



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 99-113. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

La creación del espacio teatral en las comedias colaboradas de Luis de Belmonte y Antonio Martínez de Meneses¹

ELENA MARTÍNEZ CARRO

Universidad Internacional de la Rioja
elena.martinez@unir.net

1. LAS COMEDIAS EN COLABORACIÓN

La escritura de comedias en colaboración entre dos, tres o más ingenios fue costumbre consolidada a partir de 1630, último período de Lope y momento de gran demanda teatral. Sin embargo, como señalaba Ann Mackenzie en su ya clásico estudio sobre la escuela de Calderón, la cuantiosa demanda de comedias no fue la única causa por la que los dramaturgos comenzaron a componer obras entre varios autores:

Tenemos que buscar una motivación mucho más profunda y compleja que la de la prisa y la demanda de comedias, si queremos entender y explicar adecuadamente la cooperación dramática practicada con tanto entusiasmo y frecuencia por los ingenios del ciclo de Calderón².

El proceso de elaboración de las comedias colaboradas ha dado lugar a múltiples teorías, pero hasta el momento ni los manuscritos originales, ni los testimonios de dramaturgos nos han llevado a un estado de la cuestión cerrado. Es difícil dilucidar si los poetas tenían un plan anticipado y consensuado, o trabajaban sobre estructuras anteriores. Como

¹ Contemplamos aquí el término de “espacio teatral” entendiéndolo y asumiendo la tipología de Javier Rubiera, quien incorpora los estudios semióticos a las polémicas más actuales sobre escenografía. «El espacio teatral es el término más general y se emplea para referirse al espacio del teatro considerado genéricamente, para distinguirlo del espacio de la novela o de la lírica, por ejemplo. Por lo tanto, es el término que engloba todo lo referente a la espacialidad del teatro». Distinción que hace frente a «espacios escenográficos: variedad de espacios escénicos el dramaturgo del Siglo de Oro podía elegir dónde situar a los actores y trataba de representar el lugar de la acción con la ayuda de diferentes elementos escenográficos (verbales y no verbales) bien diversos también, que en muchas ocasiones aparecen en combinación. Distinguimos así un espacio escenográfico verbal de otro no verbal que frecuentemente son complementarios» (Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco Libros, 2005, pp. 84 y 90).

² Cf. Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, University Press, 1993, p. 32.

señala Abraham Madroñal: «Se ve claramente en la obra que los dramaturgos trabajaban con un plan preconcebido, muy probablemente en prosa, independientemente unos de otros, y que después ensamblarían las diferentes partes»³.

Sin embargo, creemos que realmente en muchos casos no existía ese plan en prosa, sino más bien una comedia base o antigua propicia para la refundición:

Esta notable relación entre los dos procesos de creación, o sea de recreación, nos deja convencidos de que los discípulos calderonianos componían comedias en colaboración fundamentalmente a impulsos del mismo motivo y con la idéntica intención que les conducía a explotar comedias antiguas⁴.

No cabe duda de que el proceso de colaboración en las comedias corría parejo al de refundición. Gracias al conocimiento que se tenía de la comedia base y de la historia original, era posible establecer un argumento no discutible y sobre el que reelaborar el drama con distintas plumas.

Si las comedias en colaboración fueron una necesidad de la demanda de las compañías teatrales o fruto de la mentalidad barroca, es un asunto difícil de dilucidar, pero no cabe duda de que ningún dramaturgo áureo descuidó esta faceta de composición que requería una habilidad de ensamblaje –argumental y métrico– y una compenetración entre los escritores que llevaban a cabo la pieza teatral.

Los más destacados dramaturgos en este arte fueron Jerónimo de Cáncer, máximo cultivador de esta modalidad, seguido por Moreto con 16 obras o Martínez de Meneses con 12 obras compartidas⁵.

Unos de los casos más significativos de dramaturgos que colaboraron en numerosas ocasiones es el de Luis Belmonte y Antonio Martínez de Meneses. La mayor parte de las veces lo hicieron en compañía de otros ingenios para establecer el reparto más clásico y lógico de las jornadas. Tres ingenios para tres jornadas. Como señaló Cubillo (1654) en su retrato del poeta cómico:

Y si algo nuevo se encomienda al arte
en tres ingenios nuevos se reparte,
que como el poema consta de jornadas,
para andarlas mejor ponen paradas.
Corre la primera pluma a lo tudesco,
entra luego la otra de refresco,
corre veloz, y cuando está cansada,
se arrima, y corre la tercera parada⁶.

³ Cf. «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en Granja, Agustín de la - Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, Granada, Universidad, 1996, vol. 1, p. 342.

⁴ Mackenzie, *op. cit.*, p. 36.

⁵ Cf. González Cañal, Rafael, «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en Navarro, Olivia - Serrano Agulló, Antonio (eds.), *En torno al teatro del siglo de oro. XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, p. 34.

⁶ Cf. Cubillo de Aragón, Álvaro, *El enano de las musas*, Madrid, 1654, p. 390.

El reparto tripartito –aunque común– se vio superado en unas ocasiones por seis ingenios y hasta nueve como en el caso de *La luna africana*.

