegaron a aparecer en varias comedias presentadas en corral. Sin embargo, debe señalarse también que es mínima la cantidad solicitada, en comparación con cuanto debió de presentarse en los espectáculos áulicos.

Por otro lado, uno de los principales elementos para esta puesta en escena es el de la indumentaria, un tema tratado por el dramaturgo en su *Arte nuevo de hacer comedias*, donde se menciona lo siguiente:

Las damas no desdigan de su nombre
Y si mudaren traje, sea de modo
Que pueda perdonarse, porque suele
El disfraz varonil agradar mucho

(vv. 280 - 283)

Manera académica con la que el dramaturgo parece buscar disculparse de manera anticipada ante posibles críticas negativas a una constante del teatro, pues la práctica de presentar mujeres con atuendos masculinos ya se había visto en obras como *Los engaños* de Lope de Rueda, por

influencia de Italia, donde se mostraban mujeres con mayor libertad, mientras en España el disfraz varonil era algo propio de heroínas, apreciable en obras como *La serrana de la Vera* y *La inocente sangre*.¹⁸¹

El vestuario, como he anticipado, sigue cuatro parámetros:

| Parámetro | Caso |
|---------------|---|
| Calificativos | <i>Vanse, salen Antiopia, Deyanira y Menalipe en bizarros trajes.</i> (did. 275) |
| | <i>Vase. Tocan cajas, salen Hércules, Teseo, Jasón, Montano y Fineo, soldados.</i> (did. 601) |
| Convenciones | <i>Corren una cortina y aparece Marte armado con una lanza en la mano.</i> (did. 1107) |
| Especificidad | <i>Sale Montano vestido de pieles.</i> (did. 3) |
| | <i>Sale Antiopia a caballo con un dardo en la mano.</i> (did. 989) |
| | <i>Sale Deyanira con capa y sombrero de noche.</i> (did. 1477) |
| | <i>Sale Menalipe en el mismo hábito.</i> (did. 1508) |
| | <i>Salen Antiopia y Hipólita en el mismo hábito.</i> (did. 1539) |
| Nulidad | <i>Salen Hércules, Teseo y Jasón.</i> (did. 13) |

¹⁸¹ Arróniz, 1969, pp. 308 – 309.

| | |
|--|---|
| | <p><i>Sale Hipólita.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 458)</p> |
|--|---|

El vestuario por calificativos debía dar una pauta para que el autor de comedias supiese cómo debía ser el disfraz del personaje. En estos casos, no debió de resultar complicado el elegir un traje bizarro, y mucho menos algunos de soldado, a pesar de que estos disfraces habrían de cambiar a lo largo de la puesta en escena.

El vestuario por convenciones debía de remitir a elementos iconográficos conocidos por el público en general, ya fuese el director o el lector del texto, de modo que se buscara presentar una típica imagen de Marte, es decir, esta deidad en su templo y armado, sobre todo por la diferencia en el comportamiento del dios entre esta comedia y la mitología, debido a que su oráculo es aquí interpretado como un mensaje de amor que unirá a los demás personajes.

Los casos de vestuario por especificidad tienen mayor relación con la utilería, pero también con situaciones concretas de la fábula, de modo que es necesario dilucidar cómo debían de vestir los actores para tales momentos. En este sentido, hay que destacar que no todos están cercanos a la mitología, sino a la comedia de situación, y a las ilustraciones de Rodríguez de Montalvo, Boccaccio y Ariosto.

En los casos de las didascalias de vestimenta por nulidad, hay que señalar que la mayoría están vinculadas con personajes protagónicos, como Hércules, Teseo, Hipólita, etc., pero colocándolos en situaciones anodinas para la fábula, como meras entradas o salidas de los personajes.

Por último, de lo referente a la indumentaria debe mencionarse que se trata del elemento más explotado para la puesta en escena, porque se emplea el lugar común de las heroínas vestidas como varones, se mantiene así en las peleas contra los héroes, se modifica por un vestido para las situaciones de amor, y tiene un estrecho vínculo con la obligatoria utilería empleada a lo largo de la fábula.

Por lo tanto, la puesta en escena de *Las mujeres sin hombres* estuvo pensada como un evento que atrajese al público mediante más recursos visuales que auditivos, de modo que deja de señalar elementos musicales (genera lugares de indeterminación) para atender más los elementos de utilería e indumentaria. En este sentido, en comparación con *El laberinto de Creta*, una obra más musical y con indeterminación en el paisaje, *Las mujeres sin hombres* cambia y se apoya más en recursos visuales.

3.3 ESPACIO IDEAL PARA *LAS MUJERES SIN HOMBRES*

Las mujeres sin hombres es una comedia mitológica cuya principal fuente para la fábula es la idea de una verdad acerca de la existencia de las Amazonas, idea presentada en una trama que resulta de la mezcla de textos como *Orlando furioso* y *Amadís de Gaula*, así como de lugares comunes y el cambio de nombres para mantener cercano el texto al género mitológico. Lo anterior implica que su espectador ideal debía conocer esta idea y textos para un pleno gozo de la obra. La exégesis tropológica del mito ayuda a considerar esta pieza como apropiada para un espacio escénico comercial, donde debió de ser un notable éxito, por mostrar una fábula que mezcla mitología con textos de caballerías.

Los recursos económicos para la puesta en escena debieron de ser aún limitados, pero mayores a los de *El laberinto de Creta*, porque si deja lugares de indeterminación en elementos aurales (quizá por considerar innecesario señalar en algunos momentos), los compensa mediante recursos visuales obligatorios señalados en las didascalias explícitas. De modo que si Lope de Vega no era quien dirigiría la puesta en escena, sí sabía quién lo haría y dónde se presentaría.

Por otro lado, la indumentaria resulta fundamental para esta comedia, pero el presentar mujeres vestidas como varones debió de ser motivo para alejar su puesta en escena de espacios escénicos religiosos.

Con base en lo anterior, el espacio escénico ideal para *Las mujeres sin hombres* debió de ser un corral, del cual puede suponerse que era madrileño, debido a las facilidades ofrecidas por los teatros de la región para el manejo de tablados múltiples en los cuales podrían presentar de un lado cuevas, del otro palacio, y al centro un campo de batalla, así como por el manejo de fondo teatral. No es clara la presencia de elementos musicales dentro del espacio escénico, por los lugares de indeterminación vinculados al tema, pero si no están en las didascalias explícitas por cuestiones económicas, pueden ausentarse por lo innecesario de éstas ante situaciones concretas. El espacio escénico debió de consentir la presencia de personajes colectivos para los momentos bélicos, como ya ocurría en *El laberinto de Creta*.

La mínima cantidad de didascalias enfocadas en el decorado recuerda el manejo del móvil exterior presentado antes en *El laberinto*, así como demuestra el conocimiento que debía tener el autor de comedias encargado de la puesta en escena sobre los lugares narrados por Ariosto, Boccaccio y Rodríguez de Montalvo. No obstante, destaca que debió presentar elementos de comedia (elementos que remitiesen a las prácticas habituales de los personajes) y tragedia

(columnas que figurasen como los palacios), lo cual debió de generar la expectativa de una tragicomedia.

Por lo tanto, el espacio escénico ideal para *Las mujeres sin hombres* era un corral, quizá madrileño o muy amplio, cuyo principal apoyo serían elementos visuales, quizá comunes en ciertos espacios escénicos comerciales de la época, como la utilería, la indumentaria y los personajes colectivos. El decorado móvil exterior debió de estar basado en las expectativas de los espectadores conocedores de textos como *Orlando furioso* y *Amadís de Gaula*, evitando la posibilidad de dobles interpretaciones.

En comparación con *El laberinto de Creta*, *Las mujeres sin hombres* es una comedia engañosa en sus fuentes, por el mínimo manejo de literatura grecolatina, planeada para un público más conocedor de los textos de caballerías que de la mitología, muy exigente en los elementos visuales, y desatendida de los recursos musicales; sin embargo, explota más la participación de personajes colectivos, y la indumentaria varonil en las mujeres.

4. EL MARIDO MÁS FIRME

4.1 FÁBULA DE EL MARIDO MÁS FIRME

La primera jornada inicia con un ritual en el que los habitantes de Tracia¹⁸² van al templo de Venus para saber si ese año se casarán. El príncipe Aristeo¹⁸³ le cuenta a Camilo que ama a Eurídice, a quien le ha dicho Venus que se casará, pero que su matrimonio será "breve, gustoso y perdido".¹⁸⁴ Aristeo decide ausentarse de Tracia, para conquistar a Eurídice, momento en que la ninfa entra junto a su amiga Fílida, quien intenta convencer a la ninfa de que el oráculo no es tan trágico. Aristeo se acerca cortejando a Eurídice, pero ella lo desdeña y decide visitar a Orfeo para que le descifre el oráculo.¹⁸⁵

Orfeo conversa con Fabio, quien enaltece su canto porque maravilla a todos, pero Orfeo aclara que él canta sólo para los dioses, con excepción de Venus, porque él sólo apoya al amor casto.¹⁸⁶ Entran pastores y músicos, cantando y bailando, le dan una corona de laurel¹⁸⁷ a Orfeo, y le piden que explique los oráculos. Cuando Orfeo queda solo, se acercan Eurídice y Fílida. La ninfa y el músico se enamoran inmediatamente, a pesar de ambos haber permanecido indiferentes

¹⁸² El dramaturgo ocupa como fuente a Horacio (*Odas*, I, 24) y Ovidio (*Metamorfosis*, X), quienes mencionan a Orfeo como habitante de Tracia.

¹⁸³ La elección del nombre remite a *Geórgicas*, IV, donde se menciona un pastor con el mismo nombre, hijo de la ninfa Cirene, causante de la muerte de Eurídice.

¹⁸⁴ No se conoce una fuente exacta para estos versos, pero es evidente que el dramaturgo anticipa el desarrollo de la fábula.

¹⁸⁵ Pérez de Moya (*Filosofía secreta*) y Baltasar de Vitoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*) mencionan un vínculo entre los poetas antiguos y la adivinación, así como que Orfeo fue el primer teólogo entre los griegos (Sánchez Aguilar, 2010, p. 125).

¹⁸⁶ Interpretación tropológica a los versos de Ovidio (*Metamorfosis*, X) acerca de cómo el músico motivó a los hombres a buscar el amor durante la juventud.

¹⁸⁷ Metáfora del talento de Orfeo, a partir del mito de Dafne y Apolo.

al amor hasta ese momento.¹⁸⁸ Al escuchar el oráculo de Eurídice, Orfeo lo explica y se ofrece como marido para un casamiento breve, gustoso, y con un hombre perdido de amor.¹⁸⁹ Eurídice acepta, así que Orfeo y Fabio van a concertar todo con el padre de Eurídice; sin embargo, Fílida también se ha enamorado de Orfeo, por lo que le comenta a Eurídice del riesgo de una repentina desdicha, debido a lo rápido que va todo. A lo lejos se ven Aristeo y Claridano, el padre de Fílida, de modo que las dos se marchan sin ser vistas; Aristeo se ofrece para ayudar en las tareas del campo,¹⁹⁰ y cuando Claridano se aleja, Aristeo y Eurídice vuelven a encontrarse, así que Aristeo intenta conquistarla revelándole su verdadera identidad, pero la ninfa lo rechaza. El príncipe dice que a Eurídice la matará la belleza que lo ha matado. Ella queda sola, pero pensando en su boda con Orfeo, entonces llega Fílida diciendo que todo está listo. Aristeo y Fílida, celosos, se encuentran y muestran envidia por los novios, suena músicas del festejo de la boda, pero Aristeo ruega a los cielos para que los festejos devengan tragedia.¹⁹¹ En ese momento de la boda, un retrato de Eurídice cae al suelo, Orfeo tranquiliza a los asistentes y después se va con su esposa, por lo que Fílida y Aristeo se quedan solos y comentan su decepción.

La segunda jornada inicia con Eurídice feliz de su amor, pero al encontrarse con Fílida, quien inventando que Orfeo la ha cortejado en el arroyo motiva los celos. Orfeo y Fabio se acercan, pero Eurídice se muestra triste, así que Orfeo la convence de que todo es mentira de Fílida. Fabio, enamorado de la labradora, siente celos de Orfeo, teme que lo dicho por Fílida sea verdad.

¹⁸⁸ Situación que recuerda al primer encuentro entre la infanta Helisena y el rey Perión (Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I), importante como fuente para otras obras de Lope, como la antes estudiada *Las mujeres sin hombres*.

¹⁸⁹ Juego con las interpretaciones de los personajes, el desarrollo de la fábula, y las expectativas de los espectadores.

¹⁹⁰ Justificación para la realización de los trabajos de apicultura (Virgilio, *Geórgicas*, IV), pero también inicio del tópico del *beatus ille*.

¹⁹¹ Cambio en las solicitudes hechas por el personaje en *Geórgicas*, IV, donde pide ayuda a su madre para mejorar su situación.

Aristeo lamenta su amor y quiere volver a Tracia, pero Fabio le recomienda buscar a Fílida, diciendo que es una hechicera. Llega Fílida, Fabio se aleja, y ella decide aprovechar la situación de Aristeo, pero primero niega ser hechicera, mas reconoce su habilidad para hacer invenciones, de modo que planean un encuentro entre Aristeo y Eurídice en el templo de Venus.¹⁹² Eurídice y Dantea buscan un medallón con el retrato de Orfeo, cuando llega Fílida y cuenta que el músico la ha citado cerca del templo de Venus y que, si quieren comprobarlo, vayan.¹⁹³ Eurídice, llena de celos, se retracta de su amor y maldice a los hombres.

Camilo, criado de Aristeo, notifica que Albante se ha proclamado rey de Tracia, pero Aristeo sólo piensa en su encuentro con Eurídice, y pide al criado que se vaya. Llegan Fílida y Eurídice, dudosa al no ver cercano a Orfeo; Fílida la deja sola, y entonces Aristeo entra, le declara su amor provocando la huida de Eurídice. Mientras la ninfa corre por el prado, es mordida por una serpiente;¹⁹⁴ no obstante, Orfeo encuentra a Eurídice tendida en la hierba, así que la toma en sus brazos y va en busca de Alcino para que la salve.

Para el último acto, se ve que Alcino no ha podido resucitar a Eurídice,¹⁹⁵ por lo que Orfeo enloquece;¹⁹⁶ sin embargo, recobra cierta cordura al recordar que las almas son eternas, y decide viajar a los infiernos.¹⁹⁷ Mientras Fabio¹⁹⁸ prepara el viaje, Orfeo se queda solo y Fílida le da el

¹⁹² Parece remitir a las propuestas de Cirene a Aristeo para que éste pueda atrapar a Proteo (*loc. cit.*).

¹⁹³ La participación de las ninfas o náyades es mencionada por Ovidio (*Metamorfosis*, X).

¹⁹⁴ La principal fuente debió de ser Virgilio (*Geórgicas*, IV), siendo éste quien detalla más el suceso, en comparación con otros poetas.

¹⁹⁵ Parece escenificar la imposibilidad para devolver a alguien a la vida, imposibilidad hasta para Orfeo, tema mencionado por Horacio (*Odas*, I, 24).

¹⁹⁶ Con ecos de la primera égloga de Garcilaso y accesos de locura como en *Orlando furioso*.

¹⁹⁷ Pese al lugar común de la decisión de Orfeo por viajar al infierno, debe mencionarse cierta posible influencia del *Heracles* de Eurípides, donde el personaje enloquece, mata a su familia, recobra la cordura, y se propone morir.