La colaboración entre dos ingenios no fue la forma más frecuente de trabajo, aunque en el caso que nos ocupa debió ser habitual. Es el propio Martínez de Meneses quien lo señalaba:

Yo los [Maestro Felices y don Juan de Veroaga] dejé pasar por quedarme a ver los restantes del túmulo que ocupaba el camino; y apenas me dejaron aquellos, cuando se acercaron a mí, envueltos en sudor y polvo, don Antonio Martínez y Luis de Belmonte. Hízome novedad el verlos juntos, y don Antonio Martínez me sacó esta redondilla: “Con esta duda me enfadas. / ¿Quién el vernos extrañó? / Por que siempre hago yo / con Belmonte las jornadas”⁷.

Coincidimos con Madroñal cuando apuntaba a Belmonte Bermúdez como primer dramaturgo en realizar comedias en colaboración.

Yo creo que tal modo de componer lo inaugura Belmonte Bermúdez cuando en 1622 desea exaltar la figura de García Hurtado de Mendoza, pacificador del Arauco, de cuyo hijo había sido y era amigo desde su estancia en aquellas regiones. Fue Belmonte quien al parecer solicitó la colaboración a los diferentes dramaturgos y quien dirigió la puesta en escena de la obra (que se estrenó en las habitaciones reales y después ante el pueblo con gran aplauso), y también quien en el mismo año 1622 firmaba la dedicatoria del ejemplar impreso de la misma.⁸

Al igual que Martínez de Meneses, los dos escribieron comedias de forma individual y de forma colaborada, pero indudablemente es Martínez quien se incorpora a la iniciativa de Belmonte, seguramente a partir de 1635, fecha en la que coinciden en la corte. El trabajo entre ambos se puede datar entre 1635⁹ y 1650¹⁰, año en que fallece Belmonte, aunque prosigue el trabajo de Martínez con otros dramaturgos.

2. TRES COMEDIAS DE DOS AUTORES

Son tres las obras de autoría definitiva en las que colaboraron los dos ingenios: *La campana de Aragón*, *Fiar de Dios* y *El Hamete de Toledo*. La fecha de composición de cada una de las comedias es incierta, así como los testimonios autógrafos, con marcas temporales o datación de censuras, que nos llevarán a fijar un período.

Se conserva un manuscrito de *La campana de Aragón*, en la Biblioteca Nacional de Madrid, de gran claridad, y letra del siglo XVII. Mantiene rasgos de tal uniformidad, que

⁷ Saco la cita de José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, p. 92.

⁸ Madroñal Durán, *op. cit.*, p. 330.

⁹ El testimonio de Cáncer en el *Vejamen* del 28 de agosto de 1640 muestra de manera clara que la colaboración entre ambos era ya madura.

¹⁰ Seguimos aquí la fecha que William Kincaid («Life and work of Luis de Belmonte Bermúdez (1587?-1650?)», *Revue Hispanique*, 74, 1928, pp. 1-260) aporta para fijar el fallecimiento del dramaturgo en 1650.

–en absoluto– parece de ninguno de nuestros dramaturgos, sino más bien de algún copista. La copia está rubricada en cada una de las hojas. Al comienzo de la obra se dice que es de «D. Antonio Martínez de Meneses» y con otra letra distinta y añadida «es diferente de una antigua». En la portada de la segunda jornada y con igual letra figura: «es de Luis Belmonte». La crítica posterior ha considerado la comedia solo de Martínez de Meneses, por lo que Kincaid no la incluyó entre las comedias de Belmonte. Rubio San Román indicó la posible autoría de Belmonte Bermúdez en colaboración con Martínez de Meneses, debido especialmente a los versos finales de la obra donde se dice claramente que la terminaron dos plumas¹¹.

No se conoce ningún impreso –hasta el momento– de la comedia, aunque La Barrera la atribuye a Antonio Martínez entre las «comedias sueltas». Creemos que debió de existir una impresa, ya que Durán, en su relación de «comedias sueltas que no tiene, y desea encontrar»¹², nombra *La campana de Aragón* como comedia sin adquirir. La atribuye solo a Martínez de Meneses y añade que sí tiene la homónima de Lope como suelta¹³.

Fiar de Dios, en cambio, es una comedia sin problemas bibliográficos. El argumento basado en la leyenda de San Estacio fue recogido también por Martínez de Meneses en su comedia *San Estacio*, con la que guarda casi idénticas similitudes¹⁴. Simón Palmer afirmaba que esta comedia debió ser escrita en 1600 por Belmonte y Martínez¹⁵, pero se trata de un error, pues seguramente Martínez de Meneses ni siquiera había nacido¹⁶. Kincaid resume su argumento¹⁷, analiza su métrica¹⁸, y señala las coincidencias temáticas con otras obras de la época¹⁹. De la comedia existe solo un manuscrito que no tiene rasgos autógrafos y al que le falta la tercera jornada²⁰. Fue publicada en la *Parte veinte y seis de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* en 1666 (fols. 106r-127r).