¹⁹⁸ Paralelo al Teseo de Eurípides (*Heracles*) y al Virgilio de Dante (*Divina Comedia*, *Infierno*), ayudantes de los protagonistas.

pésame y se ofrece como esposa, pero es desdeñada.¹⁹⁹ Regresa Fabio ya preparado, y se despide de Fílida. Aristeo se despide de Claridano, quien esperaba casarlo con Fílida. Cuando ella llega, convence a Aristeo de quedarse, hasta ver si Orfeo vuelve con Eurídice.

Orfeo y Fabio llegan a las puertas del infierno. Fabio se queda leyendo letreros de las varias moradas infernales, destinadas a los distintos pecadores. Por su parte, Orfeo toca la lira, Cérbero se adormece, y el barquero²⁰⁰ lleva a Orfeo hasta la casa de Proserpina. La diosa aparece, atiende a Orfeo, y acepta su petición, pero con la condición de que, en el camino a la tierra, Orfeo no debe volver la cabeza para comprobar que Eurídice le siga. Orfeo acepta.

Mientras tanto, Albante llega disfrazado al valle, acompañado de un capitán y de soldados. Albante es hijo de Claridano, pero ahora, como gobernante, ha vuelto para matar a Aristeo,²⁰¹ el heredero.

Orfeo camina seguido por Eurídice, ambos dialogan, y Orfeo recuerda la belleza de Eurídice, así que voltea a mirarla, haciéndola desaparecer.²⁰² Desesperado le llama, pero sólo contesta Fabio, quien esperaba a las puertas del infierno.²⁰³ Ya en los campos de Tracia, escuchan el conflicto entre Albante y Aristeo, lo cual interrumpe Orfeo creyendo seguir en el infierno,²⁰⁴ y pensando que son fantasmas, les pide que le regresen a Eurídice. Al salir de su error, Orfeo pregunta por el motivo del conflicto, y Albante dice sospechar que Aristeo ha abusado de Fílida,²⁰⁵

¹⁹⁹ Típico de Orfeo el desdén a otras mujeres, y motivo por el cual es descuartizado por las cícones (Virgilio, *Geórgicas*, IV).

²⁰⁰ Caronte (Virgilio, *Eneida*, VI; Alighieri, *Divina Comedia*, *Infierno*, III).

²⁰¹ Se retoma el tópico del *beatus ille*, pero en contraposición a los descrito por Horacio (*Epodos*, II), pues muestra todo aquello que quita dicha.

²⁰² Virgilio, *Geórgica*, IV; Ovidio, *Metamorfosis*, X.

²⁰³ Paralelismo con Teseo, quien salva a Heracles del Hades (Eurípides, *Heracles*)

²⁰⁴ Con influencia de Dante (*Divina Comedia*, *Infierno*, VIII), por el espacio diegético lleno de ira, de la que se contagia en un momento Orfeo al reclamar por la devolución de su esposa.

²⁰⁵ Posible influencia de *Eneida*, XII, sobre las sospechas de Amata contra Eneas acerca una probable muerte de Turno, razón por la que ella se suicida y se continúa el combate entre los guerreros.

así que exige a Aristeo casarse con ella para, a cambio, devolver el reino. Aristeo acepta el matrimonio, Fabio pide la mano de Dantea, y todo termina con el anuncio de una segunda parte.

La principal fuente literaria de esta tragedia son las *Geórgicas* de Virgilio, posiblemente la traducción de Fernando de Herrera (1580), esto se deduce por la presencia de pasajes completos del mito dentro de la obra; no obstante, es clara la influencia de autores como Ovidio (*Metamorfosis*)²⁰⁶ y Dante Alighieri (*Divina Comedia*).²⁰⁷

La mezcla de diversas fuentes para la fábula y la trama debió de ser motivada por lo popular del mito, razón de ánimo en los espectadores, pero también de posible aburrimiento al tratarse de una fábula tan conocida. Lo anterior justifica que se presenten en la tercera jornada el clímax del mito, el desarrollo de la batalla, y el empleo de maquinaria, además de mencionar una continuación.

Por la mezcla de diferentes fuentes para la fábula resulta imposible establecer una sola para el surgimiento de todos los personajes, pues se aprecian algunos de ellos en pasajes de Virgilio y Ovidio, pero la popularidad del mito debió de motivar la necesidad de recurrir a otros poetas, como Horacio y Dante para la trama, esto con el fin de satisfacer al público conocedor de la mitología grecolatina, así como de añadir elementos de Eurípides o Ariosto para ofrecer una obra coherente, de modo que si algunos personajes son tomados de textos clásicos, otros son formados a partir de poetas y adaptados para el mito.

La ausencia del dios Hades o Plutón, mencionado en los textos de Virgilio y Ovidio, puede deberse al vínculo que tenía con Satanás en la época, así como con las descripciones hechas por

²⁰⁶ La traducción de Bustamante se apoya en Virgilio para el mito de Orfeo (Sánchez Aguilar, 2010, p. 124).

²⁰⁷ Es posible que se trate de la traducción de Pedro Fernández de Villegas (1515), en la cual sólo se trabaja el *Infierno*.

poetas posteriores. En este sentido, destaca la importancia dada a Proserpina, como quien permite el retorno de Eurídice.

Destaca que al final el protagonista quede viudo, mientras los pecadores acuerdan sus matrimonios. Esto revela una exégesis anagógica: Orfeo sufre al estar en un entorno carente de las virtudes cardinales y, aunque el músico demuestra su incapacidad para devolver vidas,²⁰⁸ los personajes no dan importancia al dolor que el amor causa al protagonista, se preparan para también casarse.

El amontonamiento de momentos durante la tercera jornada revela un manejo más complejo del espacio escénico que el presentado en sus obras anteriores, debido a que ya no se limita al uso de música, personajes colectivos y batallas, sino que el dramaturgo es más explícito en lo vinculado con la maquinaria.

Con base en lo anterior, *El marido más firme* parte de textos clásicos y renacentistas, mezclándolos para ofrecer una fábula atractiva para el público conocedor de la mitología, así como de una exégesis anagógica, aunque con espacios diegéticos lúgubres y probablemente desagradables para los escenarios religiosos. No obstante, con excepción del final, la fábula parece mantenerse fuera de temas políticos, por lo que puede suponerse que su espectador ideal era el popular, pero con posibilidades de asistentes de clases sociales superiores.

²⁰⁸ Horacio, *Odas*, I, 24.

4.2 LA PUESTA EN ESCENA DE *EL MARIDO MÁS FIRME*

Se ha comentado que la tragedia fue planeada para una primera puesta en escena en un espacio escénico comercial, la cual debió de realizarse entre 1620 y 1621, con gran éxito entre el público, esto motivaría que la obra se presentara después en palacio. Debido a la falta de testimonios acerca de alguno de los festejos, no puede asegurarse cómo fueron.

El mito de Orfeo es popular durante la época de Lope de Vega, abundante en elementos poéticos y musicales, razón por la que debió de ser una obra con bastante música en su desarrollo, algo que ya debió de haberse visto en obras como *El laberinto de Creta*, pero que se apreciaría más en las zarzuelas de Calderón de la Barca.

En comparación con *Las mujeres sin hombres*, *El marido más firme* debía de presentar música, incluso en mayor cantidad que *El laberinto de Creta*, debido al mito elegido para esta obra; y, como ya he mencionado, la música debió de hacerse patente en momentos claves para el público de la época, como la aparición de dioses y la apertura de templos, pero también dentro de las fiestas de la fábula, como se aprecia en las siguientes didascalias explícitas:

*Salen los **Músicos, baile**, pastoras y pastores.*

(did. 357)

*Vanse **cantando**.*

(did. 481)

Sale la boda: Frondoso y Claridano, viejos; Eurídice y Orfeo de las manos, Dantea y los músicos.

(did. 925)

Los momentos correspondientes con las didascalias 357, 481 y 925, debían de ser cada vez más comunes y agradables para los espectadores de la época, porque la presencia de situaciones similares se percibe en otras obras contemporáneas, tanto de Lope como de Tirso de Molina, Guillén de Castro, y otros dramaturgos.

Córrase una cortina y véase Proserpina en una silla, velos de plata negros, cetro y corona.

(did. 2461)

Esta didascalia muestra el inicio de la participación de la diosa Proserpina, la cual debió de ir acompañada con música, como era típico en tales situaciones, porque la práctica del acompañamiento musical no se limitaba en el espacio escénico, pues se aprecia en teatro religioso, áulico y comercial.

Por otro lado, la entrada de Orfeo pudo estar vinculada con la imagen esperada por el público, quizá con alguna noción de las ilustraciones de manuales de música, como *El Maestro*. Lo anterior demuestra la importancia de las ilustraciones de los libros para las puestas en escena de la época, como ya ocurría en *Las mujeres sin hombres*. De modo que el personaje menciona un instrumento musical en el momento de su entrada:

Orfeo. Toma, querido Fabio, el instrumento.

(v. 309)

A lo que le sigue una descripción de las habilidades del galán como músico. En este sentido, y siguiendo una posible influencia de autores como Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria en la imagen de Orfeo, debió de escucharse música durante su participación en la primera jornada, por la visión del músico como adivino y teólogo; reduciéndose en sus participaciones finales, ello debido a sus conductas cada vez más alejadas de las virtudes cardinales, por lo que resultaba más distante de una conducta divina y merecedora de algún elemento musical. Lo anterior no significa que la pieza concluya libre de música, pero sí que Orfeo debía mostrarse como un personaje trágico perdiendo todo su poder.

Por lo tanto, la música es un recurso patente y constante a lo largo de *El marido más firme*, en comparación con *Las mujeres sin hombres* y *El laberinto de Creta*, donde se presenta en menos situaciones. Lo anterior es causado por la relación entre el elemento musical y el mito, de modo que su presencia es obligatoria para el avance de la diégesis.

Por otro lado, a pesar de la modestia de Lope en la dedicatoria, y en una situación parecida a la cantidad de música presente, es ostentosa la presencia de elementos para satisfacer decorado, maquinaria, utilería y vestuario:

- Decorado: La boda y el palacio de Proserpina.
- Maquinaria: Dos cordeles, un escotillón y un barco negro o galera.
- Utilería: El instrumento de Orfeo (probablemente una lira), un retrato de la actriz que haga de Eurídice, una lanza y espadas.

- Vestuario: Varía en calificativos, especificidad y nulidad.

Los dos espacios diegéticos destacados mediante el decorado resaltan por ser los únicos de los que se hacen menciones patentes dentro del texto, puesto que hay otros espacios argumentales, como el templo de Venus (con el que se inicia la obra), que quedan sólo en grado ausente, de modo que quizá estarían sólo en las entradas laterales para los espectadores.

Las didascalias explícitas vinculadas con el decorado aparecen de la siguiente manera:

***Sale la boda:** Frondoso y Claridano, viejos; Eurídice y Orfeo de las manos, Dantea y los músicos.*

(did. 925)

*Córrase una cortina y véase **Proserpina en una silla**, velos de plata negros, cetro y corona.*

(did. 2461)

En el caso de la boda, no hay una descripción detallada de cómo debía lucir el espacio, pero ello no habría sido un motivo para cambiar algunas convenciones en la época, es decir, el mero hecho de emplear el término “boda” ya debía de dar pauta para el uso de cierta decoración, así fuese mínima como tipo móvil exterior dentro de la puesta en escena.

Por otro lado, la entrada de Proserpina se da a través del movimiento de una cortina, lo cual significa que este personaje debía estar en el fondo teatral, como Marte en *Las mujeres sin hombres*. Esta situación habría podido causar una mínima necesidad de pompa en los detalles del

espacio escénico, transformando su palacio en algo modesto; sin embargo, también existe la posibilidad de que el no mencionar tantos detalles, más que una silla, fuese por lugares comunes en lo referente a la vivienda de la diosa.

Con base en lo anterior, la falta de detalles en las didascalias de decorado se debe a las convenciones sociales y lugares comunes. Esta escasez de datos, aunque similar a la de sus obras anteriores, no demuestra un desconocimiento o insolvencia en los recursos económicos, sino un interés en otros elementos empleados, porque es durante la tercera jornada cuando se revela la mayor cantidad de atractivos visuales, la maquinaria.

Lo referente a la maquinaria solicitada en esta tragedia se aprecia mediante las siguientes didascalias explícitas:

Caiga por dos cordeles el retrato de la que hiciera la Eurídice, así, en pie, arrimado al vestuario.

(did. 937)

Dé vuelta un barco negro con Orfeo y el Barquero.

(did. 2438)

Por el escotillón del teatro, o con otra invención, se le desaparezca.

(did. 2708)

Sale Fabio por donde se fue Eurídice.

(did. 2735)

El uso de los dos cordeles pudo ser realizado mediante garabatos, debido a las dimensiones del cuadro que cargaría, la máquina debía poder sostener algo grande que fuese visto por todos los espectadores, ello debido a la importancia del cuadro dentro del espectáculo.

Aunque no es explícito el manejo de una galera, este instrumento era la maquinaria más común para el disfraz de barco. En este sentido, el espacio escénico ideal debía contar con un elemento tan ostentoso como esta maquinaria, permitiendo con ello que el dramaturgo la solicitara para la puesta en escena.

La manera de solicitar el escotillón revela la frecuencia con que este elemento se empleaba porque, en comparación con las obras anteriores, en la didascalia 2708 se asume que el teatro tiene tal maquinaria, o algún otro como parte de la construcción y, a partir de la didascalia 2735, puede deducirse que podía usarse varias veces sin conflicto alguno a lo largo de la obra, y tener distintas interpretaciones.

La didascalia 2708 dejar ver la posibilidad de otros elementos de maquinaria ya presentes en el espacio escénico, los cuales habrían permitido acciones similares a la del escotillón delante de los espectadores, como bien habría sido la canal, aunque para su uso se habría requerido mayor especificidad en su uso.

A partir de lo anterior, si bien las comedias mitológicas antes presentadas en los corrales no solicitaban elementos de maquinaria para sus puestas en escena, *El marido más firme* ya lo hace, aunque aprovechando los mismos elementos para el espectáculo en repetidas ocasiones, pero con una consciencia de atractivo visual. Además, la manera de solicitarlo indica que Lope de Vega

tenía una mayor noción del espacio escénico en el que se realizaría la puesta en escena, y de los recursos ofrecidos por dicho espacio.

Para lo vinculado con la utilería se emplean didascalias implícitas y explícitas:

Orfeo. Toma, querido Fabio, **el instrumento**.
(v. 309)

Caiga por dos cordeles el retrato de la que hiciere la Eurídice, así, en pie, arrimado al vestuario.
(did. 937)

Sale Fabio graciosamente de camino, con unas alforjas, una lancilla.
(did. 2203)

Salen Aristeo y Camilo con espadas, defendiéndose de Albante; el capitán y los soldados, Claridano y Fílida de por medio.
(did. 2764)

El instrumento, como ya he anticipado, debió de tratarse de una vihuela, elemento con el que era conocida la imagen de Orfeo, mostrado en *El Maestro*, recurso que debió de servir para que el público reconociese de manera inmediata al personaje. Un caso similar a éste es el de la didascalia 2461, con la descripción de Proserpina, puesto que se menciona que tiene un cetro, pero nunca aparece dándole un uso, sino sólo portándolo como reina (algo apoyado en la corona mencionada). En la misma situación de menciones de elementos que podrían usarse, pero no se usan, está el de

la didascalia 2203, la lanza o lancilla que nunca es empleada, pero sí debía ser objeto de comicidad entre el auditorio.

El retrato solicitado es un elemento fundamental para el espectáculo, puesto que es un recurso que el público de los corrales debía de entender como un mal augurio de lo que pasaría, sobre todo funcional para aquellos ignorantes del mito.

La didascalia 2764, aunque señala sólo espadas como elemento de utilería, puede insinuar la presencia de más armas mediante la mención del capitán y los soldados. En este sentido, aunque no fuese explícito, la participación de tales personajes dentro de una batalla debía funcionar como convencionalismo para el manejo de más armas.

A partir de lo anterior, la utilería en esta tragedia se vincula con la indumentaria más que con las acciones de quienes portan los objetos escénicos, de modo que sigue lugares comunes, como la vihuela de Orfeo, así como busca adelantar las acciones entre los asistentes.

Uno de los movimientos principales a lo largo de la puesta en escena es la caída del retrato de Eurídice porque, como ya se ha mencionado, debió de servir no sólo como atractivo visual, ni como un mal augurio para los personajes, sino como un recurso para que quienes desconociesen el mito generaran una expectativa de lo que estaba por ocurrir en la obra. En este caso, hay que destacar las siguientes didascalias explícitas:

Caiga por dos cordeles el retrato de la que hiciere la Eurídice, así, en pie, arrimado al vestuario.

(did. 937)

Tórnese el retrato a su lugar.

(did. 949)

Las cuales son importantes porque marcan inicio y final de lo relacionado con tal elemento de utilería, pero también son del momento de mayor impacto para la boda de Orfeo y Eurídice, pues los recién casados no gozan su fiesta y deben ambos ausentarse por causa de ella.

Otro movimiento importante es el de la muerte de Eurídice, el cual se presenta de la siguiente manera:

Eurídice. Sagradas ninfas, que fuisteis
Desde vuestros años tiernos
Compañeras de Diana,
Dando vuestros pies ligeros
De puntapiés a los aires,

Haga que corre.

Que se vengaba en los velos;
Vosotras, que a todas fieras
Con los lustrosos aceros
Del venablo no temistes,
Antes del oro sangriento
Daba indicios del valor
Y del varonil esfuerzo,

Caiga.

Valed... ¡Ay, triste! ¡Ay de mí!
¿Qué está en la hierba, qué es esto?
¡El pie me ha mordido un áspid!
¡Ya discurre su veneno
Al corazón! ¡Muerta soy!

(vv. 1840 - 1856)

Más que sólo destacar por ser la interpretación de la versión de Virgilio del mito,²⁰⁹ destaca porque el decorado nunca exige explícitamente la presencia de hierba, de modo que la supuesta mordida habría sido vista por el público, pero también ignorada por éste al no haber un espacio dramático donde disfrazar los pies de la ninfa, parte del cuerpo debió cubrirse por cuestiones morales de la época. En este caso, es conflictivo lo vinculado con el movimiento de la ninfa porque debe huir de Aristeo, debe moverse dentro de un mismo tablado, debe caer dentro de un decorado sólo conocido mediante el diálogo, y debe fingir ser mordida por una serpiente que probablemente ningún espectador ve.

Un último movimiento destacable dentro de la puesta en escena es el retorno de Eurídice al inframundo, lo cual importa porque determina el apego del dramaturgo a sus fuentes, y establece el género trágico al cual pertenece la obra.

Por el escotillón del teatro, o con otra invención, se le desaparezca.

(did. 2708)

La solicitud de movimiento está pensada para que el personaje vaya hacia abajo, pero ni descarta las posibilidades de los espacios escénicos comerciales, ni lo atractivo para los espectadores, dando pauta a que el movimiento se realizase de alguna otra forma, como ya se ha mencionado.

²⁰⁹ *Geórgicas*, IV

Con base en lo anterior, para los movimientos más destacables de la puesta en escena el dramaturgo ha pensado en el atractivo visual, pero también ha considerado las limitaciones del corral, situaciones que no han evitado que Lope de Vega se mantenga cercano a sus fuentes.

El vestuario, como he anticipado, sigue tres parámetros.

| Parámetro | Caso |
|---------------|--|
| Calificativos | <p><i>Salen Aristeo, Príncipe de Tracia, y Camilo.</i> (did. 1)</p> <p><i>Salen Orfeo y Fabio, uno galán y otro criado.</i> (did. 309)</p> <p><i>Sale Claridano, pastor viejo, y Aristeo, galán, de labrador.</i> (did. 667)</p> |
| Especificidad | <p><i>Sale Eurídice, ninfa, vestido corto, velos de plata plumas, calzadillos, antiguos con listones, y Fílida, labradora.</i> (did. 145)</p> <p><i>Sale Fabio graciosamente de camino, con unas alforjas, una lancilla.</i> (did. 2203)</p> <p><i>Córrase una cortina y véase Proserpina en una silla, velos de plata negros, cetro y corona.</i> (did. 2461)</p> <p><i>Sale Orfeo sin volver la cabeza, hablando con Eurídice, y ella detrás con un velo de plata sobre el vestido.</i> (did. 2620)</p> |
| Nulidad | <p><i>Salen Fabio, Celio, Tirsi y Dantea.</i> (did. 1914)</p> <p><i>Sale Radamanto.</i></p> |

| | |
|---|-------------|
| | (did. 2510) |
| <i>Sale Albante, un capitán y soldados.</i> | (did. 2562) |

Los vestuarios por calificativo debían de dar una idea de cómo debían disfrazarse los actores, ello tan sólo con las palabras “príncipe”, “galán”, etc.; sin embargo, aquello no descarta la necesidad de que estos personajes se amplificasen portando otros objetos escénicos que permitiesen identificarlos, como el ya mencionado “instrumento” (vihuela) de Orfeo, con el que debía facilitársele a los espectadores la identificación del protagonista.

En el vestuario por especificidad, aunque en su mayoría son para personajes de los que ya se debía de tener un lugar común, como Eurídice, el detalle debió de servir para distinguir rasgos de la ninfa, en comparación con la labradora que la acompañaba, ello con el objetivo de amplificar la belleza de este personaje, mismo objetivo en el caso de Proserpina. Por su parte, el detalle en la indumentaria de Fabio es con el fin de destacar que éste generaría risa entre la audiencia.

En los casos de nulidad en la descripción del vestuario, hay que señalar que el disfraz de algunos personajes es descrito desde antes, de modo que parece innecesario repetirlo, caso de Fabio en las didascalias 309 y 2203, puesto que allí se requiere por la variación que mostrará; por otro lado, el caso de Radamanto puede considerarse como nulo de vestuario o como presente dentro de las convenciones, aunque no se mencione algún rasgo común de este hijo de Júpiter.

Por lo tanto, en lo referente a la indumentaria, ésta se define a partir de convenciones e lugares comunes complementados con elementos de utilería mencionados para satisfacer las

expectativas de los espectadores, con el objetivo de identificaciones más inmediatas de los personajes.

Con base en lo anterior, la puesta en escena de *El marido más firme* estuvo pensada como un espectáculo para un público amplio, ello a partir del manejo constante de recursos aurales y visuales atractivos para la muchedumbre, por lo que hay más detalles en lo referente a maquinaria, pero se presentan lugares de indeterminación en movimientos e indumentaria. En este sentido, en comparación con *El laberinto de Creta* y *Las mujeres sin hombres*, obras cómicas y con lugares de indeterminación en lo visual o en lo aural, *El marido más firme* presta más atención en ambos puntos, aunque ello implica no detallar lo que puede solucionarse a través de lugares comunes.

4.3 ESPACIO IDEAL PARA *EL MARIDO MÁS FIRME*

El marido más firme es una tragedia mitológica cuya principal fuente es Virgilio, pero con apoyo de poetas como Ovidio y Dante, ilustraciones como las de *El Maestro*, una trama que se llega a apoyar en textos de Eurípides, Ariosto y Garcilaso, así como en convencionalismos y lugares comunes para mantener cercano el texto a las expectativas del público. Sin embargo, en el desarrollo de la diégesis se muestra un interés por atraer incluso al público ignorante de la mitología, lo cual motivaría un notable éxito en los espacios escénicos comerciales. La exégesis anagógica del mito ayuda a considerar esta pieza como apropiada para casi cualquier espacio escénico.

Los recursos económicos para la puesta en escena debieron de ser bastantes, pues incluso Lope de Vega debía de tener noción sobre qué estaría disponible para el espectáculo, de modo que

los menciona en didascalias explícitas, y ofrece una pieza que supera en lo aural a *El laberinto de Creta* y en lo visual a *Las mujeres sin hombres*. No obstante, la abundancia de recursos pecuniarios genera lugares de indeterminación en áreas como decorado e indumentaria, situaciones que parecen ser omitidas por lo innecesario ante convenciones sociales y lugares comunes.

Con base en lo anterior, el espacio escénico ideal para *El marido más firme* debió de ser un corral, del cual puede suponerse que era bastante amplio y lujoso, con notable manejo de elementos musicales, tanto a la vista como a escondidas de los espectadores, esto debido a la necesidad del manejo del recurso aural durante las participaciones del protagonista. Por la fecha de la tragedia sólo puede asegurarse que el espacio escénico en el cual se presentaría la obra se encontraba en una ciudad, como Sevilla o Valencia (por las posibilidades ofrecidas por sus teatros), permitiendo manejo de fondo teatral y maquinaria, movimiento en la utilería, tablados amplios, y personajes colectivos, además de ser más concurridos por cortesanos y nobleza urbana, donde estos pudieron conocer la pieza y después solicitarla para palacio.

La mínima cantidad de didascalias enfocadas en el decorado recuerda el manejo del móvil exterior presentado antes en *El laberinto de Creta* y en *Las mujeres sin hombres*, así como demuestra el conocimiento que debía tener el autor de comedias encargado de la puesta en escena sobre los espacios diegéticos. Sin embargo, aunque debió mostrar elementos propios de la tragedia (columnas que figurasen como templos y palacios), destaca que debió manejar elementos cercanos a la sátira (grutas y montes), pero lejos de los momentos cómicos, como es en el viaje de Orfeo por y con Eurídice. La mezcla del decorado trágico y satírico debió de generar confusión entre los espectadores, por en algún momento quizá esperar un cambio en el final del mito.

Por lo tanto, el espacio escénico ideal para *El marido más firme* era comercial, quizá sevillano o valenciano pero muy amplio, con apoyo en muchos elementos visuales y aurales,

disponible para mostrar mayor ostento que otras obras anteriores, como lo demuestra el manejo de la maquinaria. El espacio escénico debió de tener un decorado basado en las expectativas de los espectadores conocedores de textos mitológicos y sus ilustraciones, por lo que los lugares de indeterminación se atienden con lugares comunes; pero también debió darse gran importancia a la maquinaria.

4.4 *EL MARIDO MÁS FIRME EN UN ESPACIO ÁULICO*

En comparación con las demás obras mitológicas conservadas de Lope de Vega y con un espacio escénico comercial como destino principal, *El marido más firme* es la única de ellas con una adaptación para presentarse en un espacio escénico áulico. La llegada de esta tragedia ante el público cortesano debió de ser por causa de algún festejo, como bodas, bautizos, cumpleaños, etc., algo que ocurría con otras obras, como *El vellocino de oro*;²¹⁰ no obstante, en este caso se debió tener grandes diferencias con el espectáculo ofrecido en corral, de modo que pudo tener modificaciones la fábula, sobre todo en el final, con el objetivo de satisfacer a los nuevos espectadores.

Hay una carencia de documentos acerca de cómo fue la fiesta, pero posiblemente debió de ser durante la segunda mitad de la década de 1620 (durante esta década, Lope presentó variedad de obras dentro de festejos palaciegos, como se deja ver en sus cartas, pero no se sabe con exactitud cuándo fue cada una); además, debió de contar con el patrocinio del conde-duque de Olivares, esto último debido al destierro del amigo del duque de Sessa, gran amigo del dramaturgo y quien le

²¹⁰ Díez Borque, 1988, 26.

había favorecido de muchas maneras. En este sentido, la elección de la obra a presentar pudo deberse a tres razones principales:

- Motivo del festejo: La interpretación alegórica de Orfeo era común y frecuente durante la época, viéndolo incluso desde una perspectiva cristológica,²¹¹ de modo que habría sido viable mostrar este personaje ejemplar en cualquier festejo legitimando la moral del o de los festejados, pero con un final alterno al original.
- Tema y música: La admiración a la cultura italiana (presente en España) habría podido motivar la elección de la tragedia de Lope, para competir con *L'Orfeo* de Alessandro Striggio (1600), debido a la coincidencia en mito y estructura musical, además de resaltar lo sofisticado y moral dentro de los discursos, a pesar del personaje de Fabio.²¹²
- Espectadores: Probablemente Lope debía de sentir una deuda con Manuel Faria de Sosa, debido al espectáculo de esta tragedia, de modo que pudo aprovechar cualquier oportunidad para presentarla ante los cortesanos, quienes quizá ya la conocían de alguna manera, y muy probablemente también habrían apoyado la elección.

²¹¹ Arellano, 2001, 346.

²¹² Menéndez Pelayo, 1949, 238.

En comparación con las comedias mitológicas presentadas dentro de los corrales, *El laberinto de Creta* y *Las mujeres sin hombres*, *El marido más firme* se encuentra dentro de un género más elevado para la época, la tragedia, lo cual motivaría también su elección.

Con base en lo anterior, *El marido más firme* resultaba el drama mitológico de espacio escénico comercial con mayores cualidades para devenir espectáculo palaciego, cualidades que van desde los rasgos del protagonista favorecido en la época, hasta la necesidad del dramaturgo por saciar una “deuda” con otro poeta que le había dedicado antes una pieza de carácter mitológico, esto último mediante la transformación de su obra en un espectáculo de carácter cortesano.

Como ya se ha mencionado, es factible que el texto sufriese modificaciones para satisfacer las expectativas de los nuevos espectadores, las cuales podían ir desde la adhesión de personajes para la participación de nobles como actores (típico en la época), hasta una adaptación del final trágico para mantener alegría durante la fiesta, lo cual podría ser fuente de inspiración para el auto sacramental *El divino Orfeo*, pero también bajaría la calidad del trabajo, al pasarlo de tragedia a comedia.

A partir de estas situaciones, pueden asumirse alteraciones al texto, considerando ya un público culto, pero que ese mismo público sería actor de la obra, de modo que algunos diálogos debieron cambiarse, haciendo que no fuese Orfeo el único con versos morales, pero quizá sí manteniéndolo como quien tuviese más. En lo referente a un posible cambio de final, resulta factible que se realizase uno con momentos de mayor espectacularidad, generando así el agrado del público.

Debido a las posibilidades económicas del palacio, y con el objetivo de competir con el teatro italiano, es factible suponer que el espectáculo fuese casi totalmente cantado, por causa del

acompañamiento musical que debía de tener en esta ocasión, y ya no empleando tal elemento aural sólo en ciertos momentos de la puesta en escena, como habría ocurrido en los corrales. Este cambio habría acercado la pieza a las demás mitológicas presentadas en espacios escénicos áulicos.

Gracias al conocimiento musical que debía de tenerse dentro de palacio, y con el objetivo de añadir música al espectáculo, es probable que no sólo se considerasen las piezas de libros como los de Luis de Milán, sino también de otros autores. No obstante, no debe descartarse que el interés por añadir música al espectáculo habría podido reducir la duración de la puesta en escena.