Solamente *El Hamete de Toledo*, de las tres comedias que nos ocupan, no presenta problema alguno de autoría. De hecho, Kincaid resume su argumento, analiza su métrica y señala algunas cuestiones relacionadas con otros dramas de igual título y con el mismo

¹¹ Cf. Rubio San Román, Alejandro, «Aproximación a la Bibliografía de Luis Belmonte Bermúdez», *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, FUE, 1988, pp. 111-112.

¹² Agustín Durán, «Catálogo de las comedias que faltan a la colección», Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 17.283.

¹³ Existe una comedia de Lope de Vega que, aunque homónima, no sigue el argumento en su totalidad, aunque tienen una base común. Otra de las obras con argumento similar es *La corona en tres hermanos*, de Juan Vera y Villarreal. Cada uno de los actos tiene un título y solo el tercero hace referencia a la leyenda de nuestro autor: *El rey D. Ramiro el Monje y la campana de Huesca*.

¹⁴ Existe otra comedia atribuida a Martínez de Meneses, *La dicha en el precipicio*, todavía sin localizar, que al parecer seguía el argumento de *San Estacio*. En caso de que este dato fuera certero, serían tres las comedias que Martínez de Meneses dedicara a este santo.

¹⁵ Cf. *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1977, p. 4.

¹⁶ En nuestro estudio sobre el autor demostramos el error que supone esta fecha sobre su nacimiento (cf. Martínez Carro, *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*, Fundación Universitaria Española, 2006, p. 18).

¹⁷ Kincaid, *op. cit.*, pp. 100-103.

¹⁸ Kincaid, *op. cit.*, pp. 221-222.

¹⁹ Kincaid, *op. cit.*, pp. 170-172.

²⁰ El manuscrito perteneció a la Biblioteca de Arturo Sedó y se encuentra en el Instituto del Teatro de Barcelona, Ms. 82.654.

argumento²¹. La obra es una refundición de la comedia de Lope, impresa en *Doce comedias de Lope de Vega*. Cotarelo señaló que Belmonte y Martínez de Meneses introdujeron grandes modificaciones en el texto de Lope²², y, años más tarde, otros tres ingenios hicieron una parodia de la comedia de Belmonte y Martínez de Meneses. Recientemente se ha realizado una edición de la comedia burlesca de los tres ingenios, con una introducción que señala las diferencias argumentales entre ambas²³.

3. LA CREACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO EN LAS COMEDIAS COLABORADAS

Las peculiaridades de las comedias colaboradas, tanto en su génesis como en su evolución, plantean numerosos interrogantes sobre su puesta en escena y representación.

Si bien es cierto que la teatralidad parte del origen mismo del texto dramático, como ya señaló Ruiz Ramón, no siempre es posible distinguir en este tipo de obras los elementos claves que constituyen su espacio escénico²⁴.

Coincidimos con Aurelio González cuando señala al respecto:

Creo que la teatralidad parte desde la génesis misma de la obra de teatro, esto es, que ya desde su escritura, ésta está determinada por una serie de códigos específicos que están implicando la representación, por lo que ni el texto escrito, ni la representación son “medios” de lograr la teatralidad, sino que ésta radica en la relación signica y dialéctica de ambos textos o discursos, relación que es indisoluble y dinámica. Entonces la teatralidad está en potencia en el texto escrito, pero no por su posibilidad de ser representado sino por su propia estructura y construcción²⁵.

Desde esta perspectiva entendemos que acercarnos a la teatralidad de las comedias que estudiamos, es intentar ver cuáles son sus mecanismos internos que configuran su espacio escénico desde el «texto teatral», entendido como la simbiosis entre el «texto literario»

²¹ Kincaid, *op. cit.*, pp. 104-107 y 223.

²² Cf. Cotarelo y Mori, Emilio, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, vol. VI, 1928, p. 15. Aquí se reseñan las diferencias entre ambas piezas: «Esta obra [la de Lope de Vega] produjo efecto en el público español, y algunos años más tarde se compuso, representó e imprimió un nuevo *Hamete de Toledo*, obra del sevillano Luis de Belmonte y de don Antonio Martínez de Meneses, los cuales introdujeron grandes modificaciones en la de Lope. Suprimieron buen número de personajes, que como se ven en esta son cerca de cuarenta, dando los asesinatos posteriores al de doña Leonor en relación, y no en acción; ampliando lo que se refiere a los amores de Hamete y Argelina, a la cual se supone esclava de los mismos dueños de Hamete y circunscribiendo la acción en Toledo y sus cercanías. Pero si la obra gana en sencillez y regularidad, pierde en la salvaje grandeza que respira el drama de Lope».

²³ Remito al volumen editado por Arellano, Ignacio - García Valdés, Celsa - Mata, Carlos - Pinillos, María del Carmen, *Comedias burlescas del Siglo de Oro. El Hamete de Toledo. El caballero de Olmedo, Darlo todo y no dar nada, Céfalo y Pocris*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, y concretamente a las pp. 45-112.

²⁴ Cf. Ruiz Ramón, Francisco, «La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores», en Campbell, Ysla (ed.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-9.