En este sentido, si el elemento musical era un rasgo típico de los espectáculos cortesanos, en los que Lope ya había participado, la intención de aumentar la cantidad de música podía beneficiar al espectáculo, pero perjudicar a los versos del dramaturgo, algo que el mismo desprecia del espectáculo de *La selva sin Amor*.

La ausencia de relaciones vinculadas con el espectáculo de esta obra no permite definir cómo fue el escenario en el que se realizó la puesta en escena; sin embargo, me parece pertinente asumir una cercanía entre ésta y otras fiestas del periodo, como *La gloria de Niquea*, debido a los comentarios constantes en las cartas de Lope acerca de obras en palacio al aire libre, mencionando que incluso la lluvia llegó a interrumpir los festejos. En este sentido, resulta viable suponer que, así como *La fábula de Perseo* y *El vellocino de oro*, el espectáculo de *El marido más firme* fuese en un jardín con un lago.

El decorado, en esta ocasión, tal vez ya podía ir acompañado como lo solían estar las demás obras mitológicas de Lope, aquellas destinadas a palacio, como *Adonis* y *Venus* y *El Amor enamorado*. De modo que, además de decorar el escenario, todo el espacio escénico se adornara

con elementos afines a la mitología grecolatina, como la pintura *Orfeo y Eurídice* de Tiziano (1508).

Igual que la música, lo vinculado al decorado debió de tener la posibilidad de modificarse, de modo que más espacios diegéticos pudiesen ser patentes ante los espectadores, lo cual significaría posible visualización del templo de Venus, ostento en el sitio donde Orfeo interpreta, una boda más pomposa, un infierno más aparatoso e, incluso, el probable aprovechamiento del jardín para un movimiento pleno de Eurídice huyendo de Aristeo, de modo que la didascalía:

Haga que corre.

(did. 1845)

Podría modificarse en un “corral”, favoreciendo al espectáculo mediante los movimientos de los actores.

Por su parte, lo referente a la maquinaria pudo haberse ampliado, con el objetivo de un mayor atractivo visual entre los espectadores, pero no pueden establecerse puntos definitivos en los que se hicieran las modificaciones, pero sí asumirse que el espacio escénico habría favorecido la espectacularidad, de modo que, como en *El vellocino de oro*,²¹³ debió de presentarse en un espacio que contase con un lago o una isleta, con el fin de mostrar viajes en barcos. Es decir, la maquinaria debió de motivar la elección de un espacio escénico amplio, con características específicas para que los momentos de su uso pudiesen apreciarse.

²¹³ La puesta en escena se realizó en el jardín de negros, empleando una isleta y una montaña de 14 metros de alto y capaz de abrirse (Profeti, 2007, 15).

A pesar de la viabilidad de haber tenido cambios en lo referente a la maquinaria, la mayoría de los momentos presentados dentro del corral debieron de presentarse de la misma manera, esto por la lógica de la fábula. Sin embargo, las posibilidades ofrecidas al espacio escénico áulico permitieron el cambio en la siguiente didascalía:

Dé vuelta un barco negro con Orfeo y el Barquero.

(did. 2438)

De modo que ya no se disfrazara una galera de barco para el movimiento, sino se presenta una auténtica nave para trasladar al protagonista al espacio diegético del infierno, quizá una isleta.

En lo referente al retorno de Eurídice, si bien Lope pide que esto sea mediante el escotillón, también da pauta para que se realice mediante cualquier otra invención, este último punto de la didascalía 2708 permite un cambio en la solicitud del dramaturgo, ello a partir de la interpretación del mito, de modo que la ninfa bajase mediante un escotillón o ascendiera mediante un pescante, pero un cambio como éste generaría también una modificación a la siguiente didascalía.

Sale Fabio por donde se fue Eurídice.

(did. 2735)

Porque si se ha favorecido la espectacularidad de la obra, también la trama resulta alterada en muchos sentidos, debido a que la interpretación del mito, aun beneficiando a Eurídice, no tendría motivo para auxiliar también al gracioso.

Con base en lo anterior, la maquinaria para esta puesta en escena debió de tener modificaciones principalmente vinculadas con añadidos que favoreciesen al espectáculo, así como pudo verse alguna alteración en este asunto debido al espacio escénico en cuestión y por la interpretación ya alegórica dada al mito con motivo del festejo.

A diferencia de la puesta en escena en corral, la utilería empleada en palacio no tenía público inculto para el cual sirviera. En el caso de *El marido más firme*, la utilería habría mantenido su cercana relación con la indumentaria, así como el apego a convenciones. No obstante, es realizable un incremento en la solicitud de recursos, esto con los objetivos de mayor apego al mito, ofrecer un espectáculo más complejo y, probablemente, alabar a los espectadores, como se hace en *El vellocino de oro*. Es decir, para esta puesta en escena, la utilería habría cumplido sólo algunos de sus objetivos originales, pero toda utilería de nueva solicitud habría sido con fines propios del teatro áulico.

Lo referente al vestuario pudo tener una gran serie de modificaciones, a partir de posibles personajes añadidos para la participación de nobles como actores, tal vez con poca trascendencia para la diégesis, de modo que quizá la mayoría de estos debieron de tener un vestuario por calificativos, por convenciones y por nulidad. Por otro lado, debido a los recursos ofrecidos para este espectáculo, es probable que Lope buscara detallar la indumentaria de más personajes, de modo que habría más casos de vestuario por especificidad.

A partir de lo hasta aquí expuesto, parece que el traslado de *El marido más firme* de corral a palacio habría generado muchos cambios en la puesta en escena que, si posiblemente no agradarían al dramaturgo (como en *La selva sin Amor*), sí satisfarían las expectativas aurales y visuales de los espectadores palaciegos, todo esto apoyado en un incremento de recursos económicos y culturales de la nobleza, a quien Lope de Vega debía favorecer de cualquier manera

posible, ya fuese modificando su texto para que quien quisiera actuar lo hiciera, o solicitándoles recursos para alabarlos y legitimar su poder.

5. LA BELLA AURORA

5.1 FÁBULA DE LA BELLA AURORA

La primera jornada inicia con Céfalos yendo a cazar,²¹⁴ por orden del príncipe Doristeo, de modo que se despide de su esposa, Floris,²¹⁵ quien teme por su regreso. Por su parte, en palacio, Doristeo le dice a su privado Perseo sus intenciones: alejar a Céfalos de su esposa, para luego él volver en la noche y estar con ella. Perseo, aunque enamorado de Floris, apoya al príncipe. Entran Céfalos y su criado, Fabio, a quien el príncipe le regala una cadena antes de salir.

En el monte, Aurora y Belisa, ninfas de Diana,²¹⁶ discuten sobre el amor, Aurora lo rechaza,²¹⁷ y Belisa lo tolera; ambas se enteran del viaje del príncipe, por causa de los villanos, los cuales huyen al descubrir a las ninfas. Cerca de una fuente, llegan y descansan Céfalos y Fabio, así que las ninfas se esconden mientras duermen. Aurora se siente atraída por Céfalos, así que planea fingir el ataque de un león, un desmayo para despertarlo, y proponerle, como agradecimiento, ir a su palacio a descansar.²¹⁸ Acciones que repite Belisa con Fabio.

De noche en Tebas, Doristeo y Perseo están afuera de la casa de Floris. El privado sugiere violar a Floris, pero el príncipe se opone y, al ella asomarse por la reja, él intenta seducirla, pero

²¹⁴ La salida del joven a la caza está presente en Hesíodo (*Teogonía*), Higino (*Fábulas*, CLXXXIX) y Apolodoro (*Biblioteca*, I).

²¹⁵ Procris, según la mitología grecolatina; el cambio de nombre puede deberse a variantes en las traducciones de la época, y no sólo a un ánimo por embellecer el nombre del personaje, pues aún le llaman Pocris dramaturgos como Calderón de la Barca en *Celos aun del aire matan* (1660) y en *Céfalo y Pocris* (h.1662), y Agustín de Salazar y Torres en *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris* (1667 – 1669)

²¹⁶ Según la mitología clásica, Aurora era una diosa, no una ninfa; no obstante, Ovidio menciona que algún oyente del canto de Céfalos interpretó que el cazador era amante de una ninfa (Ovidio, *Metamorfosis*, VII), posible situación tomada por Jorge de Bustamante para la caracterización del personaje (Sánchez Aguilar, 2010, 141).

²¹⁷ Su desprecio por el amor remite al conflicto que tiene con Venus, debido a que ésta la había hallado con Marte (Apolodoro, *Biblioteca*, I).

²¹⁸ Rapto del cazador (Ovidio, *Metamorfosis*, VII; Apolodoro, *Biblioteca*, I).

lo desdeña, así que le dice que Céfalo ha muerto. Floris se desmaya y suenan gritos desde la casa, momento en que Doristeo le confiesa a Perseo que ha ordenado la retención de Céfalo en el monte para que su esposa lo olvide.

En el palacio de Aurora, Belisa le confiesa a Fabio que han sido encantados, con aprobación de Diana, razón por la cual creen haber pasado poco tiempo allí, pero en realidad llevan ya mucho, y lo amenaza con castigarlo si revela el secreto. Céfalo, enamorado de Aurora,²¹⁹ se muestra celoso de que ella salga cada mañana para hacer amanecer mientras la persigue el Sol; pero la ninfa sale, como siempre. Solos Fabio y Céfalo, el criado cuenta el secreto, mas Céfalo no lo cree, así que se va, momento en que sale un gigante amenazando a Fabio, a quien hace jurar no comentar más, desapareciendo después el gigante.

En la segunda jornada, ya transcurrido un año, Doristeo aún pretende a Floris, pero sin éxito, así que Perseo le aconseja casarla con un marido al que pueda suplantar en la noche de bodas, ante lo que se ofrece como candidato, pues sigue enamorado de la mujer. La dama acude a la llamada del príncipe y escucha su propuesta, pero la rechaza.

Mientras tanto, Fabio comenta a Céfalo que llevan un año hechizados. Aurora sospecha de la tristeza de Céfalo, y éste le confiesa que es por el recuerdo de su esposa, a quien aún ama. Aurora se va amenazándolo,²²⁰ así como Belisa a Fabio, acusándolo de delator. Céfalo le dice a Fabio su plan de presentarse ante Floris, disfrazado y tratar de conquistarla para comprobar su fidelidad.²²¹

²¹⁹ Puede asumirse un enamoramiento que no es mencionado en la mitología, esto a partir de que Céfalo y Aurora tienen hijos juntos (Hesíodo, *Teogonía*).

²²⁰ Céfalo siempre extrañó a su amada Procris, al punto de causar que Aurora terminara liberándolo, pero con la advertencia de que él se arrepentiría (*Metamorfosis*, VII).

²²¹ Plan de Aurora con el objetivo de mostrarle a Céfalo que su esposa ya lo ha olvidado (*loc. cit.*).

Por otro lado, Fineo, en nombre del padre de Floris, trata de convencerla de casarse, y le ofrece pretendientes que ella rechaza. Céfalos, disfrazado de mercader extranjero y acompañado por Fabio, entra a la casa y ofrece regalos a Floris. Ella se asombra por el parecido con su marido,²²² así que pide hablarle antes de que abandone la ciudad; sin embargo, Céfalos se descubre con intención de matarla por infiel, ante lo cual Floris huye. Por su parte, Elisa ignora los regaños de Fabio respondiendo que no están casados.²²³

En el bosque, Diana pregunta a Aurora sobre los rumores de que tiene un amante;²²⁴ momento en que entra Floris pidiendo protección a la diosa,²²⁵ lo que se le concede. Doristeo y Perseo van de caza y se encuentran a Céfalos buscando a su esposa, ante lo que el príncipe se une. Céfalos enloquece²²⁶ y confunde a Fabio con Floris, a quien dicen los pastores haber visto. Céfalos se recupera y continúa su búsqueda, pero entra Aurora, quien le dice que Floris es amante del príncipe, y luego se va. El eco responde preguntas de Céfalos sobre su amada y, en ese momento, entran Floris y Elisa con flores para Diana, pero al ver al esposo, Floris pide ayuda a Diana. Cuando Céfalos y Fabio las alcanzan, ambas se convierten en sátiros, ante lo que los hombres se horrorizan, pero pronto los seres desaparecen, quedando solos Fabio y Céfalos.

Para la última jornada, Floris y Céfalos están reconciliándose²²⁷ en el bosque a través de un abrazo. Entra Diana, acompañada por Aurora, con un dardo dorado²²⁸ y le reclama a Floris su

²²² Ovidio menciona que Procris es infiel a partir de la ausencia de quien pueda dar cuenta de ello, no por el parecido entre Céfalos y su disfraz de mercader (*loc. cit.*).

²²³ Paralelismo entre los personajes de los protagonistas y los graciosos, lugar común en el teatro de la época.

²²⁴ Diana sabe de los amores de Aurora porque se lo cuenta Procris (Higino, *Fábulas*, CLXXXIX).

²²⁵ Higino menciona que Diana salva a Procris sólo después de conocer su historia (*loc. cit.*); Ovidio sólo menciona que la mujer se dedica a las “aficiones de Diana” (*Metamorfosis*, VII); en otras fuentes, Procris se encuentra con el rey Minos, quien la protege en agradecimiento por curarlo del hechizo de Pasifae (Apolodoro, *Biblioteca*, III).

²²⁶ Remite a la descripción hecha por Ovidio (*Metamorfosis*, VII), aunque quizá con influencia de *Orlando furioso*.

²²⁷ La pareja se reconcilia después de que Céfalos se enamora de Procris disfrazada de hombre (Higino, *Fábulas*, CLXXXIX).

²²⁸ Apolodoro, *Biblioteca*, III. El dardo que siempre acierta y el perro Lélape son regalos de parte de Minos a Procris por curarlo del hechizo.

actitud; sin embargo, cuando ésta explica que él es su esposo, la diosa le regala el dardo que siempre acierta, y aconseja a Floris permanecer un tiempo en el bosque, para comprobar la firmeza del amor. Floris acepta y va a buscar a Céfalo, quien huyó al ver a Diana. Aurora expresa sus celos, y visita a Felicio para pedir que hospede a la pareja, lo que el villano acepta, aunque critica a la corte y a los cortesanos.

Fabio sigue buscando a Floris, y se encuentra con los villanos, quienes se burlan de él diciéndole que no beba de las fuentes, ni tome frutas, ni acepte aquello que puedan ofrecerle las ninfas, pues todo está hechizado, y puede devenir impotente.²²⁹ Al quedar Fabio solo, entran Aurora y Belisa con dos fuentes con flores, una con harina y otra con humo, e invitan al criado a acercarse la cara para saciar su hambre, pero termina con el rostro tiznado, y ellas huyen. Entran Doristeo y Perseo, ya informados de que Céfalo y Floris se ocultan en el bosque; sin embargo, ven a Fabio tiznado y lo confunden con un fauno, así que le disparan. Fabio escapa, pero los villanos también lo persiguen porque creen que él les roba la fruta.²³⁰ Felicio llega con los demás villanos, y Doristeo le pide su ayuda; mientras tanto, Perseo renuncia a Floris.

Céfalo y Floris tienen una charla amorosa, aunque el hombre siente celos del príncipe, al saber lo que éste ha hecho. Entra Fabio perseguido por los villanos, y va con Céfalo a lavarse la cara. Felicio le dice a Floris que Céfalo es deseado por muchas ninfas, provocándole celos. Al regresar Céfalo y Fabio, Floris les da el dardo de Diana, y los hombres se van de cacería.

²²⁹ Remite al rey Minos, enfermo por haber engañado con otras mujeres a Pasífae, aunque se mencione más su enfermedad como algo vinculado con alimañas (*loc. cit.*).

²³⁰ El ataque a Fabio visto como fauno parece remitir a una incorrecta interpretación de la descripción del dios protector de los rebaños, porque suele ser festejado por su ayuda ante la llegada del invierno (Horacio, *Odas*, III, 18); por otro lado, puede tratarse de un error en la traducción manejada por Lope de Vega, debido a que Ovidio menciona a la zorra de Teumeso como el motivo por el cual los campesinos se quedasen sin alimentos cada mes, así que al verla deciden atacarla (*Metamorfosis*, VII).

Floris, celosa, se encuentra con Belisa y le pregunta sobre sus sospechas, a lo que se revela parte del nombre de Aurora, sin que Floris adivine de quien se trata.²³¹ Por otro lado, Belisa le cuenta a Aurora²³² de los celos de Floris, momento en el que entran Céfalo y Fabio; no obstante, los hombres se quedan solos y descansan junto a una fuente, mientras Floris espía²³³ y, al escuchar a Céfalo llamar al Aura,²³⁴ creyendo que se refiere a su amante,²³⁵ se esconde tras unas ramas. Al oír ruido, Céfalo cree que es una fiera, dispara el dardo, Floris sale de su escondite, con el dardo atravesado, y le pide a Céfalo que no se case con Aura.²³⁶ Céfalo le explica que llamaba al viento. Todos se reúnen ante el cadáver de Floris manifestando lamentos. Céfalo quiere suicidarse, pero Doristeo lo impide,²³⁷ y ordena un lujoso entierro para Floris.

La principal fuente literaria de esta tragedia son las *Metamorfosis* de Ovidio, posiblemente en la traducción de Jorge de Bustamante (1540), esto es con base en la presencia de pasajes completos del mito dentro de la obra, así como por el manejo de esta traducción para *El laberinto de Creta*; no obstante, hay evidentes modificaciones a la fábula presentada por Ovidio, las cuales son causadas por la traducción, y la influencia de manuales mitológicos.

Pese a los paralelismos entre la fuente y la fábula, se perciben bastantes modificaciones en el mito, ya que no todos los momentos son exactamente iguales a como se describen en las *Metamorfosis*. Tales modificaciones cambian el género de la obra, por lo que se presentan

²³¹ Apolodoro, *Biblioteca*, III.

²³² La presencia del personaje es irrelevante para la acción de la diégesis, pero mantiene cerca al poeta de su fuente principal, Ovidio.

²³³ Variantes del mito mencionan que Céfalo y Procris salen a cazar juntos y, al no saber que se trataba de su esposa, Céfalo le lanzó la jabalina infalible (Apolodoro, *Biblioteca*, III).

²³⁴ Brisa (Ovidio, *Metamorfosis*, VII), aunque este cambio puede ser causado por la traducción manejada, así como por un intento de cercanía con el nombre de Aurora.

²³⁵ Procris es percibida y muerta por Céfalo después de que ella se ha percatado de que no tiene rival alguna (Ovidio, *Arte de amar*, III).

²³⁶ Apolodoro, *Biblioteca*, III; Higino, *Fábulas*, CLXXXIX

²³⁷ El que se evite el suicidio del personaje, más que un momento irrepresentable, remite a que es Céfalo el narrador del mito en *Metamorfosis*, VII.

momentos de comicidad incluso en situaciones aparentemente serias, como en la conversión de Floris y Elisa en sátiros; no obstante, cuando ocurre que se pasa de comicidad a tragedia, hay un mayor apego a Ovidio. Lo anterior revela un interés por atraer al espectador con elementos cómicos, pero que también es una obra planeada para un espectador conocedor de la mitología grecolatina y con claras expectativas del mito en cuestión.

Una de las más notables modificaciones es el nombre de Procris por Floris, de lo cual surgen varias posturas, entre las que está la posible traducción manejada por Lope de Vega, el deseo por embellecer el nombre mediante un tono más bucólico, el debilitar las probabilidades de errores en la dicción de los actores durante la puesta en escena, o que el dramaturgo se inspirase en una amante con dicho nombre.²³⁸

Entre los elementos más importantes dentro de la trama está la agregada artimaña realizada por Doristeo para alejar a Céfalo de Procris, puesto que esta parte de la diégesis no es mencionada por Ovidio, ni por los demás manuales mitológicos, pero sí es un motivo folclórico presente en obras como la *Biblia*, el *Sendebarr*, *El conde Lucanor* y *El príncipe despeñado*.²³⁹ Por lo tanto, es factible que el dramaturgo conociese bien la situación a plantear mientras escribía la tragedia, considerando que ya la había esbozado en textos anteriores.

Dentro de las mismas modificaciones destaca la ausencia del perro Lélape, muy mencionado dentro de diversos manuales mitológicos y con importancia para la reconciliación de Céfalo y Procris, y como tópico en las pinturas de la pareja. A pesar de lo poco complicado que era el manejo de ciertos animales en el teatro, como las correspondientes con el perro, la participación de Lélape en la fábula resulta innecesaria porque, según Ovidio, habrían sido dos

²³⁸ Sánchez Aguilar, 2010, 140.

²³⁹ *Ib.*, 141.

(Fabio como fauno, y Procris dando los regalos a Céfalo), pero sólo una podría enlazarse con la trama de Lope de Vega: Floris dando regalos a Céfalo.

Un elemento nuevo dentro de la fábula de Lope de Vega es el de la participación del eco, así como la importancia dada a las referencias aurales mencionadas por otros personajes, como los rumores dichos por Diana acerca de los amores de Aurora. Este nuevo elemento está vinculado con la exégesis del dramaturgo sobre el mito, pues busca ofrecer situaciones más cercanas a las de la sociedad de espectadores, presentándolas con los efectos que éstas causan, por lo que deviene un espectáculo más atractivo.

Con base en lo anterior, *La bella Aurora* parte de textos clásicos y manuales mitológicos, mezclándolos para ofrecer una fábula atractiva para el público conocedor de la mitología, así como una exégesis tropológica (basada principalmente en conflictos sociales de la época). De igual manera, presenta espacios diegéticos que combinan tragedia y comedia plenamente, por lo que no puede mantenerse sólo como una obra seria, y quizá su éxito fue escaso entre nobles y cortesanos, pero elevado entre el vulgo.

5.2 LA PUESTA EN ESCENA DE LA BELLA AURORA

Se ha comentado que la tragedia debió de escribirse y presentarse entre 1620 – 1625 en un espacio escénico comercial; sin embargo, no hay datos concretos acerca de este evento, como relaciones que den cuenta de lo ostentosa que debió de haber sido esta puesta en escena para un corral. Lo anterior parece ser porque el espectáculo presentado por Lope de Vega, quizá ya no era tan aparatoso en su época, como sí lo habría sido en los años de *El laberinto de Creta*. De igual manera,

hay que señalar desde este momento que, como ya se había percibido en *El marido más firme*, los teatros de España debían de ofrecer cada vez más posibilidades para espectáculos más complejos, ello mediante el paso del tiempo, de modo que quizá ya fuese anodina esta puesta en escena en su momento.

En comparación con *El marido más firme* y *El laberinto de Creta*, esta pieza dramática tiene una escasa cantidad de solicitudes vinculadas con la música, elemento que habría atraído más espectadores. Sin embargo, en una situación similar puede hallarse *Las mujeres sin hombres*, con mínima actividad musical, pero ello quizá debido al interés por el manejo de elementos bélicos, aunque en este caso no se aborde la guerra como en aquella comedia.

Esta situación de la música puede deberse al desprecio de Lope por los espectáculos tan aparatosos, como se percibe en su comentario a la contemporánea *La selva sin Amor*, pero también a lo innecesario de ciertas menciones para la época, como en las entradas de dioses mitológicos, como serían Aurora (aunque en este caso, ninfa), Diana y Demogorgón. Lo anterior transformaría la obra en un espectáculo casi musical, como posible antecedente a *Celos aun del aire matan* (1660).

No obstante, no puede asegurarse alguna de las situaciones propuestas con relación a la parte musical de esta puesta en escena, aunque sí tal vez encabezar tales propuestas con música en los momentos de participación de Demogorgón y Diana:

Salga un Gigante por un hueco del teatro.

(did. 995)

Diana y Aurora. Diana en hábito de diosa, con arco.

(did. 1675)

Diana y Aurora, y Diana con un dardo dorado.

(did. 2173)

Estos momentos ya debían de tener cierto impacto visual entre los espectadores, pero acompañados de música habrían sido aún más satisfactorios para el público asistente. De modo que, si bien no es claro cuánta música debió ocuparse en esta puesta en escena, sí es claro que la fiesta pudo haber estado acompañada por tal recurso, en los momentos más comunes de la época, o que, de haber sido mayormente musical, habría tenido un gran impacto en los dramaturgos posteriores.

Para la puesta en escena se piden ciertos elementos para satisfacer aspectos de decorado, maquinaria, utilería y vestuario:

- Decorado: La casa de Céfalos y Floris, el monte y el palacio de Aurora.
- Maquinaria: Un escotillón y dos bofetones.
- Utilería: Cartas, una caja, una espada, un arco, un dardo dorado, fuentes plateadas (una con harina, la otra con humo), chuzos, y un dardo dorado y azulado que permita fingir haber atravesado a alguien.
- Vestuario: Varía en calificativos, convenciones, especificidad y nulidad.

Los espacios diegéticos son muy distintos en esencia, pues uno es una casa cualquiera, otro es el monte, y otro es el palacio de una ninfa; no obstante, la lógica que diferencia tales espacios diegéticos parece volver innecesarias las didascalias explícitas sobre el tema del decorado, con excepción de las siguientes didascalias:

Elisa en alto.

(did. 762)

Floris en alto.

(did. 766)

Las cuales son del momento en que Doristeo busca a Floris, durante la primera jornada, para engañarla con una falsa muerte de Céfalos. Ambas didascalias sugieren el uso de uno de los corredores del espacio escénico.

Por otro lado, en lo referente al monte, hay que destacar la siguiente didascalia:

*Las dos, huyendo, se pongan en dos tramoyas que estarán en dos partes **del lienzo del vestuario**, y, dando la vuelta, al abrazarlas se hallarán con dos sátiros muy feos en los brazos.*

(did. 2034)

Lo cual es importante porque permite ver que, más allá de una decoración mediante elementos palpables, parece haber un mayor apoyo a través del lienzo.

Sin embargo, el autor de comedias podía seguir fielmente las didascalias explícitas de Lope, pero también apoyarse en convenciones para los espacios diegéticos, ello con el objetivo de volver patente una serie de espacios que ante el texto parecen haber sido principalmente ausentes.

Contrario a las situaciones anteriores (música y decorado), la maquinaria es un elemento del que se tiene una mayor conciencia durante la tragedia, y ante la cual parece haber un mayor interés, esto debido a un ánimo por el atractivo visual que generaba ante los espectadores. De modo que lo vinculado con la maquinaria se presenta en las siguientes didascalias:

Salga un Gigante por un hueco del teatro.

(did. 995)

Métase por donde salió.

(did. 1034)

Las dos, huyendo, se pongan en dos tramoyas que estarán en dos partes del lienzo del vestuario, y, dando la vuelta, al abrazarlas se hallarán con dos sátiros muy feos en los brazos.

(did. 2034)

Vuelvan a dar la vuelta y queden solos.

(did. 2039)

Son importantes aquí los recursos empleados porque, así como en *El marido más firme*, ya se asume la presencia de tramoya dentro de los espacios escénicos comerciales. En este sentido, es evidente que Lope de Vega pensaba en bofetones para las didascalias 2034 y 2039, siendo estos aparatos los que tenían la capacidad de realizar la acción solicitada por el dramaturgo.

En cambio, para las didascalias 995 y 1034, no se describe la acción, como en las otras dos didascalias; sin embargo, el tratarse de Demogorgón ya debía de dar pauta para que el autor de comedias tuviese noción acerca de cómo debía de ser el movimiento, esto por lugares comunes vinculados con el dios, de modo que lo más coherente era que este personaje saliese mediante un escotillón.

Con base en lo anterior, la maquinaria es empleada con el objetivo de satisfacer al público, aunque los momentos en los que se utiliza no están relacionados con el mito ovidiano. Es decir, si Lope modificó el mito agregando estos momentos, fue con el objetivo de ofrecer una puesta en escena más atractiva a los asistentes.

La utilería se solicita mediante las siguientes didascalias:

Floris. [...] Tente;
 Muestra los **papeles**.

(vv. 1509 - 1510)

*Salen, en hábito de mercaderes, Céfaló y Fabio con **una caja**.*

(did. 1592)

*Quítese la capa Céfaló, y diga sacando **la espada**.*

(did. 1655)

Diana y Aurora. Diana en hábito de diosa, con arco.

(did. 1675)

Diana y Aurora, y Diana con un dardo dorado.

(did. 2173)

Entre Aurora con Belisa, y traigan dos fuentes de plata con flores, y debajo, en la una de ellas, harina, y en la otra humo.

(did. 2363)

Felicio y villanos con chuzos.

(did. 2433)

Salga Floris con otro dardo atravesado, que le habrán puesto entretanto que estaba escondida, de la misma manera, terciado de azul y oro.

(did. 2913)

Lo primero a destacar es la presencia de utilería dentro de esta tragedia, debido a que, en comparación con obras anteriores, ya hay un mayor interés del dramaturgo por el manejo de estos elementos, señalando qué quiere que cada personaje ocupe cuando participa.

No puede negarse que el mito de Céfalo y Procris se presta para un manejo de utilería mayor a otros, de modo que algunos de los objetos solicitados por el dramaturgo ya son necesarios

para mantener un apego a cualquier fuente, como habrían de serlo los distintos dardos y, quizá la espada de Céfalo (amplificando los celos del hombre); por otro lado, otros recursos solicitados muestran no tal interés por conservar dicho apego, sino por ofrecer un mito nuevo con momentos atractivos, amplificando la comicidad, como son los relacionados con las fuentes plateadas y los chuzos, así como momentos de fidelidad, como sería con las cartas llevadas a Floris.

Hay que señalar que algunos de los elementos mencionados están más en función de la indumentaria, y no con las acciones, como se aprecia con el arco de Diana, lo cual caracteriza a la diosa como cazadora. En la misma situación está la caja que porta Céfalo cuando se disfraza de mercader, la cual puede servir para amplificar la caracterización del personaje, mostrando los productos que vende.

Con base en lo anterior, los elementos de utilería tienen una notable presencia en la presente obra, los cuales, aun sin ser todos por causa de las fuentes manejadas por el dramaturgo, son empleados con el objetivo de amplificar los diferentes tipos de momentos a lo largo de la puesta en escena.

Entre los movimientos más importantes destacables dentro del espectáculo, están los vinculados con la entrada de Demogorgón:

Toquen una caja.

(did. 993)

Salga un Gigante por un hueco del teatro.

(did. 995)

Métase por donde salió.

(did. 1034)

La didascalia 993 no se relaciona con un movimiento plenamente patente, sino con algo más aural, pero es importante porque allí comienza a mencionarse la entrada del dios:

Fabio. [...] Con los dolores suspira:
 ¡Muerto soy! ¡Qué gran gigante!