²⁵ Cf. González, Aurelio, «La creación del espacio escénico. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, p. 63.

y el «texto espectacular»²⁶. Si bien es cierto que, como apuntaba Hermenegildo, Bobes no señala el «texto dramático» como «texto espectacular», pues la «escenificación sólo se realizará cuando el diálogo complete sus enunciados con los signos paralingüísticos, kinésicos y proxémicos que le hacen potencialmente vivo y vinculado a un espacio y un tiempo, que es el teatro»²⁷. Entendemos que la obra teatral responde a una totalidad que no deja ningún elemento de la comunicación fuera del estudio del texto teatral. La misma Carmen Bobes reconocía a propósito de las teorías de la escuela polaca de semiótica:

La semiología teatral parte del reconocimiento de dos realidades del teatro y se propone estudiar todos los signos, de cualquier sistema que sean que se actualicen en la representación [...]. Mukarovski insiste en que el teatro cobra sentido no por el lenguaje sino de otros principios semióticos también, cuyo conjunto sería: a) el texto dramático, b) el espacio, c) el actor, d) el público. [...] El objetivo de la semiología teatral consiste en descubrir el significado de la obra como totalidad y no solo el significado y el sentido del texto²⁸.

El ideal de la semiología se encuentra con muchas dificultades a la hora de analizar los textos literarios del teatro barroco que han llegado hasta nosotros. Los testimonios sobre las comedias en colaboración son escasos y las referencias escenográficas casi nulas. Las limitadas representaciones de esta tipología de comedias, que en raras ocasiones han perdurado hasta nuestros días, impiden que podamos analizar con detenimiento los elementos semióticos del espacio escénico.

De las comedias estudiadas, no conocemos ninguna representación de *La campana de Aragón*. Tan solo una de *Fiar de Dios* por la compañía de Simón Aguado, en 1687, representada en palacio²⁹; y una del *Hamete de Toledo*, en 1653 representada en palacio por la compañía de Adrián López³⁰. Ambas comedias se representaron posteriormente en 1763 y 1726³¹.

No dudamos de que se representaran en más ocasiones, aunque tan escasos testimonios sobre su puesta en escena nos lleven a pensar más en comedias construidas para la lectura de los aficionados del momento, que en obras para las tablas. En estos casos, solo a través de las marcas textuales internas podemos entrever su espacio escénico. En palabras de Hermenegildo, «El texto escrito lleva integrados, de modo implícito o explícito, esos signos que le animarán y le actualizarán en las tablas del escenario»³².

²⁶ Para estas cuestiones, remito a María del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, Madrid, La Avispa, 1988.

²⁷ Cf. Alfredo Hermenegildo, «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en González del Valle, Luis - Baena, Julio (eds.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, 1991, p. 122.

²⁸ Bobes, *op. cit.*, p. 24.

²⁹ Cf. Varey, John - Shergold, Nicholas, *Comedias en Madrid: 1603-1709; repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989, p. 117, y la base de datos DICAT.

³⁰ Cf. Cruzada Villamil, Gregorio, «Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV[...]», *El Averiguador*, 1, 1871, p. 171 y DICAT.

³¹ Cf. Andioc, René - Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Anejos de Criticón, Toulouse, 1996, pp. 720 y 734.

³² Hermenegildo, *op. cit.*, p. 122.

A su vez, el texto teatral debe estudiarse dentro de un contexto temporal que marca – en gran medida– las posibilidades representativas. Las comedias de Belmonte y Martínez de Meneses debieron interpretarse en la década de los Cuarenta, cuando los elementos teatrales utilizados por Lope habían dejado paso a la escenografía calderoniana, cada vez más elaborada y suntuosa.

Sin embargo, un estudio detenido de las didascalias implícitas y explícitas nos lleva a concluir que nuestros dramaturgos, a pesar de ser contemporáneos de Calderón, no trabajan la escenografía como muchos de sus coetáneos. Casi ninguna de sus obras requiere decorados de gran calidad y la escena se organiza al estilo de Lope³³. Sus decorados generalmente no necesitan de tramoyas ni elementos decorativos extraordinarios.

Comentaba José Lara Garrido a este respecto algunos de los elementos esenciales que imitan nuestros dramaturgos:

Junto a la espacialidad expresamente denotada en las acotaciones y el diálogo remitentes a los dispositivos escenográficos, discurre otra que se organiza sobre el código de los accesorios (objetos y vestidos). [...] el primer grado lo constituye la ostensión mimética, es decir la mostración de un accesorio referencial que completa y especifica el espacio dramático previamente conformado por otros dispositivos escénicos. [...] Lope organiza el espacio dramático a partir de los actores utilizando, además de la expresión deíctica (con medios verbales y paraverbales) y el movimiento, una rica ostensión icónica e indicial. La lectura de cualquier comedia nos posibilita una estimación del intenso papel de configuración topológica que juega el vestuario en su dramaturgia y que resulta tan determinante al menos como sus funciones de categorización estamental³⁴.