(vv. 993 - 994)

A partir de este momento se da la única participación del gigante, en la que amenaza al gracioso con castigarlo por revelar el secreto que le ha contado Belisa; pero también se da la conclusión de la primera jornada de la tragedia. La entrada del dios debió de ser admirada en su momento, o con una crítica favorable, pues devino un elemento ocupado por Calderón de la Barca en su comedia *Céfalo y Pocris*.

Otro movimiento destacable dentro de la puesta en escena es la transformación de Floris y Elisa en sátiros:

Las dos, huyendo, se pongan en dos tramoyas que estarán en dos partes del lienzo del vestuario, y, dando la vuelta, al abrazarlas se hallarán con dos sátiros muy feos en los brazos.

(did. 2034)

Vuelvan a dar la vuelta y queden solos.

(did. 2039)

Tiempo en el que ambas mujeres escapan de quienes las han dicho amar, al inicio de la obra, pero que los celos masculinos han motivado que ellas deban refugiarse en el poder de Diana.

Igual que el movimiento anterior, el de Demogorgón, éste debía emplear maquinaria para su realización; además, éste también se ubica al final de la jornada; e innegablemente, ambos tienen objetivos risibles dentro de la obra.

Otro movimiento importante para el espectáculo es la treta de las ninfas contra Fabio:

Entre Aurora con Belisa, y traigan dos fuentes de plata con flores, y debajo, en la una de ellas, harina, y en la otra humo.

(did. 2363)

Levante el rostro del plato de la harina todo blanco.

(did. 2391)

Alce la cara llena de humo.

(did. 2395)

Váyanse las dos.

(did. 2397)

Este movimiento es importante porque es una humillación para el personaje, la cual inicia con un primer engaño por parte de los villanos, y termina con los mismos villanos persiguiendo a Fabio por creer que él es quien les ha robado su alimento.

Cabe señalar que esto se presenta durante la primera parte de la tercera jornada, así como que no emplea maquinaria, sino utilería, y que concluye favorablemente para el gracioso.

Entre huyendo Fabio, tiznado.

Fabio. ¡Socorro, amparo, señores!
Céfalo. Pues ¿aquí te atreves, bestia?
Fabio. Céfalo, detén la espada
 Fabio soy.
Céfalo. ¿Tú Fabio? Espera.
Fabio. Sí, señor; ¿no me conoces?
Céfalo. Pues ¿cómo desta manera
 Andas por aqueste monte?
Fabio. ¿Qué tengo?
Céfalo. ¿Qué? La más fea
 Figura y rostro que han visto
 Los pastores de esta selva.
Fabio. Sin duda me han trastornado
Céfalo. Vente conmigo.
Fabio. No creas
 Que mientras aquí vivieres
 Serás lo que de antes eras.
Céfalo. En esta fuente te quiero
 Lavar.
Fabio. Vamos, y si llega
 Algún pastor a matarme,
 Te ruego que me defiendas.

Váyanse.

(vv. 2587 - 2604)

De modo que lo que pudo ser la tragedia del gracioso, gracias a la intervención del galán protagonista, fue sólo una comedia.

Hay que señalar que en estos tres movimientos participa el gracioso Fabio, en todo momento como quien recibe la agresión de personajes mitológicos, lo cual puede deberse a un interés por señalar las distintas situaciones en que cada personaje se encuentra dentro de la sociedad representada, pero tal interpretación habría de exigir una lectura más compleja del fenotexto para los espectadores. Me parece más prudente asumir que el objetivo principal, con el que Lope de Vega crea estos movimientos es el de la comicidad para agrandar más entre su público.

El vestuario, como he anticipado, sigue cuatro parámetros.

| Parámetro | Caso |
|---------------|---|
| Calificativos | <i>Salen Céfalos, de camino, y Floris.</i> (did. 1) |
| | <i>Salen Fabio y Elisa, criados.</i> (did. 111) |
| | <i>Salen el Príncipe de Tebas, Doristeo, de caza, y Perseo, privado suyo.</i> (did. 189) |
| | <i>Salen dos villanos: Julio y Anteo.</i> (did. 442) |
| | <i>Salen, en hábito de mercaderes, Céfalos y Fabio con una caja.</i> (did. 1592) |
| | <i>Salen el Príncipe, Perseo y cazadores.</i> (did. 1875) |
| Convenciones | <i>Diana y Aurora. Diana en hábito de diosa, con arco.</i> |

| | |
|---------------|--|
| | (did. 1675) |
| | <p><i>Las dos, huyendo, se pongan en dos tramoyas que estarán en dos partes del lienzo del vestuario, y, dando la vuelta, al abrazarlas se hallarán con dos sátiros muy feos en los brazos.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 2034)</p> |
| Especificidad | <p><i>Salen la ninfa Aurora, y Belisa, con arcos, velos y baqueros.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 377)</p> <p><i>Quítese la capa Céfalo, y diga sacando la espada.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 1655)</p> <p><i>Salga Floris con otro dardo atravesado, que le habrán puesto entretanto que estaba escondida, de la misma manera, terciado de azul y oro.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 2913)</p> |
| Nulidad | <p><i>Salga un Gigante por un hueco del teatro.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 995)</p> |

El vestuario por calificativos debía de dar una idea al autor de comedias acerca de cómo era el disfraz del personaje, esto sólo con la mención de un adjetivo, como criado, villano, mercader, etc. La mayoría del vestuario para esta tragedia se solicita de esta manera, causado por una interpretación constante de los calificativos empleados, por lo que debían de ser disfraces frecuentes en la sociedad y para el teatro español de los Siglos de Oro.

El vestuario por convenciones es aquel basado principalmente en lugares comunes de figuras populares, como podrían ser los dioses olímpicos, caso de Diana; no obstante, aquí parece ya estar dentro de los calificativos, más que en las convenciones, debido a que sólo menciona un hábito de diosa, aunque me parece más prudente colocarla entre las convenciones debido al arco solicitado, con el que se le presenta en otras obras. Por su parte, debido a la popularidad de ciertas criaturas, ya es innecesario describirlas, como es el caso de los sátiros, aunque el dramaturgo no

evita mencionar la fealdad de estos seres, rasgo que también debe interpretarse a partir de las convenciones estéticas de la época.

Los casos de especificidad, aunque llegan a mencionar indumentaria concreta, como son los baqueros, están más enfocados en elementos de utilería, de modo que el detalle es con el objetivo de precisar los artículos que el personaje debe portar para la secuencia en la que está por aparecer.

Con respecto al vestuario por nulidad, aunque sólo se señala uno, muchos se emplean de esta manera, ello se debe a lo innecesario de repetir cómo debe vestirse cada uno de los personajes. Por su parte, en el caso del gigante, su indumentaria puede interpretarse desde varias perspectivas, siendo Demogorgón un dios, podía considerarse un lugar común y así su vestuario ya una convención; pero también se puede suponer que los gigantes tuviesen un tipo de indumentaria propia para ellos, de modo que el mero hecho de usar el calificativo “gigante” diera pauta a la elección de su vestimenta. Es con el propósito de evitar conflictos que me parece más prudente dejarlo como un ejemplo de nulidad.

Con base en lo anterior, la puesta en escena de *La bella Aurora* estuvo pensada como un espectáculo para un público alejado a la corte, en comparación con *El marido más firme*, ello debido al interés por la comicidad presente, pero con mayor conciencia de los elementos visuales disponibles (aunque con lugares de indeterminación en la indumentaria). De modo que, en comparación con *El laberinto de Creta*, *Las mujeres sin hombres* y *El marido más firme*, esta tragedia las supera en atención y presencia de elementos visuales, mostrándolos en todas las jornadas.

5.3 ESPACIO IDEAL PARA *LA BELLA AURORA*

La bella Aurora es una tragedia mitológica cuya principal fuente es Ovidio, pero con apoyo de manuales mitológicos, dentro de una trama armada por la *inventio* del dramaturgo, en la que combina comicidad, tragedia, y las expectativas del público acerca del mito. Lo anterior implica que los elementos visuales resultan de mayor interés para el público ignorante de la mitología, lo cual motivaría un notable éxito en los espacios escénicos comerciales. La exégesis tropológica del mito ayuda a considerar esta pieza como apropiada para cualquier espacio escénico.

Los recursos económicos para la puesta en escena debieron de ser bastantes y cuya disponibilidad debió de estar mejor distribuida, en comparación con *El marido más firme*, con el objetivo de mantener al público atento durante la mayor cantidad de tiempo posible, como lo revelan las didascalias explícitas al final de las primeras dos jornadas.

Con base en lo anterior, el espacio escénico ideal para *La bella Aurora* debió de ser un corral, del cual sólo pueden deducirse algunos rasgos, como su amplitud para el manejo de decorado y utilería, como en los corrales madrileños, ya que para esta tragedia se requieren tres tablados disfrazados de casa, templo y monte. Algunos rasgos en el teatro debieron ser el manejo del fondo teatral, la presencia de maquinaria, la abundancia de utilería, la amplitud de tablados, y el manejo de niveles elevados.

La mínima cantidad de didascalias enfocadas al decorado, pese a la importancia de este para los movimientos de los personajes, recuerda el manejo del decorado móvil exterior, empleado en sus anteriores obras mitológicas presentadas en espacios escénicos comerciales, y demuestra el conocimiento que debía tener el autor de comedias encargado de la puesta en escena sobre los

espacios diegéticos. Sin embargo, aunque debió mostrar elementos propios de la tragedia (columnas que figurasen como templos y palacios), las modificaciones para la fábula muestran que también debieron emplearse elementos cercanos a los de la comedia (elementos que remitían a las prácticas habituales) y la sátira (grutas y montes). La mezcla de decorados debió de generar confusión y grandes expectativas entre el público, sobre todo cada que veían los pasos de seriedad a comicidad al final de las jornadas.

Por lo tanto, el espacio escénico ideal para *La bella Aurora* era un corral muy amplio, con apoyo en muchos elementos visuales y ostentosos, en comparación con otras obras anteriores, como lo demuestra su manejo de la maquinaria a lo largo de toda la puesta en escena. El decorado debió de ser capaz de generar expectativas diferentes entre los espectadores conocedores de textos mitológicos, pero son claras sus didascalias explícitas para el autor de comedias, aunque los lugares de indeterminación en la indumentaria se atienden con lugares comunes.

En comparación con *El laberinto de Creta*, *Las mujeres sin hombres* y *El marido más firme*, *La bella Aurora* se presenta dentro de una época distinta a las prácticas de los espacios escénicos comerciales, porque ya no se limita a presentar la mayor parte de sus elementos dentro de espacios latentes y ausentes, sino que aprovecha las renovaciones en la estructura del espacio escénico para solicitar más recursos y hacerlos patentes, considerando que buena parte de lo que no se menciona dentro de sus didascalias explícitas habría sido debido a las prácticas frecuentes del teatro durante el momento de su puesta en escena o a lugares comunes. De igual manera, es claro que forma parte de un diferente manejo de los elementos visuales en el dramaturgo, notable en el mayor detalle en cada uno de estos.

6. LA FÁBULA DE PERSEO EN UN ESPACIO COMERCIAL

La fábula de Perseo es la principal prueba de que el teatro mitológico, aún de origen cortesano y con el manejo de elementos de tramoya, llegaba a los espacios escénicos comerciales. Como obra de exégesis alegórica, originalmente debió de celebrar acontecimientos de la familia real, ante lo cual se ha propuesto que se tratara de festejar el nacimiento de Felipe Dominico Víctor,²⁴⁰ o la boda del príncipe Felipe III con Ana de Austria.²⁴¹ La mayor parte de los investigadores ha sugerido que *La fábula de Perseo* surge como respuesta a las fiestas realizadas en París por las bodas dobles que festejaban Francia y España; cuya primera puesta en escena fue en un amplio jardín, acompañado de un aparatoso espacio escénico,²⁴² pero que se presentó en 1615 dentro de un corral sevillano.²⁴³

La elección del mito pudo deberse a la popularidad del lugar común de Perseo durante el periodo áureo, durante el cual, a Perseo se le interpretó como el *Optimus princeps*, trabajado por Calderón de la Barca, Pierre Corneille, y Lully; en este sentido, no es incoherente la elección de pasajes mitológicos, no sólo por la fama de estos, sino por las formas de interpretarlos.

Las principales fuentes para la tragicomedia *La fábula de Perseo* debieron de haber sido los libros IV y V de *Las metamorfosis* de Ovidio, en la traducción de Bustamante, así como los textos de Higino, Apolodoro, Fulgencio, León Hebreo, Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria, así como algunas pinturas de Tiziano. Dichas fuentes debieron de haber sido pensadas originalmente

²⁴⁰ Béhar, 2017, I, 825. Agustín de la Granja sugiere el año de 1605, aunque este periodo queda fuera de las propuestas temporales hechas por Morley y Bruerton, además de alejarse del momento de mayor actividad en materia mitológica de Lope.

²⁴¹ *Ib.*, 825 – 826.

²⁴² González de Amezúa, 1935, II, 313 – 314.

²⁴³ Sánchez Aguilar, 2010, 65.

para el público cortesano; pero, la notoriedad del mito debió de facilitar su aceptación y aplauso dentro de los espacios escénicos comerciales, aun con un público desconocedor de todos los posibles intertextos.

Se realizan varias modificaciones al texto de Ovidio, que van desde llenar lugares de indeterminación (definir que Dánae vive en una torre, así como su expulsión con Perseo en una barca)²⁴⁴ hasta agregados (el vuelo sobre el Pegaso).²⁴⁵ La mayor cantidad de las modificaciones parecen responder a un interés por hacer más atractivo al héroe mediante sus hazañas. Por otro lado, bien cabe cuestionarse acerca de las modificaciones al personaje de Medusa, porque ésta es presentada ante la corte como una mujer bella (quizá acorde a quien actuaría), y no como un horrible monstruo cuyo aspecto petrifica a quien le mira (posible expectativa dentro del espacio escénico comercial).

En este sentido, si bien para la puesta en escena en la corte se agregaron personajes, dando así pie a la participación de todos aquellos ansiosos por actuar, es viable suponer que algunos de los casi 50 personajes fuesen borrados para la puesta dentro de un corral, o que un mismo actor se presentara como diversos personajes cuyas funciones no afectasen a la fábula ni a la trama.

La presencia musical en esta obra mitológica es menos notoria que en otras, pero es innegable que hubo música, como delatan las siguientes didascalias explícitas:

Chirimías, y junto al Pegaso sale la fuente, y sentados alrededor Virgilio con tinta, y pluma, y Musas cantan.

²⁴⁴ Puede aquí tratarse de una mezcla de fuentes entre Ovidio, Higino y Apolodoro.

²⁴⁵ En los textos clásicos, el Pegaso no es montado por Perseo, sino por Belerofonte para matar a la quimera (Higino, *Fábulas*, LVII) y por Crisaor para escapar de la sangre de Medusa (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 42).

(did. 1781)

La sierpe echando fuego por la boca, y tocan trompeta, y riñe, y queda ella tendida.

(did. 2831)

No puede asegurarse en cuáles momentos se presentó la música, pero puede suponerse que estos no debieron de estar tan alejados a los más comunes, por lo que habría durante las situaciones de mayor ostento escénico, y aunque el desarrollo fuese planeado así para un espacio escénico áulico, no imposible para los corrales.

Para la puesta en escena se piden ciertos elementos para satisfacer aspectos de decorado, maquinaria, utilería y vestuario:

- Decorado: Los bosques y el río de Argos, el templo de Apolo, la torre de Dánae, los prados y bosques de Acaya, los palacios del rey de Acaya y de Atalante, el castillo de Medusa (con un puente), el monte Parnaso, el aposento de Andrómeda, el reino de Tiro, una peña, y el mar.
- Maquinaria: Una caja que se abra, dos nubes, un escotillón, un montable, una fuente, y una máquina escupe-fuego.
- Utilería: Una flecha, una carta, lluvia dorada, una barca, una espada, un escudo con espejo, un espejo de mano, una cabeza con serpientes, una escultura en forma de hombre, un caballo, y armamento viejo.
- Vestuario: Varía en calificativos, especificidad, y nulidad.

Las peticiones para el decorado se realizan en las siguientes didascalias explícitas:

Descubriéndose el templo de Apolo, se vea una grada con un rostro dorado y cercado de rayos, y en un arco por encima pintados los doce signos.

(did. 71)

Echan una puente que estará asida con sus cadenas, y con barandas pintadas, de una y otra parte a la puerta del castillo, y saldrán por ella cuatro caballeros armados.

(did. 1480)

Descúbrenla atada a una roca.

(did. 2599)

Todos estos elementos se mencionan en didascalias explícitas por lo atractivo que debieron haber sido para la primera puesta en escena; sin embargo, no todos podían mantenerse patentes dentro de corrales. En este sentido, por ejemplo, para el caso del templo de Apolo, bien podía resultar el uso del fondo teatral, conservando cortinas, pero sin todo el decorado dorado, sino quizá con mero apoyo visual. Para el caso de la did. 1480 puede seguir empleándose como solución el fondo teatral o un puente entre tablados, lo cual colocaría a todos los actores en la misma plataforma del tablado y permitiría la salida del gigante por el escotillón.

Salga un Gigante.

(did. 1533)

Mientras tanto, el caso de la peña en la que se descubre Andrómeda, puede resultar mediante el uso de una peña o monte empleado a lo largo de toda la obra, en el cual se muestre la actriz amarrada y oculta por cortinas.

Los elementos de decorado solicitados en didascalias implícitas son: la torre de Dánae (vv. 235 - 236), el río por el que llega Dánae a Acaya (vv. 781 - 829), y el castillo de Medusa (v. 1353). Menos ostentosas que las solicitudes en didascalias explícitas, quizá planeadas con un espacio patente dentro de la corte; sin embargo, un elemento como la torre de Dánae no resultaría complicada de presentar, porque uno de los corredores pudo presentarse con tal función, similar a lo que debió de hacerse para el castillo de Medusa, resultando ambos en espacios patentes con decorado móvil exterior. No obstante, el río por el que llega Dánae a Acaya puede quedar dentro de un espacio ausente, ignorando la siguiente didascalia explícita.

La nave.

(did. 829)

De modo que todo lo vinculado con dicho espacio diegético queda conocido sólo mediante lo descrito por Celio.

Tales situaciones permiten ver que, si bien no todos los elementos planeados para la puesta en escena original se conservan, los espacios diegéticos podían mantenerse en su mayoría patentes

para el espectador, mediante el aprovechamiento de los recursos de los espacios escénicos comerciales, y sólo en algunos casos alterarse a espacios ausentes, pero sin que ello irrumpiera la calidad de la obra.

La maquinaria se pide en las siguientes didascalias explícitas:

La nube con el oro.

(did. 353)

Baja con dos tornos, Mercurio con una espada, y Palas con un escudo, y en medio dél un espejo.

(did. 1411)

Chirimías, y junto al Pegaso sale la fuente, y sentados alrededor Virgilio con tinta, y pluma, y Musas cantan.

(did. 1781)

Perseo aparezca en el Pegaso baja.

(did. 2799)

La sierpe echando fuego por la boca, y tocan trompeta, y riñe, y queda ella tendida.

(did. 2831)

En todas estas didascalias explícitas hay un vínculo con Perseo, ya sea por el momento de su fecundación, por darle armas, por tratar sus logros, etc., pero es claro que el atractivo visual se había planeado para favorecer inicialmente al actor que llevase el papel del héroe.

Con respecto a los elementos de maquinaria empleados, la nube empleada para la fecundación podría tratarse de una caja sostenida mediante un garabato, la cual se abre y deja caer elementos dorados; las entradas de Mercurio y Palas pudieron ser a través de pescantes laterales, mismos que servirían para la aparición de Perseo en el Pegaso; y la salida del Pegaso, la fuente, y los demás, puede ser mediante el mismo escotillón que sirviese para la entrada del Gigante. Para el caso de la sierpe, a la que Lope se refiere como cetáceo en otro momento, es difícil definir un elemento de maquinaria que cumpliera con las funciones solicitadas sin sospechar del riesgo de incendio durante la puesta en escena, de modo que es más viable que este elemento fuese ignorado, y la batalla para salvar a Andrómeda ocurriera sólo a través de elementos aurales, para después narrar sólo la gloria de Perseo.

A partir de lo anterior, si bien la mayor parte de los elementos de maquinaria empleados en la corte podían ser imitados dentro de los espacios escénicos comerciales, es evidente que no toda la maquinaria pudo llegar a presentarse, esto ya fuese debido a los costos, las funciones, o la diversidad de espacios escénicos empleados en la corte.

Un movimiento importante a tratar se da al final de la segunda jornada, la transformación de Atalante en monte:

Perseo. A tan tirana crueldad
 Y a tan loco desvarío
 Con la cabeza que ves

Daré yo justo castigo.
Atalante. ¡Válgame el cielo!
Celio. ¡Mudóse
En monte!

(vv.1927 - 1932)

No hay más texto de Lope sobre esta transformación, lugar de indeterminación que algunos han tratado de llenar a través de la siguiente didascalia explícita:

Póngase detrás de un lienzo pintado y levanten con artificio un monte de lienzo en forma de hombre.

(did. 1932)

Conviene preguntar si la transformación ocurre dentro de un espacio patente, latente o ausente, la falta de una didascalia explícita puede resultar de la historia textual de los testimonios conservados, de modo que puede ser por causa del mismo Lope, así como por un ajuste de los editores. No obstante, aunque parece pertinente la didascalia explícita propuesta, ésta no aprovecha el uso de los demás recursos escénicos empleados a lo largo de la puesta en escena, como el monte o peña por los cuales encuentran a Dánae y a Andrómeda, el cual habría podido cubrirse un momento y descubrirse ante el uso de un bofetón, generando mayor asombro ante los espectadores.

La propuesta que hago con respecto al movimiento no se limita a cómo pudo haber sucedido en el espacio escénico comercial, sino también es en el áulico, considerando que en ambos espacios podían encontrarse estos elementos de maquinaria que permitiesen tales movimientos.

La utilería se pide en las siguientes didascalias explícitas:

Cae una flecha con una carta.

(did. 303)

La nube con oro.

(did. 353)

La nave.

(did. 829)

Baja con dos tornos, Mercurio con una espada, y Palas con un escudo, y en medio dél un espejo.

(did. 1411)

Sacan el espejo, y dasele

(did. 1719)

Ahora saca la cabeza de Medusa llena de culebras.

(did. 1757)

Salgan los pastores huyendo, y Fineo tras ellos, algo desnudo en caballo de caña.

(did. 2393)

Fineo en caballo de caña, y mal armado.

(did. 2763)

Los elementos de utilería parecen estar dentro de las posibilidades de cualquier espacio escénico comercial, porque la flecha con carta podía lanzarse desde un lado del corredor en el que se ubicase la torre de Dánae; el oro podría tratarse de papeles brillantes cayendo desde una caja disfrazada de nube; la espada, el escudo con espejo, y el espejo solo, son elementos comunes en los corrales; la cabeza de Medusa podría ser una pelota o algo semejante pero decorado con los rasgos del monstruo; el caballo de caña y el mal armamento de Fineo podían tratarse de juguetes infantiles. En este sentido, y como ya he comentado, la nave en la que se transporta Dánae habría sido el único elemento de utilería que no se presenta patente al público, sino que queda dentro de los diálogos de los personajes.

Con base en lo anterior, la utilería podía ser la misma en espacios escénicos comerciales y áulicos, pero los fines para los que se usara limitaban las posibilidades de su presencia en los corrales, de modo que algunos elementos de utilería debieron de ser borrados en las adaptaciones.

Con respecto al vestuario, como se ha anticipado, sigue tres parámetros en las didascalias explícitas:

| Parámetro | Caso |
|---------------|--|
| Calificativos | <i>Salen Acrisio, rey, Polinestor, capitán [...]</i> (did. 359) |
| | <i>Salen Amintas, Cardenio y Fileno, pastores.</i> (did. 671) |

| | |
|---------------|---|
| | <p><i>Sale Perseo galán de caza.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 980)</p> <p><i>Sale Diana de cazadora.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 1031)</p> |
| Especificidad | <p>[...] <i>Fineo tras ellos, algo desnudo en caballo de caña.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 2393)</p> |
| Nulidad | <p><i>Salen Júpiter y Mercurio.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 174)</p> <p><i>Salen Dánae y Elisa.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 259)</p> <p><i>Salen Andrómeda y Laura.</i></p> <p style="text-align: right;">(did. 1951)</p> |

En el caso del vestuario por calificativos, es claro que los términos empleados daban pautas a intertextos identificables por el espectador, ello sin considerar el espacio escénico destinado; sin embargo, destaca el personaje de Perseo porque el intertexto de “*galán de caza*” resulta un poco austera para la identificación del héroe, de modo que toda la indumentaria para generar el lugar común ante el espectador (espada, escudo, y cabeza de Medusa) es obtenida a lo largo de la segunda jornada.

En el caso de vestuario por especificidad, la didascalía 2393 es el único ejemplo presente en este texto, destacable también por ser un momento de comicidad, de modo que la intención de detallar en esta parte es con el objetivo de amplificar la ridiculez del personaje de Fineo.

En el vestuario por nulidad se considera la posibilidad de que, en personajes como los dioses, esta ausencia de notas sobre el tema se deba a un lugar común ya conocido por autores y

espectadores. Por otro lado, en los casos de personajes como Elisa y Laura puede suponerse que la ausencia de datos acerca de sus disfraces sea por su mínima importancia para la fábula.

Se requieren otros elementos que mantengan el apego al mito, como el tocado de serpientes y las cadenas para Andrómeda, deducidas mediante la didascalia 2599; sin embargo, la ausencia de datos sobre estos elementos debió de ser por una cuestión de lugares comunes, por lo que resultaba innecesario mencionarlos.

Con base en lo anterior, resulta no haber elemento alguno, referente al vestuario, que no pudiera presentarse para la puesta en escena en un corral, ello considerando el manejo de intertextos e lugares comunes identificables por los espectadores.

A partir de los elementos hasta aquí mencionados, aunque *La fábula de Perseo* es una tragicomedia alegórica planeada como panegírico para enaltecer a quien actúe como el héroe, es evidente también el interés por maravillar al espectador original mediante recursos visuales; no obstante, si bien tales recursos podían ser patentes dentro del espacio escénico áulico de su primera puesta en escena, una adaptación que pasara de lo patente a lo ausente en mínimos casos, habría sido suficiente para la presentación dentro de un espacio escénico comercial, conservando así los atractivos visuales.

7. EL TEATRO MITOLÓGICO DE LOPE DE VEGA EN LOS ESPACIOS ESCÉNICOS COMERCIALES (CONCLUSIONES)

El teatro mitológico de Lope de Vega ha sido dividido a través del estudio de Teresa Ferrer en textos destinados originalmente para espacios escénicos áulicos y espacios escénicos comerciales. Mientras en el caso de las obras destinadas a palacio se evoluciona en su manejo de recursos escénicos, pasando del objetivo de permitir la participación de nobles como actores y de alabar a sus espectadores, las obras destinadas a corrales evolucionan en el manejo de los recursos escénicos por objetivos y motivos diferentes.

De punto de partida en esta evolución se halla *El laberinto de Creta*, tragicomedia con un mínimo apego a las fuentes empleadas por el dramaturgo debido a la ignorancia de los asistentes al espectáculo, lo cual daba cierta libertad para la puesta en escena, pero siempre considerando ciertos rasgos de las prácticas frecuentes dentro del teatro, así como atractivas para el público, además de considerar una posible conciencia por parte los espectadores acerca las limitaciones del espacio escénico en cuestión, la cual permitía que gran cantidad de los momentos estuvieran apoyados en espacios latentes y ausentes, y sólo unos pocos en lo patente, a pesar de su importancia dentro de la diégesis. De modo que, si la obra buscaba ser del agrado del público, no tenía aspiraciones de ser un espectáculo ostentoso como los del mismo género presentados antes en palacio.

El segundo punto en dicha evolución corresponde a *Las mujeres sin hombres*, una comedia más arriesgada desde el manejo de las fuentes, porque crea una fábula a partir de lugares comunes e intertextos populares, de modo que puede darse el caso de ignorancia acerca de algunas fuentes, pero esto no es lo que motiva la libertad del dramaturgo, sino la ausencia de especificidad del mito; sin embargo, dicha ausencia también generó expectativas que debían satisfacerse durante el

espectáculo. Por otro lado, se aprecia un cambio en las exigencias, pues incrementa el interés por hacer patentes varios recursos, generando un mayor agrado en los espectadores acostumbrados a lo latente y ausente, pero todavía con las limitaciones ofrecidas por el espacio escénico al que iba destinada. En este sentido, si existía la mencionada conciencia por parte del público acerca de las limitaciones de los corrales de comedias, es evidente que aquí es aprovechada por parte del dramaturgo, pero también comienza a verse un interés por lo visual.

Como tercer punto está *El marido más firme*, una obra dentro de un periodo diferente al de las dos anteriores, por los incrementos en el conocimiento de la cultura grecolatina y de posibilidades de los espacios escénicos comerciales. Esta tragedia se basa en un mito ampliamente conocido por la sociedad de la época, algo que reducía la libertad inventiva del dramaturgo en el manejo de fuentes, de modo que hay una obligación por apearse al mito, pero también resulta más viable el añadido de elementos diegéticos. Por otro lado, es notable que los recursos escénicos de los espacios escénicos comerciales aumentasen, permitiendo mayor presencia de espacios patentes (aunque todavía muy alejados de las posibilidades dentro de palacio), lo cual motivaría que Lope de Vega calificase al espectáculo como algo humilde, a pesar de quizá ser una de las obras más valoradas por todo el público de su época.

Al final de esta evolución se halla *La bella Aurora*, una tragedia inspirada en un mito sumamente conocido por los espectadores, y ante lo cual, como en el caso de *El marido más firme*, resulta más factible hacer añadidos que no afecten la fábula y agraden al público, en lugar de modificaciones. Para este último periodo es evidente una renovación en las posibilidades escénicas ofrecidas dentro de los corrales, porque se aprecia una mayor cantidad de peticiones detalladas para la puesta en escena, sin considerar cuántos de los elementos solicitados tendrían un objetivo que afectara la diégesis, de modo que ya ha incrementado el interés por lo visual, lo cual se ha

posibilitado gracias a la estructura de los espacios escénicos, los cuales permiten obras cada vez más complejas. En este sentido, la conciencia de los espectadores acerca de las limitaciones de los corrales debió disminuir, de modo que se exigían cada vez más elementos patentes.