Son los valores visuales de la palabra y no los escenográficos los que marcan las necesidades representativas de estas comedias en colaboración. En estas obras las acotaciones son muy escasas y solo aparecen cuando se hacen imprescindibles para la comprensión de la escena. Belmonte y Martínez trabajan el texto dramático como unidad, donde las didascalias explícitas se vuelcan en las implícitas³⁵ dando autonomía al texto escrito. De hecho, es posible seguir la lectura de estas obras sin las acotaciones explícitas, puesto que en los parlamentos se suelen encontrar todos los indicios necesarios para seguir la representación del texto sin necesidad de elementos escenográficos de ningún tipo.

³³ Cf. Oliva, *op. cit.*

³⁴ Lara Garrido, *op. cit.*, pp. 117-18.

³⁵ Alfredo Hermenegildo también ha planteado para la obra de teatro del Siglo de Oro, a partir de las reflexiones de Anne Ubersfeld, el concepto de «didascalias» entendiendo éstas como las «marcas o signos de la representación [...] incorporadas al texto dramático». Siguiendo sus argumentaciones, entendemos que «el concepto de didascalia engloba por lo tanto las acotaciones y demás indicaciones tradicionalmente consideradas como teatrales (didascalias explícitas) y aquellas marcas u órdenes integradas en el diálogo mismo de la obra (didascalias implícitas). [...] La noción de didascalia engloba el nombre de los personajes en la nómina inicial, al frente del diálogo y dentro del diálogo mismo, y las indicaciones de lugar, de acción, etc. En las didascalias no hablan los personajes. Es el autor mismo quien interviene directamente para nombrar a los personajes y atribuir a cada uno un tiempo y un lugar para hablar, así como una parte del discurso. Las didascalias son las marcas con que el escritor asegura su presencia» (*op. cit., passim*).

Cuando la trama requiere un escenario más elaborado, la descripción suple el decorado. Pintar con palabras es una de las características de los dramas de Martínez de Meneses que perdura en las comedias colaboradas. La señalización se lleva a cabo a través del lenguaje y de las descripciones paisajísticas. Siempre que las dificultades escenográficas van a ser grandes, Belmonte y Martínez recurren a las didascalias implícitas enmarcadas en magníficas descripciones. Pintan los paisajes y situaciones como si de un cuadro se tratara. La acumulación de recursos literarios nunca impide ver el escenario imaginado como principal objetivo de la descripción.

Entre otras cosas los medios escenográficos para realizar la imitación eran un elemento aún imperfecto para lograr este objetivo. Si la acción se desarrolla en los jardines de Babilonia, no se trata de mostrar en escena una fiel imitación de tales jardines, tras una reconstrucción historiográfica por parte de los escenógrafos, sino de evocarlos mediante una representación convencional y esquemática que podía ser completada con la creación de un decorado verbal [...]. Se requiere entonces un esfuerzo por parte de un auditorio que, sobre lo que ve en escena, debe de completar imaginativamente la situación dramática en un marco espacial determinado³⁶.

Los paisajes necesarios para enmarcar la representación, no aparecen nunca en las acotaciones sino en las descripciones integradas en largos parlamentos que narran escenas bucólicas, países remotos, situaciones pasadas..., evitando así la creación de espacios abiertos en el escenario.

HAMETE: Porque turbada la confusa aurora,
llore cenizas cuando perlas llora
si es del Bautista el día
hasta el ocaso desde el alba fría,
le hacen fiestas el cristiano y el moro,
yo sin alivio mis desdichas lloro.
Estos campos de Oran, estas riberas,
como la Libia fieras.

Cabría señalar algunas excepciones en la comedia hagiográfica *Fiar de Dios*, que por sus características “sobrenaturales” necesita de elementos tramoyísticos, desde luego menos utilizados que por la mayoría de los dramaturgos del momento. Dentro de su línea de sobriedad, utilizan el pescante en contadas ocasiones y solo cuando la leyenda lo impone.

Un claro ejemplo figura en la primera jornada:

Sale Emperador con venablo, y cazadores con arcos y flechas.

EMPERADOR: Desde la región de un risco
todo el bosque penetra
el bruto rayo [...]

³⁶ Cf. Rubiera, *op. cit.*, p. 33.

Entre unas enramadas que habrá en el primer corredor se vea un ciervo de grande proporción con un crucifijo en los ganchos y retírese Plácido como admirado.

mas viendo un ciervo enramado
de puntas, me elevo en el
vegetativo bajel [...]

En acabándose esta décima tercera, del cuerpo subirá el ciervo hasta el segundo corredor, por una canal como despeñadero, y se encubrirá en un bosquecillo. Sube al monte. Sale por el tablado un león y llevase al mayor. Por arriba se lleva un oso al niño pequeño.

[...]
NIÑO: Padre, ¡que me lleva el lobo!

Sube el monte.

Vuela Teodora por una canal a lo alto, y el corsario asido a un peñasco a la otra parte del tablado

Los elementos utilizados en las acotaciones son los propios de los corrales de comedias –«vase», «al paño», «salga por el corredor»–, que vuelven a repetirse desde las didascalias implícitas en el texto. Es difícil dilucidar si en estos casos los autores realmente utilizaron estas acotaciones, que solo podemos apreciar en impresos y no en manuscritos, cuando suponen una redundancia sobre las didascalias integradas en el verso.

Los lugares más comunes en los que se desarrolla la acción están plenamente unidos a la tipología de las comedias, en estos casos hagiográficas e históricas. La ciudad en las que se desarrolla la acción suele estar determinada desde los primeros versos (*Fiar de Dios*):

EMPERADOR: Ve al instante
a esa villa que distante
tengo de Roma una milla.

PLÁCIDO: Llevar fuera de Roma a Teodora.

Torres y prisiones, quintas y salas, aparecen junto a escenarios que no requieren ningún decorado. Conocemos estos lugares por las referencias del lenguaje, que sustenta el “texto espectacular” en estas comedias colaboradas. Las descripciones señalan los lugares que debemos imaginarnos, sin necesidad de acotaciones, ni elementos imprescindibles en el tablado. En ellos el verso actúa como deíctico:

PLÁCIDO: En vez de augustos honores,
con rústicas alegrías
reina de estas praderías
te aclaman mis labradores

[...] Las vides atiende allí
[...] Mira el ganado que marcha
tan espeso, que no en vano
piensa equívoco el verano.

Los deícticos para indicar el cambio de lugar o para suscribir una acotación son múltiples y como siempre son implícitos e integrados en el propio diálogo:

Sale Hamete con una caña con su raíz.

ARGELINA: Pues Hamete ¿con qué intento
traes esta caña en la mano?

Tiéntale el seno, donde trae un pepino grande.

GONZALO: ¿Qué bulto tenéis aquí?
Mas si el secreto guardáis...

Saca un pepino grande del seno.

BATO: Quisiera con este pepino
daros un cirio pascual.

Otro de los recursos más utilizados por nuestros comediógrafos son las escuchas al paño, que resuelven en gran medida problemas escenográficos, además de crear intriga y enredo.

Plácido al paño.
Dentro Plácido: Tenedme el caballo.

John J. Allen aclaraba que esta situación era tan frecuente en los corrales de comedias que «el Diccionario de Autoridades, que se publicó cuando todavía funcionaban los corrales de Madrid, comenta la expresión *al paño* así: “Phrase usada en los theatros de Comedias, que se dice del que está a la cortina que cubre el vestuario, como en escucha”³⁷.

Junto a este elemento “el aparte” es un recurso imprescindible en las comedias que tratamos. Los últimos versos de la primera y segunda jornada suelen incorporar este recurso para conseguir que el espectador mantenga la atención de cara a la próxima jornada.

El recurso a la oscuridad es otro de los elementos utilizado por nuestros comediógrafos. Algunos críticos, como Arróniz, afirman que las comedias que necesariamente se desarrollan en la oscuridad debían representarse en palacio, para producir luz artificial³⁸. Sin embargo, creemos con Shergold «que queda claro por una serie de acotaciones y por la naturaleza misma de los corrales que las escenas que tienen lugar en la oscuridad [...] sólo

³⁷ Cf. Allen, John, «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias», en Egido, Aurora (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, p. 16.

³⁸ Remito a Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, *passim*.

requieren que los actores finjan andar por lo oscuro, y en nada implica luz artificial»³⁹. Desde esta perspectiva es fácil imaginar la escena en que Argelina oculta a Hamete:

LEONOR: Sacar la luz, Argelina.
ARGELINA: Ves como vienes no salgas.
HAMETE: ¿Pues qué he de hacer, que no es nuevo el peligrar en las aguas?
ARGELINA: Entra, que yo sé qué haremos.
LEONOR: ¿No me alumbras?
ARGELINA: ¡Ah tirana!
Entra en este tocador.
Mientras que alumbro pasa al cuarto de su marido.
[...]
LEONOR: Lleva esa luz, ¿a qué aguardas?
ARGELINA: Ya la llevo, yo estoy muerta...

El vestuario es una de las grandes necesidades escenográficas en las comedias de Martínez de Meneses y lo es también en las comedias que lleva a cabo con Belmonte. El disfraz es objeto del mayor número de acotaciones explícitas.

Sale Plácido en traje villano.

Salen delante tres soldados con tres fuentes, en que irán la espada, y el sombrero, y el bastón y Plácido en calzones, y en jubón de gala, para que se acabe de vestir en el tablao.

De ello podríamos deducir que la mayoría de los personajes y el desarrollo del drama son cortesanos. Sin embargo, después de las últimas investigaciones acerca de las compañías teatrales, así como de los enseres que poseían, está claro que el vestuario constituía el principal y a veces el único elemento decorativo del tablao.

Por último, cabría señalar la música como uno de los elementos permanentes en las acotaciones o didascalias explícitas de estas comedias. Es cierto que los instrumentos musicales son siempre los mismos:

Tocan cajas. Tocan clarines.

Vanse tocando clarines y cajas y marchando en orden.

Con todo, el acompañamiento marca un ritmo en la escena fácil de imaginar.

³⁹ Cf. Shergold, Nicholas - Varey, John, *Representaciones palaciegas: 1603-1699 estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982, p. 18.

4. EL ESPECTADOR EN EL ESPACIO ESCÉNICO DE LAS COMEDIAS COLABORADAS

Los estudios sobre escenografía teatral, y las numerosas aportaciones sobre este aspecto siguen siendo uno de los temas más recurrentes que se sustenta sobre escasos testimonios, si lo comparamos con las múltiples temáticas estudiadas sobre el teatro áureo.

Informaciones de gran valor nos han llevado a reconstruir la escenografía teatral del Siglo de Oro que para el espectador del siglo XXI es común para todas las comedias de la época. Los recursos escenográficos se repiten y en raras ocasiones contamos con representaciones atemporales de las comedias de Lope, Calderón, Rojas... El marco teatral es el que espera al espectador y el que le hace introducirse –bien a través de los escenarios, bien a través del vestuario–, en un mundo pretérito con valores pasados. La actual cartelera muestra comedias áureas que en su momento fueron de gran calidad y que han perdurado hasta nuestros días, no solo por sus personajes, argumentos y calidad literaria, sino también porque su construcción en la escena ha permitido que cualquier espectador pudiera incorporarse al drama sin necesidad de otros referentes que los del propio argumento y los señalados obligatoriamente por las acotaciones.

Junto a las grandes obras maestras, la mayor parte del teatro que se produjo en su momento quedó relegado a la lectura y se alejó de los escenarios a lo largo del tiempo. Evidentemente cada época tiene su propia axiología y el teatro barroco no siempre respondía a los nuevos valores, pero la mayoría de las comedias afectadas fueron las realizadas entre varios ingenios. Son muy pocas las comedias colaboradas que se representaron a partir de finales del siglo XVIII hasta nuestros días. Su perdurabilidad en el escenario ha sido casi nula. En muchos casos la razón es clara, la falta de solidez en los personajes y en los argumentos hace que no sean atractivas para el público. Sin embargo, creemos entender que existen otras razones que pueden estudiarse desde la perspectiva de la semiótica.

La reconstrucción del espacio dramático de una comedia áurea no es exclusivamente la reproducción de un espacio escénico, sino la comprensión signica de todos los elementos que se dan en la comedia. El espectador de cualquier época debe reconocer los códigos del drama en gran medida. En caso contrario la obra carece de sentido y no cumple su finalidad.

Las comedias colaboradas se crearon para un espectador que conocía unos códigos no perdurables, lo que las diferencia de las grandes obras donde los temas trascienden a los seres de todos los tiempos. Pensemos en los grandes dramas como *El castigo sin venganza* o *La vida es sueño*. Sin embargo la mayoría de las comedias en colaboración se crearon sobre argumentos que ya conocía el espectador, capaz de suplir todas las fallas de los autores. El espectador recreaba mentalmente la comedia que estaba viendo, pues conocía la historia. La había visto en otras ocasiones y en otras “versiones”. El espectador era el elemento esencial en este tipo de comedias, pues suplía todo lo que la elaboración de varias manos “había abandonado por el camino”.

No cabe duda de que la colaboración entre varios ingenios está basada –generalmente– en la refundición. Las tres obras comentadas tienen sus antecedentes en versiones anteriores de leyendas y santos que el espectador conoce como símbolos de una época, de ahí que –tanto a los autores como al espectador– la escenografía les venga impuesta. El hecho de que exista un argumento conocido por el público permite que se pueda suprimir todo tipo de elementos escenográficos. Los referentes contextuales no están en el escenario,

pero simbólicamente figuran en el acto comunicativo. Como comentaba Ruiz Ramón, esta es una de las claves de nuestro teatro clásico:

Una de las grandes maravillas de nuestro teatro clásico es su capacidad para representar cualquier espacio físico o metafísico, exterior o interior, único o múltiple, tanto a nivel textual como escénico, ya que la creación de los espacios dramáticos no está condicionada o limitada como ocurrirá en el teatro posterior, por su realización en el espacio escénico, el cual, semántica o semiológicamente, como un Proteo se transforma en un ininterrumpido proceso en el que no importa qué espacio, dada su ilimitada potencia de simbolización, la cual a su vez viene posibilitada por la activa y rica energía simbolizante de la acción de los espectadores. Gracias a esa dinámica relación entre la imaginación del público, el espacio escénico y el juego de los actores, la acción dramática y su representación escénica fluyen sin interrupción llevando al espectador [...] ⁴⁰

El hecho de que los dramaturgos de las comedias colaboradas dejaran tanto margen a la interpretación del espectador por su conocimiento de las leyendas, ha hecho que en gran medida – con la pérdida del contexto histórico o religioso – se olvide el espacio dramático de la comedia y sea muy difícil llevarla a la escena. Resulta complejo trabajar un texto teatral que no tiene las suficientes didascalias explícitas e implícitas necesarias como para llegar a ser un texto dramático autónomo. Si cualquier adaptación actual de una comedia áurea requiere un trabajo de dramaturgia amplio, parece imposible añadir los símbolos descontextualizados de una época.

Creemos que en muchos casos autores como Belmonte o Martínez hicieron un “producto de época” conscientes de su escasa calidad. La existencia de un texto dramático, pero la falta de un espacio escénico trabajado y delimitado, nos lleva a pensar no solo en el papel del espectador como elemento imprescindible de la comunicación teatral, sino en el objetivo final de estas comedias, posiblemente elaboradas para la lectura o como ejercicio de versificación e imitación.

Carmen Bobes especificaba en su clásico estudio la diferencia entre el texto dramático y el texto narrativo:

La recepción del texto dramático y del texto narrativo se realiza de modo muy diferente y esto da lugar a que se fijen determinadas formas en los dos géneros [...]. El espectador de un drama recibe de un modo simultáneo los signos no lingüísticos (acústicos y visuales) que están en el escenario, y no tienen por tanto una labor de “composición”, sino de “observación”. El autor dramático prepara su texto para esa forma de recepción y separa los diálogos que crearán la historia, de las informaciones sobre apariencias, objetos y circunstancias que rodean a los personajes. De este modo el drama, ya desde el texto, pero sobre todo en la representación, orienta al lector hacia una forma de recepción determinada que se caracteriza por ofrecer en simultaneidad signos de varios sistemas sémicos ⁴¹.

⁴⁰ Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ Bobes Navas, *op. cit.*, p. 49.

Ideas que lógicamente suscribimos. Sin embargo, una lectura atenta de los aspectos escenográficos de las comedias colaboradas nos lleva a pensar en una frontera entre el texto dramático para ser leído y las formas narrativas. No cabe duda de que las comedias colaboradas tienen todos los principios teatrales para ser representadas, pero los elementos implícitos narrativos en el texto son tan abundantes, que junto a la falta de espacio escénico, nos llevan a pensar en un teatro para ser leído. De hecho, en las comedias colaboradas de Belmonte y Martínez el lector podrá seguir estas comedias sin necesidad de acotaciones, que poco aportan a la creación de un espacio escénico.

Las comedias colaboradas siguen planteando nuevos retos de investigación. Su forma de composición y su producto final son elementos de indudable interés, aunque alejados del ideal de la comedia áurea. El estudio de la creación del espacio escénico de estas obras es un paso más para la comprensión de su génesis y puesta en escena que creemos ineludible hacer desde el espectador del Siglo de Oro, en la medida de las limitaciones actuales. Un análisis del texto dramático que evite la contextualización llevará a entender de forma fragmentada este tipo de dramas. Solo una aproximación a los textos como refundiciones nos llevará al análisis completo de los códigos que conoce el espectador de la época, como paso imprescindible para seguir avanzando en la interpretación del espacio escénico de las comedias colaboradas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, John J., «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias», en Egidio, Aurora (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 13-23.
- Andioc, René - Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Anejos de Criticón, Toulouse, 1996, 2 vols.
- Arellano, Ignacio - García Valdés, Celsa - Mata, Carlos - Pinillos, María del Carmen, *Comedias burlescas del Siglo de Oro. El Hamete de Toledo. El caballero de Olmedo, Darlo todo y no dar nada, Céfalo y Pocris*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Madrid, La Avispa, 1988.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, vol. VI, 1928.
- Cruzada Villaamil, Gregorio, «Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los Sitios Reales, en Alcázar de Madrid, Buen Retiro, y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquellas épocas que se conservan en el Archivo del Palacio de Madrid», *El Averiguador*, 1, 1871, pp. 7-11; 25-27; 73-75; 106-108; 123-125; 170-172; 201-202.
- Cubillo de Aragón, Álvaro, *El enano de las musas*, Madrid, 1654.
- Durán, Agustín, *Catálogo de las comedias que faltan a la colección*, Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 17.283.

- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Reichenberger, 2008.
- González Cañal, Rafael, «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en Navarro, Olivia - Serrano Agulló, Antonio (eds.), *En torno al teatro del siglo de oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Instituto de Estudios Almerienses, 2004, pp. 29-44.
- González, Aurelio, «La creación del espacio escénico. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, pp. 61-75.
- Hermenegildo, Alfredo, «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en González del Valle, Luis - Baena, Julio (eds.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 121-131.
- Kincaid, William A., «Life and work of Luis de Belmonte Bermúdez (1587?-1650?)», *Revue Hispanique*, 74, 1928, pp. 1-260.
- Lara Garrido, José, «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (La primera comedia: 1579-1597)», en Egido, Aurora (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 117-118.
- Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, University Press, 1993.
- Madroñal Durán, Abraham, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en La Granja, Agustín de - Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. 1, pp. 329-346.
- Martínez Carro, Elena, *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- Oliva César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en Pedraza, Felipe - González Cañal, Rafael (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Cuenca, Universidad Castilla La Mancha, 1996, pp. 13-36.
- Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco Libros, 2005.
- Rubio San Román, Alejandro, «Aproximación a la Bibliografía de Luis Belmonte Bermúdez», en *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, FUE, 1988, pp. 101-163.
- Ruiz Ramón, Francisco, «La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores», en Campbell, Ysla (ed.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-9.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*, Madrid, Castalia, 2000.
- Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- Shergold, Nicholas D. - Varey, John E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699 estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.
- Simón Palmer, María del Carmen, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1977 (*Cuadernos Bibliográficos*, 34).
- Varey, John E. - Shergold, Nicholas D., *Comedias en Madrid: 1603-1709; repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.