El caso de *La fábula de Perseo* no puede considerarse como un tercer punto, a pesar de haber sido presentado en un momento medio entre *Las mujeres sin hombres* y *El marido más firme*, esto debido a que no refleja las intenciones del dramaturgo sobre el género mitológico en los espacios escénicos comerciales, sino las de los autores de comedias interesados en los beneficios económicos que debía de generar la adaptación de una obra ostentosa y de éxito dentro de palacio. La adaptación de este texto para su puesta en escena en un corral sevillano en 1615 debió de basarse en el paso de gran cantidad de elementos patentes a latentes y ausentes, quedando muy pocos como patentes, reduciendo así la calidad del espectáculo original, pero sin afectar la calidad inventiva y lírica del dramaturgo.

Con base en lo anterior, el teatro mitológico de Lope de Vega destinado a los espacios escénicos comerciales muestra una evolución en el manejo de los recursos escénicos, la cual está fundamentada en el acrecentamiento de las posibilidades ofrecidas por los corrales para las puestas en escena, aumentando el interés del dramaturgo en detallar los elementos que debían usarse para las obras, de modo que los espectáculos devinieron más visuales. Dicha evolución fue evidentemente periódica y, muy probablemente, con otras piezas aún desconocidas y escenificadas en los momentos intermedios entre las obras conservadas. Así mismo, es claro que, en comparación con las obras destinadas a palacio, cuyo objetivo principal en el manejo de los recursos escénicos era el espectador noble mediante alabanzas, en las obras destinadas a corral el objetivo principal termina siendo la satisfacción del público mediante elementos visuales.

Falta mucho por decirse del tema, pero es destacable el incremento de estudios de obras poco conocidas, lo cual ha favorecido al género mitológico con la edición de textos de varios autores; no obstante, hay que señalar la importancia de los estudios acerca de los distintos espacios escénicos, tema de gran importancia para el análisis de cada texto.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante. *Divina Comedia*. 15ª edición. Ed. de Giorgio Petrocchi. Trad. de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.
- Alonso Mateos, Abel. “El teatro barroco por dentro: Espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”. *Per Abbat*. 2 (2007). 7 – 46.
- Apolodoro. *Biblioteca*. 3ª edición. Intr. de Javier Arce. Trad. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 2013.
- Arellano, Ignacio. (2001): ver Calderón de la Barca, Pedro. *Autos sacramentales*.
- . “La comedia mitológica de Calderón”. *El monstruo de los jardines* de Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Fundamentos, 2001. 9 – 28.
- . *Editar a Calderón. Hacia una edición crítica de las comedias completas*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2007.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Ed. de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz. Trad. de Jerónimo de Urrea. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002. 2T.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. de Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 2010.
- Armas, Frederick de. “Adonis y Venus: Hacia la tragedia en Tiziano y Lope de Vega”. *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*. Ed. de Frederick de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Universidad de Navarra, 2009. 97 – 115.
- Arróniz, Othón. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- . *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- Ávila Garnica, Víctor Alan. “Hacia una introducción a la comedia mitológica del Siglo de Oro”. *Destiempos*. Núm. 53 (2016). 24 – 33.
- . “Notas sobre la comedia mitológica de Lope de Vega”. *Destiempos*. Núm. 57 (2017). 7 – 23.
- Bautista A Valle-Arce, Juan. (2001): ver Vega, Lope de. *El peregrino en su patria*.
- Béhar, Roland. “La fábula de Perseo de Lope de Vega entre tradiciones palaciegas y reescrituras literarias”. *Aún no bajó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Ed. De Xavier Tubau. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009. 165 – 242.

- Boadas, Sònia. (2017) ver: Vega, Lope de. *El laberinto de Creta*.
- Bobes Naves, María del Carmen. “Texto literario y texto espectacular en *El caballero de Olmedo*”. *La comedia de capa y espada*. Ed. De Mercedes de los Reyes Peña. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de Teatro - Cuadernos de teatro clásico, 1998. 95 – 103.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Autos sacramentales*. Ed. de Ignacio Arellano. Madrid: Editorial Castalia, 2001.
- . *El mayor encanto, Amor*. Ed. de Alejandra Ulla Lorenzo. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2013.
- Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*. Ed. de Benito Brancaforte. Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- Castillejo, David, Javier Navarro de Zuvillaga, Francisco Ruiz Ramón, y Jorge Urrieta, “Conclusiones del taller de escenografía sobre la comedia y el corral”. *El mito en el teatro clásico español*. Coord. por Francisco Ruiz Ramón y César Oliva. Madrid: Taurus, 1988.
- Cervantes, Miguel de. *Comedias*. Ed. De Florencio Sevilla. Madrid: Editorial Castalia, 2001. 3T.
- Couderc, Christophe. “El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega”. *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Ed. de Alberto Blecua e Ignacio Arellano. Madrid: Universidad de Navarra, 2009. 51 – 77.
- Díez Borque, José María. “Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica”. *La comedia: Seminario hispano-francés*. Madrid: Casa de Velázquez, 1995. 155 – 177.
- . *El teatro en el Siglo XVII*. Madrid: Taurus Ediciones, 1988.
- . *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones El Laberinto, 2002.
- Dixon, Víctor. *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2013.
- Enrique García Santo-Tomás. (2012): ver Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*.
- Eurípides. *Tragedias*. Ed. de José Luis Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 2008.
- Ferrer Valls, Teresa. “*El vellocino de oro* y *El Amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de madurez”. *En torno al Siglo de Oro. Actas de las XI - XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro, celebradas en Almería*. Almería: Instituto de estudios almerienses, Diputación provincial, 1996. 47 – 64.
- . *La práctica escénica cortesana: De la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis Books Limited, 1991.
- . *Nobleza y espectáculo teatral (1535 - 1622)*. València: UNED, Universidad de Sevilla, Universidad de València, 1993.

- Frenk, Margit. “Refranes cantados y cantares proverbializados”. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de cultura económica, 2006. 532 – 544.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato, 2012.
- García Carrasco, Adolfo. “La construcción problemática del yo nobiliario”. *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Coord. por Bernardo José García y María Luisa Lobato. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2007. 21 – 44.
- García Cueto, David. “El viaje a España de Cosme Lotti y las fuentes de Roma, Tívoli y Frascati”. *Archivo Español de Arte*. LXXX. N°319. (2007). 315 – 322.
- García de Cortázar, Fernando y José Manuel González Vesga. *Breve historia de España*. 8ª edición. Madrid: Alianza editorial, 2017.
- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo. (2017): ver Vega, Lope de. *Las mujeres sin hombres*.
- González de Amezúa, Agustín. (1935): ver Vega, Lope de. *Epistolario de Lope de Vega*.
- Hermenegildo, Alfredo. *Juegos dramáticos de la lectura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: Oro viejo, 1995.
- Heródoto. *Historia*. 7ª edición. Ed. de Manuel Balasch. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- Hesíodo. *Obras y fragmentos*. Trad. de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Editorial Gredos, 2000.
- Higino. *Fábulas mitológicas*. Ed. de Francisco Miguel del Rincón Sánchez. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Horacio. *Odas y Epodos*. 5ª edición. Ed. de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal. Trad. de Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- . *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Trad. de José Luis Moralejo. Madrid: Editorial Gredos, 2008.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. Trad. de Juan Almela. México: Siglo XXI Editores, 2013.
- Lobato, María Luisa. “Nobles como actores. El papel activo de palacio en las representaciones cortesananas en la época de los Asturias”. *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Coord. Por Bernardo José García y María Luisa Lobato. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2007. 89 – 114.
- López, Alonso. *Philosophia antigua poética en Obras completas*. V 1. Ed. de José Rico Verdú. Madrid: Fundación José Antonio Castro, 1998.

- Martínez Berbel, Juan Antonio. “Algunas calas en el mito de Orfeo”. *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación internacional del Siglo de Oro*. Vol. 2. Coord. por Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato. Burgos: Iberoamericana, Vervuert, 2002b. 1277 – 1287.
- “Algunas notas sobre el género mitológico en Lope”. *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla - La Mancha, 2005. 353 – 369.
- *El mundo mitológico de Lope de Vega: Siete comedias de inspiración ovidiana*. Granada: Universidad de Granada, 2002.
- Martínez Hernández, Santiago. “Fragmentos del ocio nobiliario”. *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Coord. Por Bernardo José García y María Luisa Lobato. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2007. 45 – 88.
- Maydeu, Javier Aparicio. *El teatro barroco. Guía del espectador*. Madrid: Montesinos, 1999.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega en Edición nacional de las Obras completas de Menéndez y Pelayo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Molina, Tirso de. *Don Gil de las calzas verdes*. Ed. de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Editorial Castalia, 2001.
- Morley, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de la versificación estrófica*. Trad. De María Rosa Cartes. Madrid: Editorial Gredos, 1968.
- Oleza, Joan. “Adonis y Venus, una comedia cortesana del primer Lope de Vega”. *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. Coord. Por José Luis Canet Vallès. Madrid: Editorial Castalia, 1986. 309 – 324.
- Oliva, César y Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. 13a edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.
- Ovidio. *Amores. Arte de amar*. 6ª edición. Ed. de Juan Antonio González Iglesias. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- *Cartas de las Heroínas*. Ed. de Vicente Cristóbal. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- *Metamorfosis*. 12ª edición. Ed. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.
- Pastor Comín, Juan José. “Venus y Adonis: La transformación literaria del mito en la música europea del Siglo XVII”. *Reescritura de los mitos en la literatura*. Coord. por Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Pacheco. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 131 – 150.

- Pausanias. *Descripción de Grecia*. Ed. de María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Editorial Gredos, 1994. 3T.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1980.
- Pérez de Moya, Juan. *Filosofía secreta*. Zaragoza: Miguel Fortuño Sánchez, 1599.
- Píndaro. *Obra completa*. 3ª edición. Trad. de Emilio Suárez de la Torre. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- Profeti, Maria Grazia. (2007): ver Vega, Lope de. *El vellocino de oro*.
- "Forma del mundo, forma literaria, forma teatral". *El escritor y la escena VII: Estudios sobre el teatro español y novohispano del Siglo de Oro*. Ed de Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999. 25 – 44.
- Rodríguez de Montalvo, Garci. *Amadís de Gaula*. 11ª edición. Ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2020. 2T.
- Ruano de la Haza, José María. "Hacia una metodología de la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del Siglo XVII". *Criticón*. Núm. 42 (1988). 81 – 102.
- "Siglos de Oro". *Historia de los espectáculos en España*. Coord. Por Andrés Amorós y José María Díez Borque. Madrid: Editorial Castalia, 1999. 37 – 68.
- *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.
- Sainz Robles, Federico Carlos, ed. *Obras selectas de Lope de Vega*. Madrid: Aguilar, 1991.
- Sánchez Aguilar, Agustín. *Lejos del Olimpo: El teatro mitológico de Lope de Vega*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010.
- Sánchez Jiménez, Antonio. (2012): ver Vega, Lope de. *Arcadia, prosas y versos*.
- Shergold, Norman. *History of the spanish state from medieval times until the end of the seventeenth century*. Oxford: Calrendon Press, 1967.
- Sófocles. *Tragedias*. Intr. de Jorge Bergua Cavero. Trad. de Assela Alamillo. Madrid: Editorial Gredos, 2015.
- Suárez de la Torre, Emilio. (2008): ver Píndaro. *Obra completa*.
- Surtz, Ronald. "El teatro en la Edad Media". *Historia del teatro en España*. Dir. por José María Díez Borque. Madrid: Taurus Ediciones, 1983. 2T. 61 – 153.
- Toro, Fernando de. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. México: Paso de gato, 2014.

- Torres Naharro, Bartolomé, *Teatro completo*. Ed. de Vélez-Sainz, Julio. Madrid: Ediciones Cátedra, 2013.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. De Francisco Torres Monreal. Madrid: Ediciones Cátedra, Universidad de Murcia, 1989.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. (2013): ver Calderón de la Barca, Pedro. *El mayor encanto, Amor*.
- Valencia López, Natividad. *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad complutense, 2002.
- Varey, John. *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 1987.
- Vega, Lope de. *A study and critical edition of Lope de Vega's El amor enamorado*. Ed. de John Wooldridge. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas – Studia Humanitatis, 1978.
- *Adonis y Venus en Comedias. Parte XVI*. Ed. de Mercedes Blanco y Felipe Joannon. Coord. por Florence d'Artois y Luigi Giuliani. Barcelona: Editorial Gredos, 2017. 2T.
- *Arcadia, prosas y versos*. Ed. de Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.
- *Arte nuevo de hacer comedias*. 3ª edición. Ed. de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.
- *Cartas (1604 – 1633)*. Ed. de Antonio Carreño. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.
- *Cartas*. Ed. de Nicolás Marín. Madrid: Editorial Castalia, 2001.
- *El Amor enamorado en Obras de Lope de Vega. Vol. XIV Comedias mitológicas y comedias mitológicas de asunto extranjero*. Ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Editorial Atlas, 1966.
- *El laberinto de Creta en Comedias. Parte XVI*. Ed. de Sònia Boadas. Coord. por Florence d'Artois y Luigi Giuliani. Barcelona: Editorial Gredos, 2017. 2T.
- *El marido más firme en Obras de Lope de Vega. Vol. XIV Comedias mitológicas y comedias mitológicas de asunto extranjero*. Ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Editorial Atlas, 1966.
- *El peregrino en su patria*. Ed. de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Editorial Castalia, 2001.
- *El vellocino de oro*. Ed. de Maria Grazia Profeti. Kassel: Edition Reichenberger, 2007.
- *Epistolario de Lope de Vega*. Ed. de Agustín González de Amezúa. Madrid: Real Academia de la Lengua, 1935.

- . *La bella Aurora en Obras de Lope de Vega. Vol. XIV Comedias mitológicas y comedias mitológicas de asunto extranjero*. Ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Editorial Atlas, 1966.
- . *La fábula de Perseo en Comedias. Parte XVI*. Ed. de Roland Béhar. Coord. por Florence d'Artois y Luigi Giuliani. Barcelona: Editorial Gredos, 2017. 2T.
- . *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*. Ed. de Michael McGaha. Kassel: Edition Reichenberger, 1985.
- . *Las mujeres sin hombres en Comedias. Parte XVI*. Ed. de Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y Óscar García Fernández. Coord. por Florence d'Artois y Luigi Giuliani. Barcelona: Editorial Gredos, 2017. 2T.
- . *Las mujeres sin hombres*. Ed. de Óscar García Fernández. León: Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 2008.
- Vélez-Sainz, Julio. (2013): ver Torres Naharro, Bartolomé, *Teatro completo*.
- Virgilio. *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Intr. de José Luis Vidal. Trad. de Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Editorial Gredos, 2008.
- . *Eneida*. Intr. de Vicente Cristóbal. Trad. de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Editorial Gredos, 2008.
- Vitse, Marc. “Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel”. *Notas y estudios filológicos*. 2 (1985). 7 – 32.
- Zamora Vicente, Alonso. (2001): ver Molina, Tirso de. *Don Gil de las calzas verdes*.
- . *Lope de Vega*. Barcelona: Salvat Editores, 1985.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00277

Matrícula: 2173800721

El teatro mitológico de Lope de Vega en los espacios escénicos comerciales

Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 10:00 horas del día 14 del mes de julio del año 2022 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA
DR. JOSEF DANN CAZES GRYP
DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: VICTOR ALAN AVILA GARNICA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

MTRO. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTE

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA

VOCAL

DR. JOSEF DANN CAZES GRYP

SECRETARIA

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO