



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Las acotaciones en el teatro de Cervantes: hacia una propuesta taxonómica

Emma González Mesas

Tutor: Dr. Gaston Gilabert

Trabajo Final de Máster

Máster en *Estudios Avanzados*

en Literatura Española e Hispanoamericana

Facultat de Filologia i Comunicació

Curso 2021-2022

Resumen

Las comedias y tragedias de Cervantes que conforman un total de once piezas son parte de la carrera dramática que emprendió el escritor. Pese a que esta no gozara del éxito y reclamo que su autor hubiera querido, tanto en las obras manuscritas como en las editadas las acotaciones son el testimonio que con mayor certeza se aproxima a la conciencia dramática y desvela la voz de *autor* –en términos áureos– que tuvo que acallar. El estudio clasificatorio de todas las acotaciones del corpus cómico cervantino permite desvelar la atenta mirada que Cervantes ofrecía a cada aspecto del teatro de su tiempo, cuya importancia pivota entre la construcción del personaje y la configuración de la escena. Asimismo, en estas anotaciones tan particulares se rastrean huellas autoriales en aquellas comedias que bajo el epíteto de «nuevas» tuvieron que conformarse con las planchas metálicas de la imprenta y no con las de madera del tablado de los corrales de comedias.

Palabras clave: Cervantes, acotaciones, taxonomía, teatro, siglo de oro, corral de comedias.

Abstract

Cervantes' comedies and tragedies that constitute a total of eleven plays are part of the dramatic career that the writer undertook. Although it did not enjoy the success and claim that its author would have wanted, in both the handwritten and the edited plays, the stage directions are the testimony that most certainty approaches the author's dramatic conscience and reveals his voice of director, which had to be silenced. The classification of the whole stage directions of the Cervantine comic corpus reveals the attentive look that Cervantes offered to each aspect of the theatre of his time, whose importance revolves between the construction of the character and the configuration of the scene. Likewise, in these very particular stage directions authorial prints are traced in those comedies that under the epithet of «new» had to acquiesce to the metal plates of the printing press and not with those of wood of the stage of the comedy theatres.

Keywords: Cervantes, stage directions, taxonomy, theatre, Golden Age, comedy theatre.

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
1.1. Objetivos y metodología	4
1.2. Marco teórico y estado de la cuestión	7
1.2.1. Delimitación terminológica	7
1.2.2. Propuesta taxonómica	12
2. Personaje.....	16
2.1. Identificación del personaje	18
2.2. Definición física	27
2.2.1. Vestuario y utilería del personaje	28
2.2.2. Actitud física y actitud emotiva	49
2.2.2.1. Actitud física.....	52
2.2.2.2. Actitud emotiva	56
2.2.3. Reentrada	58
2.3. Definición vocal y elementos formales del discurso.....	61
2.4. Distribución por el espacio escénico	69
3. Escena.....	77
3.1. Escenografía.....	79
3.2. Elementos técnicos	91
3.2.1. Efectos sonoros e instrumentales	92
3.2.2. Efectos escenográficos	101
4. Marcas del autor	111
4.1. Acotaciones administrativas.....	111
4.2. Acotaciones no teatrales	115
5. Conclusiones.....	119
6. Bibliografía.....	125
7. Anexo.....	133

1. INTRODUCCIÓN

1.1. *Objetivos y metodología*

Cuando un lector se aventura con una pieza teatral, tiende a recorrer la vista por los *vase, éntrase, sale o dice*. Ya estilográficamente las acotaciones invitan al lector a que siga su curso en busca del diálogo. Las indicaciones unas veces entre paréntesis u otras en letra cursiva o bastardilla son en las piezas teatrales esos hijos *otros* del autor, que pueden ser reconocidos o no por los lectores, entre los que se encuentran también los directores teatrales.

Este trabajo, por lo tanto, se centrará en estudiar y rastrear las *letras bastardas* de las piezas teatrales de Cervantes, cuya faceta como dramaturgo, aunque poco reconocida en su época, dejó una impronta a la que han vuelto no pocos críticos ni autores. Precisamente, el propio autor da cuenta de ella en el «Prólogo al lector» de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* de 1615. Su trayectoria teatral se puede dividir en dos grandes etapas. *El trato de Argel*, la *Tragedia de Numancia* y *La conquista de Jerusalén* son las obras dramáticas que nos han llegado de su primera tentativa como dramaturgo, tras su regreso de Argel. De esta primera fase cuenta que «se vieron en los teatros de Madrid representar» (Cervantes, 2015k: 11), asimismo, en aquellos primeros años, «compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas» (2015k: 12). No obstante, tras ese éxito del que nos han llegado solo tres testimonios, tuvo que ocuparse de otras cosas y se vio obligado a cambiar la pluma cómica por la de comisario real de abastos (2015k: 12).

Continúa atestiguanado que «entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica» (2015k: 12). Tal fue la imposición de Lope y sus seguidores que, a su regreso, en el segundo acercamiento al oficio de autor teatral, Cervantes reconoce: «no hallé pájaros en los nidos de antaño» (2015k: 13). La hegemonía cómica del Arte nuevo lo había eclipsado todo, así que se vio obligado a guardar en un cajón esas comedias compuestas a lo largo de varios años –aproximadamente veinte, ya que trabajó como recaudador de la Armada desde 1587 hasta 1595, cerca de ocho años (2015k: 12, nota 36)–, y las condenó al «perpetuo silencio» (2015k: 13). Cuando todavía la Segunda parte del *Quijote* no ha llegado a la imprenta, Cervantes decidió entonces recuperar esas ocho comedias y ocho entremeses al no considerarlas «tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos», y

las vendió a un librero, el impresor Juan de Villarroel, que se las pagó razonablemente (2015k: 14).

Si bien la intención de Cervantes parece ser la de reconocerse como un escalón más en la escalinata del Olimpo de los dramaturgos que configuraron la nueva escena cómica de principios del siglo XVII, paralelamente testimonia –de una manera muy mediatizada– el desarrollo de la escena castellana durante aproximadamente cien años: de los *Pasos* de Lope de Rueda hasta la coetánea Comedia Nueva. Esta nueva forma, no obstante, ya había recibido los comentarios ácidos del Cura en la Primera parte del *Quijote* y los del propio Cervantes de la *Adjunta del Parnaso* (Gómez Canseco, 2015d: 295), y, de nuevo, esta vez sin la explícita máscara de la ficción, en el «Prólogo» se aprecia una crítica al teatro de su tiempo que lo condenó al silencio.

La condena de las piezas de 1615 altera el desarrollo esperado del género en la época: el poeta las componía mirando hacia las tablas, esperando la reacción del público. En última instancia, por lo tanto, se llevaban a la imprenta. Ese sería el recorrido ideal, aunque se podía alterar el orden de los pasos, o incluso prescindir de algunos. Si bien Cervantes las compuso movido por la connatural preformación que se esperaba en el teatro de la época, las piezas recopiladas en 1615 nunca fueron representadas. El autor se ve presionado, debida la comercialización del teatro de la época, a insertar sus piezas en otros circuitos de recepción (Reina Ruiz, 2010: 931). Cervantes era muy consciente de ello: como no tendrá público ofrece el volumen al «lector mío». Canavaggio (2010: 137), muy lúcidamente apunta que:

Así se descubre la solución imaginada por Cervantes: buscar directamente a un público potencial de adictos —aquellos «discretos lectores» del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*—, con el fin de darles a conocer sus comedias fuera de los corrales y, mediante un anhelado éxito editorial, hacer que los comediantes abandonaran sus prejuicios.

Con todo, además de años y nuevas propuestas realizadas por otros autores, a las dos etapas dramáticas de Cervantes las diferencia algo sustancial: mientras que la primera resta en manuscritos; la segunda etapa fue llevada a la imprenta. Las copias que salieron de las planchas de Juan de Villarroel son los únicos testimonios que nos han llegado, pues sus manuscritos no lo han hecho. Por ello, no podemos conocer si Cervantes modificó esas dieciséis piezas al saber que el público que las recibiría primero es el lector, el mismo que había reconocido el éxito de sus obras en prosa de los últimos años y, por ende, el mismo que podría reconocer su vocación dramática (Canavaggio, 2010: 137).

El objetivo de este trabajo es comprobar, a través de la recopilación y el análisis de todas las acotaciones teatrales de Cervantes, las constantes y los desvíos que evidencian una evolución en un quehacer dramático desde distintas ópticas. En primer lugar, desde un plano más general, las acotaciones servirán para rastrear el progreso de las tablas del teatro castellano desde finales del s. XVI hasta principios del s. XVII, atendiendo a transformaciones, novedades y propuestas escénicas. En segundo lugar, atendiendo al autor, servirán para intentar trazar la poética dramática de Cervantes, su propia propuesta como dramaturgo en una época teatral sumamente compleja. Asimismo, se podrá atender a las diferencias de su uso desde una óptica cronológica (distinguiendo sus dos etapas) y genérica (diferenciando tragedias y comedias).

Por ende, tras solventar ciertos debates terminológicos acerca de la voz «acotación» con tal de proceder con un léxico preciso y analítico, se propone una taxonomía fundamentada en otras anteriores, pero ajustada tanto al contexto histórico-literario como al propio autor.

El corpus «acotacional» del que se parte es el de la edición de las *Comedias y tragedias* de Miguel de Cervantes, volumen preparado por la Real Academia Española (2015), coordinado por Luis Gómez Canseco. De este trabajo se excluye el estudio de los ocho *Entremeses*, por tratarse de un género dramático muy concreto que se alejaría ligeramente de la semántica de la investigación. No obstante, cabría añadir que es un campo digno de estudio para completar y ofrecer una más perfecta óptica del teatro de Cervantes que se desvela en esas «letras bastardillas». Las piezas teatrales de las que se han extraído las acotaciones son:

Piezas manuscritas (1580-1586)

El trato de Argel

Tragedia de Numancia

La conquista de Jerusalén

Ocho comedias (1615)

El gallardo español

La casa de los celos

Los baños de Argel

El rufián dichoso

La gran sultana

El laberinto de amor

La entretenida

Pedro de Urdemalas

1.2. Marco teórico y estado de la cuestión

1.2.1. Delimitación terminológica

El *Diccionario de la Real Academia Española* define *acotación* en su segunda entrada como «apunte en el margen de algún escrito o impreso» y añade que, «en el texto de una obra de teatro, nota, generalmente del autor, con indicaciones sobre los personajes y el desarrollo de la escena». Esta última acepción, por lo tanto, parece la más adecuada e idónea en lo referente al término central de este trabajo. Sin embargo, cabe señalar dos cuestiones sustanciales. La primera es que, en los orígenes, «acotación» o «acotar» no gozaban de tales denotaciones teatrales, pues se restringían a la primera de las acepciones del *Diccionario* de la Academia. En segundo lugar –cuestión todavía muy candente en la crítica y los estudios dramáticos–, se debe plantear cuál es el baremo que marca la diferencia entre *acotación* y *didascalia*, conceptos aparentemente sinónimos.

Para abordar la primera de las cuestiones es preciso realizar un breve recorrido etimológico y lexicológico y así comprender el proceso evolutivo del término que hoy conocemos como *acotación*. En su *Tesoro*, Covarrubias registra únicamente *cota*, que es «la alegación en la margen de otros autores, y de allí se dijo acotar, por alegar, y traer ejemplos; y esto se llama cota, por razón de los números y sus difusiones» (1611: 490). Con significado parejo, pero con lema propio, el *Diccionario de Autoridades* define *acotación* de este modo: «Vale asimismo anotación, señal, y apuntamiento, que se hace y pone al margen de alguna escritura, o libro», y toma como autoridad a Cervantes con un ejemplo del «Prólogo» del *Quijote*: «Y dejarme a mí el cargo de poner las anotaciones y acotaciones».

En ambos lexicones se comprende en *cota* la misma idea de nota al margen, pero no se especifica su aplicación en el campo teatral. Asimismo, Corominas en la segunda entrada del sustantivo *cota* precisa: «*Acotar* ‘citar un autor, aducir una autoridad’, 1531, ‘poner cotas en los planos’; *acotación* ‘nota marginal.’ 1605» (1987: 176). Cabe mencionar la evolución etimológica de estos términos, dado que comparten la misma raíz léxica. *Cota* deriva de las locuciones latinas *quota pars* –«qué parte»– y *quota nota* –«qué cifra»–, y, a su vez, ambas derivan del adjetivo y pronombre interrogativo *quotus* –«cuán numeroso, en qué número»– (Monzó, 2019). Más tarde, *cotar* añadirá el prefijo *a* –tal y como nos cuenta Covarrubias– y con él, el significado de *acotar* registrado en la edición del *Diccionario de Autoridades* de 1726 (Monzó, 2019: 33).

Con todo, la semántica que circunda a los términos *cota*, *acotar* y *acotación* no deja de ser la de un añadido, un comentario subordinado a un texto principal, con optativos ejemplos y citas de autoridades. No hay todavía rastro de una connotación exclusivamente dramática, la cual se registra por primera vez en lengua castellana en la segunda edición del *Diccionario de Autoridades* de 1770, donde, en un artículo propio e independiente, se define *acotaciones* como: «En los teatros se llaman así las cosas, que sirven para cumplir las acotaciones que hay en el drama, como son las mutaciones, tramoyas, o alhajas que se traen al teatro». Esta acepción se refiere, sin embargo, a la dramaturgia más práctica. Es decir, se reduce a las «cosas» que cumplen las anotaciones de un autor sobre el menaje, decorados y demás útiles escenográficos que se empleaban. Asimismo, como Clara Monzó apunta en su estudio sobre la acotación en Calderón de la Barca, tal acepción de la voz explica «la práctica ausencia del término en testimonios de los Siglos de Oro con este significado; una circunstancia que corre pareja al fenómeno de asimilación semántica entre *acotación* y *didascalía*» (2019: 35).

Etimológicamente, *didascalía* proviene del griego διδασκαλία, ‘enseñanza’¹. Y el actual *Diccionario de la Academia* la define como: «En la antigua Grecia, registro donde constaban las obras teatrales representadas, con datos relevantes como la fecha o los premios obtenidos», asimismo, se detalla que, en el ámbito teatral, es la «indicación del dramaturgo a los intérpretes para la puesta en escena». Lejos de ser anotaciones marginales, las didascalías tenían una función más bien burocrática al registrar todos los datos fundamentales en una jornada teatral como el nombre del festival o de los intérpretes, y del mismo modo funcionaban en la literatura latina cuando se tomó el préstamo del griego (Monzó, 2019: 35).

En la crítica hay un debate acerca de las nociones terminológicas de las voces *didascalía* y *acotación*, tal conflicto, asimismo, entronca con otro de naturaleza mayor: la relación del texto dialógico con el texto «acotacional», es decir: del diálogo con las acotaciones. Una de las propuestas que mayor calado ha tenido ha sido la distinción de Roman Ingarden (1973) entre *Haupttext* o «texto primario», el diálogo de los personajes, y *Nebentext* o «texto ancilar o secundario», las indicaciones escénicas (González, 1995: 155). No obstante, entre ambos textos, la relación es dialéctica: «el texto de los actores permite entrever la manera en que el texto debe ser enunciado, y complementa las indicaciones escénicas. Inversamente, el texto

¹ Precisamente con tal semántica queda registrada por primera vez en lengua española en el *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47)* de 1853 a cargo de Ramón Joaquín Domínguez (Domínguez, 1853).

secundario explica la acción de los personajes y, por lo tanto, el sentido de sus discursos» (Pavis, 1988b: 505).

Sin embargo, de tal terminología se desprende cierta subordinación del diálogo sobre las indicaciones escénicas, por eso Bobes Naves diferencia en el *Texto Dramático* (constituido por la obra escrita y la representada) dos fases: el *Texto Literario*, dirigido a la lectura, y el *Texto Espectacular*, dirigido a la representación (1997: 11-12). El matiz de la autora es importante porque no los considera dos «partes cuantitativas» de la obra dramática, ya que no existe una subordinación: «no son sucesivas, sino discretas en todo el texto» (Bobes Naves, 2004: 500). Tal discreción, por lo tanto, repercute en que ambos textos, el Literario y el Espectacular, estén tanto en el texto escrito como en la representación. Es decir, en el texto escrito sendas fases se presentan bajo expresión lingüística; mientras que, en la representación, el texto Literario «se conserva en forma de palabra (diálogo principalmente), y el texto Espectacular en forma de signos verbales (diálogo) y no-verbales» (1997: 12). Asimismo, considerando también «desafortunada» la terminología de Ingarden, Jiří Veltruský afirma que «las acotaciones en el texto dramático son algo más que meras instrucciones escénicas» –o mero *texto secundario*– «son parte integral de la obra de arte verbal» (2011: 350).

A partir de la evidente coincidencia en la crítica sobre la existencia de textos con naturaleza distinta en la obra dramática, Ubersfeld (1989) y Hermenegildo (1991) optan por el término *didascalía*. Ubersfeld distingue entre *didascalias escénicas* y *administrativas*², y las considera distintas e indisociables del diálogo. Estas, además, determinan el contexto de comunicación, la pragmática, y, en ellas, el sujeto de la enunciación es el propio autor, a diferencia de serlo el personaje en el diálogo (1989: 17). Siguiendo la estela de la anterior, Hermenegildo considera que en las didascalias es la voz del escritor la que habla, son las marcas con las que asegura su presencia, desde ellas «trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática» (1991: 134). Asimismo, apunta que «la noción de didascalía es más amplia que la de acotación escénica» y distingue entre las *didascalias explícitas* –incluyendo las acotaciones escénicas y la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial– y las

² Cuando Ubersfeld emplea *didascalias escénicas*, lo hace como término sinónimo a *acotación escénica* e incluye en este grupo las indicaciones a los actores que se encuentran dentro del propio diálogo. Las *didascalias administrativas* hacen referencia a los elementos ordenadores de la puesta en escena, como la nómina inicial o el nombre del locutor, los cuales indican quién y dónde enuncian una porción de discurso concreta (Ubersfeld, 1989: 17).

didascalias implícitas –los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo– (1991: 134). También Aston y Savona optan por especificar el grado de presencia en el texto dialógico y hablan de «extra- and intra-dialogic stage directions» (1995: 71). Con todo, las didascalias *explícitas* o *extradialógicas* son aquellas que aparecen separadas funcional y gráficamente del diálogo (incluso en el teatro que nos ocupa, también métricamente por estar el diálogo en verso), y las *implícitas* o *intradialógicas* son aquellas que se desprenden del diálogo y que se infieren desde la enunciación o actos de los personajes, pese a que el verdadero emisor sea el dramaturgo.

En su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis considera las didascalias como «instrucciones dadas por el autor a sus intérpretes» y aclara que «el término *acotación* parece más apto para describir, en el curso de la historia del teatro, el papel metalingüístico de este *texto secundario*» (1988a: 137). A través de una sucinta retrospectiva histórica, Pavis testimonia que, en los orígenes, el texto dramático no contaba con esas anotaciones marginales, pues era autosuficiente en lo referente a la escenificación, sin embargo, entre los siglos XVIII y XIX, esas anotaciones crecen con el auge del drama burgués, ya que surge la necesidad de caracterizar socialmente al personaje y de ser más consciente de la puesta en escena. Las acotaciones, por lo tanto, dejan de atañer únicamente a las coordenadas espacio-temporales, sino también al fuero interno del personaje y al ambiente de la escena (Pavis, 1988a). El teatro, por necesidad, desarrolla una voz narrativa al ofrecer informaciones cada vez más precisas y sutiles (Pavis, 1988a: 11).

Esa voz narrativa es la huella del autor de la que hablan Ubersfeld o Hermenegildo, y la que también constata Bobes Naves (1997: 174) al mismo tiempo que añade su perspectiva acerca de este debate terminológico:

Nosotros [...] llamaremos *diálogo* al habla de los personajes, escrita en el texto y realizada verbalmente en la escena; *acotaciones*, al habla del autor, que se incluye como anotaciones al diálogo en el texto escrito, y que no pasa verbalmente a la escena, pues se sustituye por sus referencias, y *didascalias* a las indicaciones que, sobre hechos escénicos, pueden encontrarse en el diálogo, y que pasan a la representación en forma verbal, como parte del diálogo, y en sus referencias como las acotaciones. Las tres formas del discurso constituyen conjuntamente el Texto Dramático y señalan el Texto Literario (fundamentalmente el diálogo) y el Texto Espectacular (fundamentalmente las acotaciones).

Con todo, las acotaciones en que se centrará la investigación son las explícitas: esas letras «otras», «bastardillas» que enmarcan el diálogo, que no se enuncian verbalmente y cuya ontología metalingüística permite el rastreo de la huella del autor, y por ello, la otredad es igual de protagonista y de legítima. Aurelio González coincide con Hermenegildo y considera que

«la noción de didascalía es más amplia que la de acotación, ya que abarca las distintas marcas presentes en todos los estratos textuales» (1995: 155). Es más amplia en el sentido de que las didascalías explícitas también incluyen las *dramatis personae* y los nombres de los locutores, de los personajes que intervienen. Por otro lado, las acotaciones son las herederas, por ejemplo, de las didascalías implícitas de *Edipo Rey* y de las marcas de teatralidad de *La Celestina*, tal y como estudia la obra Hermenegildo (1991), sin embargo, por requerimiento del género han madurado y se han independizado, constituyendo un órgano vital en el corpus de la obra dramática.

Las acotaciones y las didascalías hacen indicaciones sobre todos los signos no verbales y paraverbales y constituyen todo el paratexto dramático (Bobes Naves, 1997: 175), y ambas contribuyen a determinar la teatralidad de un texto y distinguirlo de un texto literario (González, 1995: 156-157). No obstante, la entidad de las acotaciones es otra. Además de lo evidente –no se enuncian y generalmente son diferenciadas gráficamente–, su función es doble, pues permiten al lector construir imaginativamente la escena o lugar y son indicaciones del autor a los agentes teatrales que harán posible la escenografía para la representación (Bobes Naves, 1997: 178). Asimismo, apuntan en una doble dirección: «hacia el pasado, con voluntad reconstructiva; en el presente, como actualizador del texto más allá del tablado» (Monzó, 2019: 26).

Concluyendo, es más preciso emplear *acotación*, pues este trabajo únicamente versará sobre esta concreta fase textual de la obra dramática. Igualmente, no hay que obviar que el término se empleaba en la escena áurea pese a que la denotación teatral no fuera plena, de hecho, el propio Cervantes lo hace en el Prólogo al *Quijote*, tal y como *Autoridades* (1726) lo muestra al citarlo a modo de ejemplo. Igualmente, se considera que el término *acotación explícita* es todavía más exacto ya que precisa son anotaciones al diálogo, y no anotaciones que se desprenden del mismo, las cuales se incluyen en las *acotaciones implícitas*. Asimismo, las didascalías enmarcan aquellas anotaciones como las nóminas de los locutores o las *dramatis personae*. En síntesis, las acotaciones explícitas de las comedias y tragedias de Cervantes son la llave con la que pueden descubrirse las particularidades del autor como dramaturgo, además de las bambalinas y la platea del teatro áureo, pues al ser estas la misma bisagra entre el texto literario y la representación dan cuenta de las formas escénicas (gracias al léxico técnico y dramático), así como de la relación con el público, sea lector o espectador, sea del siglo XVII o del XXI. Procedamos, pues a engrasar esas bisagras.

1.2.2. Propuesta taxonómica

Dada la presencia de sistemas sémicos no verbales, como precisamente dan cuenta las acotaciones, «el teatro se distanciaría así del ámbito literario y podría constituir una expresión artística autónoma, principalmente como arte visual» (Bobes Naves, 1997: 8). Se procede, por tanto, a presentar los elementos que hacen de las comedias y tragedias de Cervantes obras de arte visual en potencia, pues la representación culminaría con tal proceso artístico.

La doctrina de la semiología del teatro nace a inicios del siglo XX, no obstante, sus conceptos y sus teorías dramáticas pueden aplicarse a cualquier teatro anterior pues en este género existen signos con sus correspondientes significados sémicos, tal y como fundamenta la escuela decimonónica. Empero, las distintas academias y teóricos que la han estudiado lo han hecho bajo un canon dramático universal, general y en pocas ocasiones se ha acotado tal doctrina a la escena áurea española. Por ende, ha sido preciso modificar la propuesta taxonómica de la que se parte: la de Aston y Savona, quienes establecen una división tripartita de las fases de la producción teatral a partir de los principios de convencionalismo, ilusión e ilusionismo (1995: 91). La primera de las fases abarca «from the civic institutionalism of drama in Athens in the late sixth century BC to the development of the European open-air theatres of the fifteenth and sixteenth centuries» (Aston y Savona, 1995: 91). El dramaturgo del que se ocupa esta investigación, por tanto, entraría dentro de este primer estadio del teatro al aire libre, donde el espectador debe hacer un esfuerzo cognitivo para imaginar lo que sucede en las tablas, que está escudado bajo el convencionalismo de esta forma concreta de teatro público. La segunda de las fases se inicia a partir del crecimiento de los teatros privados, cortesanos, burgueses, definidos por su secularización y profesionalización, y movidos por «the naturalistic project with sought to represent life on stage with a photographic exactitude» (1995: 91). Estas fases pueden también aplicarse a las tablas españolas: en la primera, por ejemplo, se incluirían los corrales de comedia, y el teatro cortesano marcaría el albor de la segunda. No obstante, Aston y Savona consideran que el salto de la primera a la segunda fase se da «by the emergence of the extra-dialogic mode of stage direction, as a function of the development of illusionistic theatre» (1995: 93). Las piezas teatrales de Cervantes, bien sea por el tecnicismo escénico que los corrales españoles requieren, bien sea porque ocho de ellas fueron llevadas a la imprenta antes de su representación, gozan en ocasiones de esmeradas y precisas «extra-dialogic stage directions». Este desajuste de la segmentación histórica que proponen los teóricos ingleses con la contextualización de Cervantes da cuenta de la carencia de estudios y propuestas taxonómicas sobre las acotaciones en el teatro del Siglo de Oro. En este trabajo, precisamente,

se pretenderá un acercamiento al teatro del autor mediante un esquema clasificatorio de las acotaciones explícitas, cuyo punto de partida ha sido la propuesta de Aston y Savona. La taxonomía que proponen los críticos ingleses es deliberadamente amplia y general, ya que pretende abarcar todas las formas, las corrientes y las épocas dramáticas clasificadas en esas tres fases. Precisamente por ese rasgo generalizador, se ha considerado idónea como molde desde el que partir para la elaboración de una taxonomía centrada exclusivamente en el teatro extenso de Miguel de Cervantes.

Por otro lado, no se ha considerado conveniente la clasificación formulada por Hermenegildo (1991: 134-135). Aunque este estudio sea más cercano filológicamente por su gestación a partir de obras dramáticas castellanas del s. XVI –dado que el modelo parte de obras de Lucas Fernández y de Lope de Rueda–, es demasiado amplio, ya que se fundamenta en la distinción de didascalias implícitas y explícitas, y por ello, incluye a las acotaciones en un subapartado del cual no se ocupa de un modo exhaustivo por investigar también esos otros tipos de anotaciones. Como esta investigación incide en ese subapartado única y exclusivamente, se han dejado de estudiar, como ya se ha mencionado, las *dramatis personae* y los nombres de los locutores, al tratarse ambas de didascalias y no de acotaciones.

Con todo, la propuesta taxonómica ligeramente modificada y ampliada tiene sus fuentes en la obra de Aston y Savona, *Theatre as Sign System: a semiotics of text and performance* (1995) y en el artículo de Aurelio González «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas» (1995). Aston y Savona ofrecen hasta 57 tipos de «stage-directions», tanto intradialógicas como extradialógicas; estas, pero, están distribuidas en seis bloques entre los que se analizan elementos del personaje (*character: identification, physical definition y vocal definition*), de su discurso (*speech: formal concerns*) y de la escenografía (*design y technical elements*). Aurelio González, parte de esos seis bloques y amplía ligeramente la clasificación de los críticos ingleses al aplicarla en exclusiva a las ocho comedias cervantinas de 1615, por ello surgen dos modificaciones que se consideran sustanciales: la primera es que propone dos tipologías nuevas de acotaciones que versan sobre la voz y la presencia del autor en sus piezas, bajo las rúbricas de *acotaciones administrativas* y *acotaciones no teatrales*; la segunda, es que, elimina el cuarto bloque referente al discurso (*speech: formal concerns*), en el que se incluyen las acotaciones de los *apartes* (tipo 33) y las de los *silencios* y las *pausas* (tipo 34). Es significativo porque, pese a que haya ediciones que transcriban tales acotaciones entre corchetes, el volumen de referencia del teatro de Cervantes (2015) opta en el caso de los *apartes* por la marca gráfica del paréntesis en el discurso. En

ambos casos, se trata de criterios de los editores para facilitar la lectura, ya que en los manuscritos de la primera etapa y en la edición de 1615, Cervantes no «utiliza aquellas otras acotaciones que corresponden a la enunciación, como los apartes o las indicaciones de pausas, probablemente por considerar que o bien eran obvias o que correspondían directamente a la función del “autor”» (González, 1995: 158).

Los apartes, por lo tanto, son considerados, en consonancia con Hermenegildo (1991: 140), didascalias implícitas. El aparte manifiesta la convivencia de dos sistemas comunicativos, el interno, entre personajes, y el externo, con el público; consecuentemente es «el resultado de la textualización de una orden de representación, orden enunciativa» (1991: 140). Luego estas textualizaciones se excluyen al no manifestarse en los manuscritos y al ser su función exclusivamente pragmática y más próxima a la de las didascalias implícitas.

Finalmente, sendas alteraciones se han tenido muy en cuenta a la hora de plantear una nueva propuesta taxonómica, de elaboración propia, con la que se clasificarán rigurosamente las acotaciones explícitas³ de las comedias y tragedias de Cervantes de una manera inédita, pues no se han estudiado antes las apostillas de este corpus, y de una manera exhaustiva, pues es la que mejor se adapta al teatro del autor.

1. Personaje⁴
 - 1.1. Identificación del personaje
 - 1.2. Definición física
 - 1.2.1. Vestuario y utilería⁵ del personaje
 - 1.2.2. Actitud física
 - 1.2.3. Actitud emotiva
 - 1.2.4. Reentrada
 - 1.3. Definición vocal y elementos formales del discurso
 - 1.3.1. Variedad

³ En el Anexo se reproduce el corpus de acotaciones teatrales y su correspondiente clasificación.

⁴ La numeración de la taxonomía es independiente que la del índice de este trabajo ya que corresponde con la empleada en la clasificatoria.

⁵ Se ha preferido el término «utilería» antes que el italiano «atrezo». Pavis define *utilería* como: «objetos escénicos (excepto *decorados* y *vestuario*) que los actores utilizan o manipulan a lo largo de la escena» (1988b: 532). Por consiguiente, siguiendo la distinción de Ruano de la Haza (2000: 105), se diferencia entre la *utilería del personaje* –aquella que porta consigo y puede tener valor simbólico– y *de la escena* –aquella que permanece en el escenario y que puede ser manipulada por los actores o no–.

- 1.3.2. Forma vocal particular
 - 1.3.3. Verbos *dicendi*
 - 1.3.4. Canción, cántico o grito
 - 1.4. Distribución por el espacio escénico
2. Escena
- 2.1. Escenografía
 - 2.1.1. Decorado
 - 2.1.2. Utilería de la escena
 - 2.1.3. Niveles escénicos y áreas
 - 2.2. Elementos técnicos
 - 2.2.1. Sonoro
 - 2.2.2. Instrumental
 - 2.2.3. Escenográfico
 - 2.2.3.1. Trampa o tramoya
 - 2.2.3.2. Efectismo
3. Marcas del autor
- 3.1. Acotación administrativa
 - 3.2. Acotación no teatral

2. PERSONAJE

La aproximación al ente del personaje teatral se puede establecer desde distintas ópticas. Si se parte desde el mismo patrón que el del personaje narrativo, Bobes Naves lo define como «una unidad del texto literario y del texto espectacular que pasará a la representación encarnado en un figura, la de un actor, que le da unidad de presencia y acción» (1997: 326). Si el acercamiento es semiológico, el personaje teatral es un signo, consideración que mantienen tanto Bobes Naves (1997: 326) como Rodríguez Cuadros (1998: 526). Por lo tanto, como tal, el personaje está inserto en un sistema sígnico mayor que incluye el texto dramático y la representación. En este sistema, no obstante, Rodríguez Cuadros precisa que también se puede definir como: «un haz de relaciones de semejanza, oposición, jerarquía y distribución que, para el caso del teatro, el personaje contrae tanto en el plano del significante como en el significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los restantes personajes y elementos de la obra, tanto en el contexto próximo (la misma obra) como en el contexto remoto (los demás personajes del mismo género)» (1998: 526).

Empero la autora no solo considera este modelo semiótico como el más preciso a la hora de hablar del personaje, y matiza que ha sido muy común en la crítica el modelo actancial en el que se diferencian el *actante*, el *actor* y el *papel* o *rol* (Rodríguez Cuadros, 1998: 527). Greimas distingue entre estos tres niveles del personaje: el actante es la fuerza no individualizada de la acción, el actor, la instancia antropomórfica y figurativa, y el rol se sitúa entre ambos y es una entidad figurativa animada, anónima y social (Pavis, 1988b: 432). Con todo, este «ente acabado y perfecto» (Bobes Naves: 326) contiene unos valores semánticos que se desvelarán o enriquecerán gracias a las distintas relaciones pragmáticas, lecturas o «interpretaciones» (Rodríguez Cuadros, 1998: 527) del receptor, sea espectador, lector, director, técnico o actor.

El personaje teatral es uno de los lugares centrales de todo texto dramático y su configuración repercutirá también en la maquinaria sígnica de este. Bobes Naves, analizando los *topoi* que más comúnmente se han expuesto a la hora de la creación del personaje, anota que la mimesis era el proceso a partir del cual surgían estos tipos vivos: los modelos reales – sea a partir de los rasgos comunes de un grupo de individuos, sea por la fuerza interior de uno– devienen tipos de interés general, prototipos (1997: 382). Esta apreciación es significativa a la hora de acotar el contexto del personaje al teatro del Siglo de Oro. Pavis, en la entrada de su *Diccionario* sobre el personaje, matiza que: «A partir del Renacimiento y hasta el Clasicismo francés, el personaje vive su hora de gloria: se compone de un conjunto compacto de rasgos

psicológicos y morales, se define más como esencia que como carácter con rasgos individualizados: tiende a lo universal» (1988b: 355). En el teatro barroco no se da la tendencia de la individualización del personaje en el sentido de una configuración psicológica y personal, más bien, se da un proceso de mitificación a partir de las distintas lecturas de los *papeles* o *partes* realizadas por los actores que los encarnan y los espectadores que los observan (Rodríguez Cuadros, 1998: 528-532). Tal valencia del personaje encajaría en la dimensión del «rol», en términos de Greimas. Los papeles⁶ que en el teatro primitivo español y más adelante en el barroco se fueron repitiendo y enriqueciendo mediante un largo proceso dramático en el que han intervenido autores, actores o un mismo pacto transhistórico o cultural, devienen un *palimpsesto* reescribible (Rodríguez Cuadros, 1998: 528-529). Por lo tanto, en el Siglo de Oro, las *dramatis personae* estaban configuradas a partir de tres ejes retóricos fundamentales tratados más o menos particularmente: la máscara, el carácter y el tipo (Rodríguez Cuadros, 1998: 545). Sin embargo, los personajes dramáticos gozaban de cierta individualización en su génesis gracias a la pluma del autor ya que le dota de un sistema lingüístico, gestual y físico.

Jorge Luis Borges, en una conferencia a propósito del personaje de Don Quijote citó: «Stevenson dijo: “¿Qué es el personaje de un libro?”. Y respondió: “Después de todo, un personaje es tan sólo una ristra de palabras”» (2005: 222). Aunque el ingenioso caballero no se trate de uno, los personajes dramáticos se van construyendo mediante datos discretos y discontinuos a partir de dos fuentes: el diálogo –sus palabras y las de otros personajes al referirse a ellos– y los gestos –sus acciones– (Bobes Naves, 1997: 335). Consecuentemente, los tres ejes retóricos mencionados anteriormente (máscara, carácter y tipo) se enriquecerán con otros signos que participan en el proceso dramático. Mientras que el diálogo «crea y define al personaje en su propio idiolecto», las acotaciones ofrecen datos sobre «la apariencia física, el traje, el peinado, los movimientos, las distancias en el escenario, los gestos y la actitud corporal de todos los personajes» (Bobes Naves, 1997: 333-334). Diálogo y acotaciones dan cuenta de la doble textualidad del texto dramático, consecuentemente, para que un personaje llegue a considerarse *personaje teatral*, no se le debe obviar la vitalidad constreñida en el texto, sino que debe explotarse visualmente y crear un texto espectacular en el escenario: «el personaje debe poder ser representado en un tipo de escenario particular, implícito, de acuerdo a las concepciones escénicas de la época de creación del texto, habitualmente por un actor o

⁶ En el sentido del *Diccionario de Autoridades* (1726) «Entre los farsantes es aquella parte de comedia que se da a cada uno escrita, para que la estudie, correspondiente a la persona que ha de hacer en ella. también llaman así al sujeto mismo que la representa y recita el papel».

una actriz, los cuales usarán un vestuario particular y emplearán elementos de utilería que subrayarán o harán evidente la caracterización del personaje planteada también en los diálogos textuales» (González, 2021: 356-357).

Recuperando y concluyendo la cita de Borges, «“Después de todo, un personaje es tan sólo una ristra de palabras”. Es cierto, y, sin embargo, lo consideramos una blasfemia. Porque cuando pensamos, digamos, en Don Quijote [...] sin duda no pensamos en ristas de palabras» (2005: 222). Por ende, mucho menos se piensa en esas ristas al hablar de personajes dramáticos, cuya puesta en escena queda mayormente inscrita en las acotaciones del autor, que en este apartado se han clasificado en cuatro categorías: identificación del personaje, definición física, definición vocal y elementos formales del discurso, y distribución por el espacio escénico.

2.1. Identificación del personaje

La identificación del personaje es un tipo de acotación muy sustancial ya que normalmente antecede a la construcción del mismo, que se completa con el resto de acotaciones a lo largo de la obra, así como con la escenificación y el trabajo del actor (González, 1995: 158). Sin embargo, antes de entrar en el texto literario propiamente dicho, el primer acercamiento al personaje de un lector de teatro es mediante la didascalia explícita de las *dramatis personae*, el listado que generalmente incluye el autor al inicio de su pieza. El espectador, por el contrario, primero lo conoce en directo, en el teatro.

La didascalia inicial donde se enumeran todos los personajes ya procede a la identificación de algunos, por ejemplo, la ordenación jerárquica da cuenta de los principales y secundarios, y un epíteto como *cautivo* o *pastor* indica el rol que desempeñarán. No obstante, esta didascalia en Cervantes no es una constante y tampoco una esquematización fidedigna de todos los que saldrán a escena. Las primeras piezas carecen de un reparto previo y solo al inicio de algunas jornadas y escenas se incluye la lista de los interlocutores que participarán. Es el caso de *El trato de Argel* y la *Tragedia de Numancia*. De ambas piezas se conservan varios testimonios manuscritos, los más antiguos cotejados en la edición que se maneja del teatro de Cervantes (2015) son los respectivos de la Biblioteca Nacional de España y de la Hispanic Society of America (Antonucci et al., 2015: 224). Paradójicamente, el manuscrito de *El trato de Argel* de la Biblioteca Nacional cuenta con una nómina de los interlocutores que intervendrán en la escena que abre la primera jornada y el manuscrito de la Hispanic Society incluye un listado de las *dramatis personae* (Antonucci et al., 2015: 249), no obstante, en los

manuscritos de la *Tragedia de Numancia* pasa lo contrario: los interlocutores aparecen en el testimonio de la Hispanic Society mientras que el listado inicial aparece en el de la Biblioteca Nacional (Antonucci et al., 2015: 262). Además, sucede que en *El trato de Argel* la lista de interlocutores aparece en dos ocasiones, al abrir la primera jornada y después del verso 332; pero ninguna de las dos hace referencia a los personajes que intervendrán inmediatamente a continuación. El primer listado de interlocutores difícilmente puede considerarse unas *dramatis personae* ya que solo enuncia a tres de los personajes de la comedia, Aurelio, Fátima y Zahara; igualmente, tampoco debe considerarse una primera acotación, ya que en el verso 80 se anuncia la entrada de Zahara (Ojeda Calvo, 2015: 564). Por consiguiente, sendas indicaciones marcarían la división en dos escenas de la primera jornada. En el caso de la *Tragedia de Numancia* el anuncio de los interlocutores aparece en las primeras escenas de las tres primeras jornadas, y, efectivamente, dan cuenta de los personajes que intervendrán en las respectivas secuencias, incluso se solapan con las acotaciones de entradas de los personajes, como sucede al inicio de la segunda jornada:

TEÓGENES y CARAVINO, con otros 4 NUMANTINOS, gobernadores de Numancia; y MARQUINO, hechicero, y un CUERPO MUERTO, que saldrá a su tiempo. Siéntanse a consejo, y los CUATRO NUMANTINOS que no tienen nombres se señalan así: 1.º, 2.º, 3.º, 4.º (Cervantes, 2015b: 1030).

Con todo, en esta tragedia el uso de este tipo de anotación no es una constante, pues tampoco se incluye en el resto de las escenas de las respectivas jornadas, ni en la cuarta jornada. En el caso de *La conquista de Jerusalén*, comedia que cierra la primera etapa de Cervantes, sí contiene las *dramatis personae*, pero es necesario hacer una pequeña apreciación:

Los papeles de actor conservados en la Biblioteca Nacional mencionan un ensayo de la obra un «sábado de la Trinidad» de 1586, y gracias a ellos sabemos que Cervantes hubo de escribir una versión de la obra en cuatro jornadas, que vendió a la compañía, y que posteriormente él mismo o una mano ajena la adaptaría a 3 jornadas con que se presenta en el manuscrito de la biblioteca del Palacio Real (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 40-41).

Por lo tanto, parece que en el primer estadio cervantino se mantiene una línea común que se encuentra en el teatro inmediatamente anterior al autor: la división en cuatro jornadas y las nóminas de los interlocutores. Una conjetura basada en lo anterior sería que al proceder al cambio de las tres jornadas se prescindiera también de los listados de interlocutores al inicio de las escenas.

Como en la comedia anterior, en el resto del corpus dramático cervantino, en las ocho comedias de 1615, sí aparecen las *dramatis personae* aunque se dan algunas erratas o lapsus, que no siempre pueden haber venido de la pluma de nuestro autor. De hecho, *El gallardo*

español contiene las nóminas de aquellos que participan en cada jornada, es decir, consta de una didascalia explícita al inicio de cada una de las tres. No obstante, se aprecia una tendencia en las ocho comedias y esta es que falta nombrar a algunos de los personajes que aparecen. Generalmente, las ausencias no se dan de personajes principales sino de aquellos que incluso no gozan de nombre propio, se trata de los pajes de *La casa de los celos*, el guardia de *El laberinto de Amor* y los llamados «Uno» de *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*. Sobre los «Uno», Adrián Sáez considera que es usual en Cervantes olvidar a este comparsa ya que no lo anuncia en ninguna de las dos últimas comedias mencionadas (2015: 539). No obstante, en *La casa de los celos* falta la mención al Ángel, personaje que sí interviene en la comedia proponiendo en el desenlace una solución al Capitán, y tampoco se mencionan a Sospecha, dos salvajes, un demonio y diversos sátiros, pero son figuras que, pese a aparecer en escena, no tienen voz en la comedia y mucho menos proponen la resolución de esta (Cervantes, 2015e: 134-135, nota a).

Por otro lado, otra de las erratas que se puede apreciar en esta primera identificación de los personajes es que en casos particulares el nombre con el que se les bautiza varía, puesto que no es el mismo en la didascalia inicial, que en las acotaciones o en las nóminas de los locutores. Es el caso del escudero de *La casa de los celos*, que inicialmente es llamado de esta manera, pero en la primera jornada, tanto en las acotaciones que lo anuncian (v. 338acot y v. 826acot) como en la nómina de locutor es Vizcaíno. En la segunda jornada, no obstante, se vuelve al nombre de Escudero en ambas didascalias: la acotación (v. 1554acot) y las nóminas. Lo mismo sucede con el padre de Catalina de *La gran sultana* que en las *dramatis personae* consta como «su padre» aunque en las acotaciones de la comedia será «viejo cautivo» (v. 1645acot) o «cautivo viejo» (v. 1752acot) y «el padre» (v. 1832acot), y en las nóminas de locutor, «cristiano». Sin embargo, este peculiar caso que pretende encubrir su identidad ya desde el inicio de la comedia (Cervantes, 2015h: 470, nota a), es muy del gusto cervantino por corresponderse con el usual juego de máscaras de la poética del autor. Se identifica como su padre, pero no hay más rasgos que indiquen qué rol o en qué estado aparecerá en la comedia, es decir, no se apunta que es un cautivo. Por último, y como caso excepcional, en *La entretenida* se mencionan a dos personajes en las *dramatis personae* que luego no aparecerán en la pieza. Es el caso de «Don Gil, bastardo» y de «Anastasio»; este último, no obstante, sí es un personaje del *Laberinto de amor*.

Las *dramatis personae*, como ya se ha expuesto anteriormente, no son acotaciones, sino didascalias explícitas o extradialógicas, sin embargo –aunque en algunos casos no sean

rigurosamente exactas— son un primer acercamiento al personaje, «es una especie de clave de Sol que marca los registros y el sistema de relaciones» (González, 1995: 158). Rodríguez Cuadros (1998: 528) apunta a un proceso de mitificación del personaje en el teatro del Siglo de Oro, por lo tanto, cuando un lector de la época se acerca a las piezas cervantinas viene condicionado por lo que Jausse denominó «horizonte de expectativas». La experiencia supuesta del género, su forma y temática, que el público o lector poseen (Mendoza Fillola, 1998: 5) y el contacto con todos aquellos personajes-mito con que se topan en la escena áurea, condicionan la mirada que estos posan sobre los personajes. Consiguientemente, que Alimuzel sea *moro*, Lugo, *estudiante* y Corinto, *pastor*, para el lector de la época o el moderno no significa lo mismo pues los condicionantes culturales y sociales no son equivalentes. A su vez, esta primera situación del personaje, que en ocasiones no es más que el nombre propio, es una «etiqueta semántica y funcional en blanco que a medida que avanza el diálogo se va construyendo» (Bobes Naves, 1997: 335). La construcción completa del personaje es posible gracias a la intervención del resto de signos dramáticos, como el vestuario o su gestualidad; mas las acotaciones que aquí se estudian son aquellas que sitúan al personaje desde distintas vertientes.

La acotación de identificación del personaje, cuya función puede ser reiterativa – repitiendo lo apuntado en la lista de las *dramatis personae*– o amplificativa –aportando y especificando más datos–, puede referir tanto su edad, posición social o trabajo como la relación con otros personajes o su situación en el contexto interno de la obra (González, 1995: 158-158). La edad de los personajes no se explicita siempre, no obstante, cuando se ofrece, se hace de una manera genérica, aunque muchas veces se aportan otros datos acerca del tipo. Además, téngase presente que en las compañías el elenco contaba con diferencias de edad entre los actores para que estos hicieran personajes de edades muy concretas. Por ejemplo, en las acotaciones «Aquí entra SEBASTIÁN, *muchacho, en hábito de esclavo*» (2015d: v. 462acot) y «Salen dos ESCLAVOS y dos MUCHACHILLOS MOROS [...]» (2015d: v. 1508acot), *muchacho* y *muchachillo*, cuyo diminutivo no es casual, apuntan a la edad temprana de Sebastián y los dos moros. En cambio, en esta acotación, «Entran CLEMENCIA y BENITA, *zagalas* [...]» (2015j: v. 120acot), los personajes femeninos, además de ser jóvenes, son pastoras, tal y como define el *Diccionario de Autoridades* (1726) «zagalas»: «Llaman en los lugares a cualquier moza doncella. Llámase también así la pastora joven». Cuando se denota la madurez de los personajes, generalmente son llamados «viejos», como en este caso: «Sale JERUSALÉN, *en hábito de vieja anciana, con unas cadenas arrastrando de los pies, y el TRABAJO, que ha de ser un viejo anciano junto a ella* [...]» (2015f: v. 1103acot). Por otro lado, cabe matizar que

Jerusalén es vieja, por lo tanto, no es doncella, por las connotaciones virginales que el término conllevaba en la época, y que en la comedia, alegóricamente, se plasma en el mancillamiento de la ciudad santa por parte de los musulmanes. A propósito de ambos personajes, en la nómina inicial de la comedia se introducen de este modo: «Jerusalén, en figura de dueña» y «El Trabajo, que es un viejo» (2015f: 1002). Una dueña, según *Autoridades* (1726) es «la mujer no doncella» incluso es «Lo mismo que Señora: y en lo antiguo significó mujer principal, puesta en estado de matrimonio». No obstante, Jerusalén no es una dueña principal y casada, todo lo contrario, está viuda, como señala el Trabajo en el verso 27. El *Diccionario de Autoridades* (1726) define a las «dueñas» como «aquellas mujeres viudas y de respeto que se tienen en palacio y en las casas de los señores para autoridad de las antesalas, y guarda de las demás criadas». Por ende, más allá de la madurez de Jerusalén, se concreta la situación vital en la que se encuentra, que, por otro lado, es la alegoría de la toma de la ciudad por parte de los musulmanes y la soledad en la que está su bando hasta la llegada de los cruzados.

Las acotaciones también pueden identificar la posición social y el trabajo del personaje, que muchas veces están intrínsecamente relacionados. Por ejemplo, «*Entran primero dos soldados numantinos, MARANDRO y LEONCIO*» (2015l: v. 680acot) indica que los dos tipos además de cuerpo militar pertenecen a Numancia y no a las tropas de Cipión. Asimismo, «*Salen OCAÑA, lacayo, con un mandil y harnero, y CRISTINA, fregona*» (2015g: v. 0acot) concreta el rol doméstico que desempeñan la pareja de criados, —que, por otro lado, recuerdan al entremés cervantino de *La guardia cuidadosa*, donde el soldado y el sacristán se disputan los amores de la fregona Cristina, como sucede con Ocaña y Torrente—. Un caso particular se da en *Pedro de Urdemalas*, pues tres personajes comparten el mismo título de oficio, pero este se aplica a ámbitos distintos:

Salen un ALGUACIL, y MARTÍN CRESPO, el alcalde, y SANCHO MACHO, el regidor (2015j: v. 1232acot).

Sale el ALGUACIL, comisario de las danzas (2015j: v. 1702acot).

Entra el ALGUACIL de las comedias (2015j: v. 2930acot).

El primero de los alguaciles se trata del común agente de justicia del pueblo del alcalde Crespo; el segundo, como bien se especifica, se encarga de cuidar la danza que se representará ante los Reyes en el palacio del bosque y por ello se la solicita de inmediato a Maldonado, el conde de los gitanos (Cervantes, 2015j: 855); el tercero ejercía la justicia en los corrales de comedias, era el responsable de mantener el orden. Entre sus funciones, que se recogen en una ordenanza de la época, destacan «tener en cuenta... que los hombres y mujeres estén apartados,

así en los asientos, como las entradas y salidas, para que no hagan cosas deshonestas, y para que no consientan entrar en los vestuarios, persona alguna fuera de los representantes ... y para que asimismo hagan que entren y salgan temprano de las comedias, de suerte que salgan de día y que no abran los teatros antes de las doce del día» (Varey y Shergold, 1971: 57 en Sáez, 2015: 562).

En ocasiones, la identificación viene acompañada de una aclaración por parte de Cervantes. Este procedimiento puede mostrar, bien la conciencia de verosimilitud del autor, bien –como se advierte en los dos últimos ejemplos– la intención de hacer gala de su conocimiento del mundo islámico (González, 1995: 159).

Entra un CARTERO de estos que andan por la corte dando las cartas del correo (2015g: v. 2558acot).

[...] *salen ALIMUZEL y CEBRIÁN, su criado, que en arábigo quiere decir 'lacayo o mozo de caballos'* (2015a: v. 316acot).

[...] *el GRAN CADÍ, que es el juez obispo de los turcos* (2015h: v. 825acot).

La acotación identificativa también puede dar cuenta de las relaciones del personaje con otros, que pueden ser consanguíneas –«*Entra DAGOBERTO, hijo del duque de Utrino*» (2015b: v. 37acot) o «[...] *QUINTO FABIO, hermano de CIPIÓN*» (2015l: v.304acot)– , maritales – «[...] *sale el MARIDO de la MUJER que salió primero*» (2015c: v. 1106acot)– o de poder – «[...] *Sale el licenciado TELLO DE SANDOVAL, amo de CRISTÓBAL DE LUGO*» (2015c: v. 494acot) o «[...] *el VIZCAÍNO, escudero de BERNARDO*» (2015e: v. 826acot).

Las relaciones pueden marcarse desde un inicio como el eje desde el que iniciarse en el conocimiento de un personaje, del que, a medida que avanzan las tramas, se desvelan más detalles. Esta identificación en progreso no solo sucede con los personajes principales, como ocurre con Lugo y Lagartija que acabarán siendo fray Cristóbal de la Cruz –el Padre Cruz– y fray Antonio; sino también con los secundarios. Ejemplo de ello es el mencionado anteriormente padre de Catalina, la gran sultana, que no se le asocia como el cautivo hasta la anagnórisis de la hija, de la que es causa del desmayo de esta. De modo parecido se trata a la familia de cautivos (el viejo y sus hijos) que aprisionan en la jornada primera de *Los baños de Argel*. Los nombres de los hijos no se desvelan hasta que estos pasan de tener una presencia accesoria en escena a una activa. Inicialmente, se acotan de este modo: «[...] *el PADRE, que trae al niño de la mano y otro chiquito en los brazos [...]*» (2015i: v. 676acot), pero cuando forman parte de una comitiva de músicos y han de cantar se precisa: «*Salen JUANICO y FRANCISCO, que así se han de llamar los hijos del VIEJO [...]*» (2015i: v. 1296acot).

Otro rasgo que caracteriza la superioridad o inferioridad social de un personaje respecto a otro es mediante las comitivas que le acompañan. Es decir, los que gozan de más elevado rango suelen ir escoltados de otros, por ejemplo: «Sale HAZÁN BAJÁ, *rey de Argel*, y el CADÍ y CARAHOJA, y HAZÉN, *el GUARDIÁN BAJÍ y otros MOROS de acompañamiento* [...]» (2015i: v. 626acot). Mientras que en esta acotación «*Entra MUÑOZ, escudero de MARCELA*» (2015g: v. 290acot), Muñoz va completamente solo. Es más, en este caso, así como en *Pedro de Urdemalas*⁷, el término *escudero* se emplea en el sentido de criado, de acompañante y no bajo el matiz bélico que guardan el Vizcaíno o Sancho Panza (García Aguilar, 2015: 290).

La conciencia dramática de Cervantes trasluce en este tipo de acotaciones cuando identifica a los personajes situándolos en el contexto interno de la obra (González, 1995: 159). Véanse algunos ejemplos:

Sale FRANCISCO, el muchacho hermano del niño que vendieron en la segunda jornada, y dice: (2015d: v. 1795acot).

Bájase y torna a salir luego con todos los numantinos que salieron en el principio de la segunda jornada [...] (2015l: v. 1232acot).

Sale el MARIDO de la MUJER que salió primero (2015c: V. 1105acot).

Salen SALEC, el renegado, y ROBERTO, los dos primeros que comenzaron la comedia (2015h: v. 2944acot).

Esta acotación de *El laberinto de amor*: «*Entran DON SILVESTRE DE ALMENDÁREZ, el verdadero* [...]» (2015g: v. 2530acot). Precisa que es «el verdadero» porque otro personaje de la obra, Cardenio, se hace pasar por Don Silvestre –que es el un pariente rico de la familia Almendárez que vive en las Indias, pero cuyo paradero se desconoce por un naufragio– y así ocultar su identidad a Don Antonio y Marcela de Almendárez para conseguir los amores y mano de la segunda. Mediante esta acotación, no se confunden las identidades entre el *falso* y el *verdadero* personaje, pues el que no debe salir a escena es Cardenio. De manera análoga se procede en *La gran sultana*, ya que se acota no pocas veces las verdaderas identidades de una pareja de cristianos que se hacen pasar por moros: «*Vuelve MAMÍ, y con él CLARA, llamada Zaida, y Zelinda, que es LAMBERTO, el que busca Roberto*» y «*salen con ella ZAIDA y ZELINDA, que son CLARA y LAMBERTO*» (2015h: v. 1345acot y v. 2180acot). Se reitera constantemente la dualidad de roles de Clara-Zaida y Lamberto-Zelinda para que el lector sea consciente de las situaciones de los respectivos personajes en la obra.

⁷ Esta acotación lo muestra: *Entra una VIUDA labradora, que la lleva un escudero labrador de la mano.* (Cervantes, 2015j: v. 1140acot)

Asimismo, en *Los baños de Argel*, constan una serie de acotaciones que no solo aclaran la identidad de un personaje, sino de la actriz que lo encarnaba. Es el caso de la Señora Catalina y el personaje de Ambrosio, cuyo rol ya se indica en las *dramatis personae*, pero que se repite hasta en tres ocasiones en la comedia:

[...] *saldrá con ellos la SEÑORA CATALINA, vestida de garzón* (2015i: v. 1296acot).

AMBROSIO, *que es la SEÑORA CATALINA* (2015i: v. 1333acot).

AMBROSIO, *que le ha de hacer la SEÑORA CATALINA* (2015i: v. 1369acot).

Asimismo, más avanzada la segunda jornada, la Señora Catalina podrá hacer otro personaje secundario, tal y como se acota: «[...] *vienen con ellas, vestidas como moras, COSTANZA y la SEÑORA CATALINA, que no ha de hablar sino dos o tres veces*» (2015i: v. 1528acot). Este particular caso en las acotaciones, bien podría leerse como una marca del autor hacia una supuesta representación de la comedia, aunque también se ofrecen pistas muy sutiles sobre los personajes encarnados por la actriz: que son secundarios, no coinciden en escena y que Ambrosio es un *garzón*, un muchacho bello que en la segunda jornada canta un romance junto a Julio y deleitan al resto de prisioneros. Este Ganímedes cautivo encaja perfectamente en el canon de belleza del joven afeminado, consecuentemente no sorprendería que el papel lo hiciera una mujer. Por otro lado, la noción extradiegética que se desprende de estas acotaciones lleva a pensar sobre la escenificación. Baras Escolá considera que Cervantes se proponía encomendar esta obra al autor de comedias Gaspar de Porres y su esposa Catalina Hernández, aunque no hay ningún dato que lo confirme más que estas acotaciones (Baras Escolá, 2015a: 90). De esta Catalina, Astrana Marín cuenta que era «actriz que cantaba con primor» (Baras Escolá, 2015a: 375). No obstante, la crítica no acierta a determinar la identidad real de la Señora Catalina, pues podría tratarse de otras actrices de la época. Para concluir, cabe mencionar una particularidad formal de la doble identidad de los versos donde se mencionan al personaje y a su actriz. Marco Presotto atendiendo al proceso de imprenta de la obra, da cuenta de que estas acotaciones están intrínsecamente relacionadas con las didascalias de los locutores y se da una contaminación, puesto que la acotación 1333acot funciona como ambas anotaciones, ya que esta acotación, «que en un manuscrito teatral cabría supuestamente en el margen izquierdo de la columna del texto, lleva erróneamente al componedor a considerarla como una acotación de escena y a ponerla en cursiva en medio de la columna, perdiéndose así la atribución del verso» (2015: 202). Sin embargo, se pretende enmendar y «el componedor resuelve la confusión gráfica insertando la didascalia como acotación de escena, pero repitiendo el nombre de Ambrosio –ahora abreviado– al principio del verso (v. 1370)» (Presotto, 2015: 203).

Finalmente, como último rasgo identificativo que se puede rastrear en las acotaciones son los nombres propios, que, aunque no se consideren acotación identificativa *per se*, aluden a rasgos del tipo que lo lleva. Asimismo, en muchas ocasiones dejan traslucir en la onomástica el ingenio cervantino. Es el caso de Lobillo, Ganchoso y Lagartija, de *El rufián dichoso*, y Martín Crespo, Sancho Macho, Diego Tarugo, Hornachuelos y Lagartija, de *Pedro de Urdemalas*. Todos ellos son nombres con una deliberada vis cómica, especialmente porque pertenecen a distintos mundos: los primeros al rufianesco urbano y los segundos, al rural, por ende, sus antropónimos harán referencia a esos orígenes. Por un lado, *Lobillo* y *Lagartija*, en germanía significan «ladronzuelo», «ladrón», y *Ganchoso* proviene de la daga de ganchos, la ganchosa (arma que solían llevar los rufianes), y, por extensión, significa «fanfarrón» en germanía (Núñez Rivera, 2015: 365). Por el otro, *Lagartija*, alude a una alimaña pese a que se trate de un labrador, y *Hornachuelos*, mediante el diminutivo degradante -uelo, remite al refrán «Los novios de Hornachuelos, él por no llevarla y ella por no ir con ellos» y asimismo añade un guiño a la situación de la pareja de labradores, ya que no se ponen de acuerdo y se aborrecen mutuamente (Cervantes, 2015j: 806). Estos han presentado un pleito a los regidores y al alcalde puesto que Lagartija no es justo con la deuda de Hornachuelos y le quiere hacer pagar cuatro reales en lugar de uno –por eso lo de «alimaña»–. Finalmente, por la intervención de Urdemalas, Hornachuelos termina pagando al otro. Los oyentes del pleito, además de Pedro, son el alcalde Martín Crespo y los regidores Sancho Macho y Diego Tarugo. El apellido del alcalde, *Crespo*, es común en figuras folclóricas de esencia cómica, en ocasiones representando a un alcalde pueblerino (igual que en esta comedia y en la de Calderón *El alcalde de Zalamea*); *Sancho* desprende sabor de rusticidad como se demuestra por su presencia en el refranero y por el cual bautiza así a su escudero Panza; y *Tarugo* significa «zoquete, hombre de rudo entendimiento» (Cervantes, 2015j: 803). Por el contrario, en la *Tragedia de Numancia*, la onomástica de los personajes Marandro y Leoncio, lejos de ser cómica, parece identificarlos con los signos del zodíaco de Libra y Leo, respectivamente; asimismo, Marandro, soldado-enamorado, remite a Marte y al Amor. (Baras Escolá, 2015b: 615). En la tragedia, ambas dotes las mantendrá heroicamente equilibradas en la balanza, pues su gallardía como guerrero le infunde el valor de saltar tras las líneas enemigas para conseguir un bizcocho ensangrentando para su amada, Lira, y así esta no morir de hambre.

En conclusión, la identificación del personaje puede darse desde distintas ópticas y esta subraya los rasgos particulares que Cervantes deliberadamente quiere destacar, es decir, no siempre se pretende precisar la edad u ocupación de los personajes, así como la relación más o

menos directa entre ellos. No obstante, lo que sí se puede determinar en todas, y sirve de punto de partida para el estudio de la definición física del tipo, es que las acotaciones son democráticas. Simplemente atienden a cuestiones dramáticas, no a rasgos sociales o económicos. Los personajes nobles no gozan de una descripción más minuciosa – dotándoles así de más importancia– que los situados en la parte baja de la escala social. Las identificaciones nacen de la necesidad dramática de querer trazar con mayor o menor precisión a un tipo concreto. Los rufianes están delicadamente trazados, así como los trascendentales personajes alegóricos de la *Tragedia de Numancia* o *La conquista de Jerusalén*.

2.2. Definición física

La caracterización de un personaje puede ser mediante el diálogo o los gestos, esto es que el dramaturgo tiene la posibilidad de construir y caracterizar a su personaje, mediante sus propias palabras, lo que otros personajes expresan de él o sus propias acciones. Estas tres vías pueden ser o no coincidentes, es decir, sus palabras pueden contradecir sus acciones, o viceversa: coincidencia o divergencia serán las que determinen el nivel de complejidad dramática del tipo (González, 2018: 12). No obstante, no se debe obviar el género al que se atiende, pues el texto dramático, como se ha comentado, no solo consta de texto literario, sino de la imbricación de este con el espectacular. Las acotaciones que Aston y Savona (1995: 84) constituyen bajo la rúbrica de «character: physical definition», apuntan esa vitalidad del personaje que queda constreñida en el texto literario, pero realizada en el espectacular. La definición física es particularmente importante «porque crean la verdadera identificación escénica del personaje» (González, 1995: 159). La actitud física deja traslucir su relación con otros, su estado emotivo, el contexto social en el que se encuentra o incluso el modo en que regresa a escena puede conllevar nueva información para el espectador a causa de darse la acción fuera del espacio diegético (González, 1995: 160). Asimismo, las acotaciones que se refieren a los aspectos visuales del teatro dan cuenta de la atención al texto espectacular. Entre los elementos de diseño se contemplan distintas categorías de elementos audiovisuales como los efectos sonoros, lumínicos, decorados, tramoyas o el vestuario y la utilería. Si bien todos ellos se consideran recursos caracterizadores ya que permiten crear una situación particular que también puede contribuir a la identificación del personaje, la diferencia estriba en que tanto el vestuario como la utilería que porta el personaje están directamente relacionados con la apariencia de este (González, 2018: 12). Consecuentemente, el hato de los actores y actrices presenta una ambivalencia, pues dialoga tanto con el efectismo de la puesta en escena como con la caracterización del personaje. Sin embargo, esta bidireccionalidad puede también

efectuarse con aquellos actos del personaje que contribuyen a hacer de una acción algo verdaderamente espectacular como una danza, una boda o una cabalgata. Con todo, se debe tener presente en todo momento la estrecha relación y colaboración de todos los signos que conjuntamente participan en la configuración del texto dramático.

2.2.1. Vestuario y utilería del personaje

La indumentaria y los objetos que el personaje pueden portar consigo gozan de múltiples funciones en la escena teatral, ambos cumplen roles significativos en la caracterización del personaje y, por el valor simbólico del que disponen, son portadores y emisores de significado transmitiendo información al público y así facilitar la comprensión de la fábula por parte de este (Ruano de la Haza, 2000: 73 y 109). Vestuario y utilería son signos visuales que, más allá de ofrecer datos sobre el tipo que los porta, permiten su identificación inmediata por parte del espectador, así como la percepción concreta que este debe tener sobre el personaje (González, 2021: 360-361).

En el *Prólogo* de 1615, Cervantes, a propósito de la indumentaria de las piezas de Lope de Rueda, comenta: «En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias 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» (2015k: 10). Un tal Navarro, natural de Toledo, «quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro» (2015k: 11). Con los años y la llegada del teatro comercial los recursos estéticos y escénicos del teatro mejoraron y se enriquecieron «al sublime punto en que están agora», consiguientemente, no es improbable que se aprecie cierta evolución de tales recursos entre las dos etapas cervantinas.

No obstante, algo común tanto en los pasos de Rueda, como en las comedias de Cervantes, pero distinto en la actualidad, es que entonces el vestuario estaba mucho más estereotipado y codificado (González, 2021: 361). Las connotaciones culturales de las barbas de Lope de Rueda o de los trajes de estudiante y cautivo permitían que el público los identificara social, económica o profesionalmente. Es más, tal es el nivel de codificación que, como Aurelio González muy lúcidamente apunta:

El maquillaje, el vestuario, los accesorios, etcétera son signos que en el escenario adquieren una «significación de segundo grado» al superar aquella significación que tienen en la vida cotidiana, y como signos pueden no sólo indicar sexo, condición o estado social, sino incluso

una época histórica o un lugar o un espacio geográfico determinado y así caracterizar con mayor claridad o intensidad, en el momento de la representación, a un personaje. (2018: 12)

Tal es la significación y la importancia que llegó a tener el vestuario, que Ruano de la Haza explica que «no solo estuvo a punto de sustituir a los actores, sino también a los decorados» (Ruano de la Haza, 2000: 77). Este tipo de signos visuales, por la relevancia que progresivamente fueron tomando en la escenificación, llegan a equipararse a las señales verbales (González, 2018: 13), pues no dejan de ser significantes plenos de significado capaces de enseñar al público el tiempo y lugar de la escena al mismo tiempo que proyectan la condición socioeconómica o la condición interior y psicológica del tipo que los porta (González, 2021: 360).

A propósito del teatro del dramaturgo que nos ocupa, Stefano Arata (1992: 19-20), explica:

Sabida es la atención que dedica Cervantes a la indumentaria de los actores, como reflejan las meticulosas acotaciones que acompañan sus comedias; un cotejo exhaustivo de las obras contemporáneas, impresas y manuscritas, confirma que se trata de un rasgo casi exclusivamente cervantino. [...] En todas las obras cervantinas, en cambio, las acotaciones de indumentaria son numerosas y muy pormenorizadas.

Las acotaciones que conciernen a la descripción del atavío que los actores deben llevar responden a varias funciones a la luz del tipo de personaje al que se refieren y de su participación en la trama.

En primera instancia, se debe tener presente que en la época el vestuario era altamente convencional (Ruano de la Haza, 2000: 77), precisamente por las connotaciones culturales antes mencionadas. Ejemplo de ello es que en muchas ocasiones los personajes van vestidos de *caballero*, *dama*, *cristiano*, *esclavo*, *cautivo*, *moro*, *soldado*, *pastora* o *dueña*, sin más indicación que aquella que también lo identifica. Es más, en ocasiones, por el contexto argumental se sabe que un personaje debe vestir de una manera concreta. Es el caso de *La casa de los celos*, pues a los soldados franceses Roldán, Reinaldos, Galalón o al Emperador Carlomagno no se les dota de ninguna indicación particular, más de la que se debe extraer del texto literario, de los diálogos. Por ejemplo, en la jornada primera Reinaldos está furioso, pues Roldán y Galalón se han reído de él por su «pobre arreo» (2015e: v. 32), tal situación debe, por lo tanto, reflejarse en las vestimentas del afrentado, opuestas a las de su rico primo. Además, todos, incluidos vejadores y vejado, son caballeros de Carlomagno, como cuentan los libros de caballerías de los que bebe Cervantes al escribir la comedia.

En aquellas acotaciones cervantinas donde se identifican a grupos de personajes, pese a la codificación de la vestimenta y utilería en la época, también trasluce la meticulosidad con que trata a la apariencia física y la voluntad de verosimilitud que persigue. Todo ello demostrado con el fino perfilado y descripción de los atuendos considerados convencionales. El ejemplo más significativo se da con los trajes de los *cautivos*, *esclavos* o *moros*, que, por su estancia y cautiverio en Argel, Cervantes conocía personalmente bien, aunque no dejara de ser un tipo reconocido en las tablas áureas. Los personajes de los cautivos cristianos aparecen no pocas veces en el corpus teatral cervantino. Las comedias que los incluyen son: *El trato de Argel*, *La conquista de Jerusalén*, *El gallardo español* y *Los baños de Argel*.

El traje de cautivo por lo general era el del *gilicuelo*, compuesto de las voces turcas *yélek*, ‘casaca’ y *qoul*, ‘esclavo’ (González, 2006b: 3). Este sencillo vestido consistía únicamente de una casaca o chaleco azul y unos calzones (Cervantes, 2015i: 288, nota 1156+)⁸. Asimismo, podía estar acompañado de objetos cuya simbología se la relacionaba con los trabajos que podían ejercer durante su cautiverio, entre ellos el del jardinero, por ello no es inusual que aparecieran con agua o leña (Baras Escolá, 2015b: 375). Véase este ejemplo de *Los baños de Argel*, donde el útil de uno de los personajes marca una diferencia: «[...] Sale el VIEJO, padre de los niños, y el SACRISTÁN: el VIEJO con vestido de cautivo; y el SACRISTÁN con su mismo vestido y con un barril de agua» (2015i: v. 1156acot). No obstante, la vestimenta puede presentar algunas variantes como sucede en *La gran sultana*, cuando Madrigal y otros cautivos cantan un romance, y como intérpretes, mayor es el adorno: «[...] Salen los DOS MÚSICOS, y MADRIGAL con ellos, como cautivos, con sus almillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borceguíes negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguillas. MADRIGAL traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras [...]» (2015h: v. 2084acot). Tanto las ‘almillas’, que era una ropa interior de manga larga y solían vestirse en invierno (Cervantes, 2015h: 534, nota 2084+), como los ‘calzones’, eran característicos de los atuendos de galeotes y cautivos. Sin embargo, cabe apreciar el detalle con que Cervantes describe esta vestimenta en concreto: no solo especifica el color y el material de las prendas, sino que detalla que deben ser *nuevas* y *sin lechuguillas* en el cuello, que podrían no ser adecuadas para un cautivo. Además, Madrigal lleva unas ‘sonajas’, que eran una especie de pandereta, conformada por un aro de madera con pequeñas hojas de metal que chocan unas con otras (Cervantes, 2015h: 543, nota 2084+), y el

⁸ El símbolo + corresponde a los criterios de citación de las acotaciones del volumen manejado de las *Comedias y tragedias* de Cervantes de 2015. Su empleo en este trabajo hace referencia a las notas al pie de las acotaciones de dicha edición.

resto llevan guitarras. Los cautivos en esta secuencia parecen serlo un poco menos, pues devienen músicos al acompañar el romance con las melodías de sus instrumentos. Como su rol ha variado, también lo hacen sus vestidos y útiles, que son más ricos y menos rudimentarios al cambiar el barril de agua por la sonaja.

Otra variante sustantiva en el traje de cautivo se registra en esta otra acotación: «*Vanse, y salen* TEODORO y ANSELMO, *cautivos cristianos, que están en Jerusalén. Salen vestidos de anejo negro, y el uno sale espantado y el otro tras él*» (2015f: v. 311acot). El vestido en esta ocasión está compuesto por una tela mucho más basta como lo es el anejo, que asimismo es negro y no azul. No es baladí que la variante del traje aparezca en *La conquista de Jerusalén*, obra de su primera etapa, ya que igualmente en *El trato de Argel* los cautivos –acotados ‘esclavos’– llevan vestiduras distintas a la del *gilicuelo*, posiblemente porque a finales de los años 80 del siglo XVI todavía no se había instaurado como la característica de estos personajes. Por ejemplo, Sebastián aparece en «*hábito de esclavo*» (2015d: v. 462 acot), que podría corresponder con el que el personaje de Aurelio, también esclavo, describe lamentándose de su pobre condición, llevando este el vestido roto y una cadena (Cervantes, 2015d: 928, nota 462). Este vestido ajado podría asemejarse más al del anejo negro que al de la casaca añil. A su vez, de la didascalía implícita en el parlamento de Aurelio se desprende un detalle nuevo: la cadena. Este útil aparece tanto en *El trato de Argel* –«*Entran tres esclavos, asidos en sus cadenas*» (2015d: v. 2474acot)–, como en *Los baños de Argel* –«*Salen DON LOPE y VIVANCO cautivos, con sus cadenas a los pies*» (2015i: 261acot)–. Las cadenas son los símbolos por antonomasia de los presos, dan cuenta de la situación de encarcelamiento en la que se encuentra el portador. Asimismo, el detalle de las cadenas *a los pies* de los presos de *Los baños de Argel* marcaría su condición de cautivos «de rescate», tal y como nos cuenta el personaje del cautivo en el capítulo XL de la primera parte del *Quijote*:

En estos baños, como tengo dicho, suelen llevar a sus cautivos algunos particulares del pueblo, principalmente cuando son de rescate, porque allí los tienen holgados y seguros hasta que venga su rescate. [...] Yo, pues, era uno de los de rescate; que, como se supo que era capitán, puesto que dije mi poca posibilidad y falta de hacienda, no aproveché nada para que no me pusiesen en el número de los caballeros y gente de rescate. Pusiéronme una cadena, más por señal de rescate que por guardarme con ella, y así pasaba la vida en aquel baño, con otros muchos caballeros y gente principal, señalados y tenidos por de rescate. (Cervantes, 2004: I, 40, 426-427)

Don Lope y Vivanco, siendo gente principal por la que el rescate sería esperado y elevado –de hecho, Constanza llama al primero ‘gentilhombre’ (Cervantes, 2015i: v. 1609)–, entran dentro de la categoría «de rescate» y de ahí sus cadenas a los pies. De igual manera, las

porta uno de los personajes alegóricos de *La conquista de Jerusalén*: «Sale JERUSALÉN, en hábito de vieja anciana, con unas cadenas arrastrando de los pies» (2015f: v. 0acot). Jerusalén se encuentra bajo el gobierno musulmán, por eso está encadenada y bajo el yugo del trabajo en sus hombros. No obstante, al ser esta ciudad emblema de la cristiandad y objeto de disputa entre las guerras de religión, como la llegada de los cruzados es inminente –tal y como le preconiza la Esperanza–, la cautiva ha de quedar bien segura al ser un bienpreciado, y de ahí las cadenas en los pies. Cuando se efectúe la liberación de la ciudad por el ejército cristiano, quedará ella también libre de ambos objetos que la aprisionan, así como los tres esclavos de *El trato de Argel*, echaran las cadenas al suelo (2015d: v. 2494acot).

Otro tipo de vestuario bastante frecuente en el teatro cervantino, dado el grueso de personajes que lo portan, es el hábito de moro, alárabe o turquesco. Sin embargo, en este tipo de vestimenta parece apreciarse cierta libertad compositiva, pero siempre bajo el patrón de una serie de prendas características, como puede ser el uso de turbante, paño o ‘alquicel’ en la cabeza:

Salen TANCREDO, BOEMUNDO, un CRISTIANO en hábito de alárabe, con una cabillera negra, ceñida con un paño blanco la cabeza [...] (2015f: v. 1012acot).

Sale SALEC, turco, y ROBERTO vestido a lo griego, y, detrás de ellos, un alárabe vestido de un alquicel [...] (2015h: v. 0acot).

Entra a este instante el GRAN TURCO con mucho acompañamiento; delante de sí lleva un PAJE vestido a lo turquesco [...] (2015h: v. 33acot).

Por otro lado, con las vestimentas de ellas se procede de manera análoga: se acota que visten como «moras», pero cuando hay alguna variante en el patrón se especifica, como sucede en *Los baños de Argel*: «Entran ZARA y HALIMA, cubiertos los rostros con sus almalafas blancas; y vienen con ellas, vestidas como moras, COSTANZA y la SEÑORA CATALINA» (2015i: v. 1528acot). Las almalafas eran unas prendas que cubrían todo el cuerpo dejando solo a la vista frente y ojos (Baras Escolá, 2015b: 378). Esta prenda como el embozo o el manto permite el ocultamiento de la identidad del personaje y añadir intriga en la comedia, pues sucede que don Lope nunca ha visto el rostro de Zara, mora que le declara su amor.

Los vestidos de moros corresponden al grueso de trajes nacionales y regionales, típicos de una región tanto antigua como moderna. Las diferencias estriban en los pequeños detalles de los trajes. Como paradigma se puede tomar el traje de los soldados, que es distinto según la comedia. En la *Tragedia de Numancia*, por ejemplo, Cervantes no especifica más allá de la diferencia que se establece al marcar que unos son soldados ‘romanos’ y los otros ‘numantinos’. No obstante, es consciente de la época histórica en la que ambienta su tragedia

y acota: «*A este punto han de entrar los más soldados que pudieren, armados a la antigua, sin arcabuces [...]*» (2015l: v. 64acot). Para evitar anacronismos en el inicio precisa que las armas de los romanos no eran tales, pero sí son las armas de algunos soldados de *El gallardo español* (2015a: v. 1667acot) y de *Los baños de Argel* (2015i: v. 114acot). Aunque no consiga evitar las referencias militares ácronas del todo, pues tan solo versos antes han sonado *atambores* (v.48acot) y Cipión ha hablado de la ‘plaza principal’ (v. 52), más parecida las plazas militares del siglo XVI que al fórum de los campamentos romanos (Cervantes, 2015l: 1010, nota 52). No obstante, otra lectura de esos supuestos *lapsus* cervantinos es precisamente la contraria. Gaston Gilabert ofrece una nueva perspectiva partiendo de su lectura de la tragedia considerando que «No sería, por tanto, un anacronismo, sino un espejo puesto para conectar dos espacios distintos, el hecho de que Cervantes represente a los romanos como si fuesen tercios de Flandes, que piense en “arcabuces” o que Cipión, en una de sus arengas, use como insulto el ser hijo de flamenco (2016: 102). Por lo tanto, la identificación de los soldados romanos deliberadamente incluye el tipo de armas que no deben portar se puede considerar una pista que enriquece la opinión de que la *Tragedia de Numancia* es un espejo de la sociedad de Cervantes reflejando otros lugares y tiempos. Los soldados del ejército de Cruzados van «*armados con sus ballestas; trairán todos en el lado izquierdo una cruz como aquella de Montesa*» (2015f: v. 220acot). Además de las armas más rudimentarias que los arcabuces, el detalle de la Cruz Roja de la orden militar cristiana de Montesa distancia sustancialmente a estos soldados de los romanos. Precisamente esta cruz es la que permite que un cristiano disfrazado sea reconocido solo en el momento que la desvela, pues hasta entonces es un *alárabe* por el turbante: «[...] *un CRISTIANO en hábito de alárabe, con una cabillera negra, ceñida con un paño blanco la cabeza, y ha de traer una cruz colorada, cosida en lo que lleva puesto por la parte de adentro, que no se vea hasta que él la descubra. Saldrá a su tiempo*» (2015f: v. 1012acot).

Por último, otra de las variantes significativa del hábito de soldado es la que se presenta con un personaje de *El gallardo español*: «*Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogas; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas [...]*» (2015a: v. 627acot). Este soldado se caracteriza por los útiles que no tiene, el proceso es a la inversa, la espada, arma simbólica para los personajes guerreros, la porta desenvainada y *oleada con orillo*, que Gómez Canseco ha considerado que significa «engrasada con un paño viejo que la envuelve», para evitar que se oxide» (2015a: 43, nota 628+) mientras que Florencio Sevilla considera que

oleada es una errata por ‘colgada’, provocando una imagen devastadora de un soldado con la espada desnuda colgada de una tira de paño y unos tiros de sogá (González, 2017: 24). La caracterización del personaje pretende reflejar la condición paupérrima en la que arriba el soldado del combate de la defensa de Orán, y así como se acota y se desprende de su siguiente diálogo con don Martín, Buitrago debe pedir a las ánimas –de ahí que porte la *tablilla de purgatorio*– para poder comer. Es un soldado hambriento y definitivamente muy malparado que contrasta con la doble trama de la comedia, la épica del sitio de la ciudad y la cortés-amorosa entre varios personajes de ambos bandos (González, 2017: 26). Además, la relación de la comida y del hambre con el personaje se refuerza mediante su explicitud en los diálogos y con elementos de utilería, pues en una escena debe consumir pan y vino: «[...] BUITRAGO con una mochila a las espaldas y una bota de vino, comiendo un pedazo de pan» (2015a: 2739acot). Esta relación y su condición de hambriento propios de la picaresca rebajan el tono de sendas tramas de la comedia ofreciendo una dosis de realidad (González, 2017: 25). El estado descrito en su primera aparición resulta paródico al mismo tiempo que esmeradamente realista dado el duro combate en el que se ambienta la comedia. Ambos ingredientes se extraen de un personaje pícaro, pero que, asimismo, en Buitrago, Aurelio González ha leído a un gracioso (2017: 25).

Las acotaciones de este soldado malparado demuestran que en ocasiones la utilería y la vestimenta del personaje puede utilizarse con un objetivo paródico (Ruano de la Haza, 2000: 109). Ello sucede con el garrote, elemento propiamente cómico y entremesil, que portan Torrente y Ocaña en *La entretenida* (2015: 760, v. 2024acot). También sucede con los calzones del Sacristán en *Los baños de Argel*. Este personaje es el gracioso de la comedia por lo que podría tratarse de una burla escatológica cuyo remitente es algún cuentecillo popular (Cervantes, 2015i: 321, nota 2017+), no obstante, teniendo en cuenta que a continuación van a representar un paso de Lope de Rueda en que el Sacristán representa un cautivo, puede que simplemente se tratara de parte del vestuario de esta «comedia cautiva, / pobre, hambrienta y desdichada, / desnuda y atarantada», en palabras de Vivanco (2015i: v. 2101-2103).

El atuendo que indudablemente tiene envés picaresco e incluso paródico es el de los rufianes, en especial en *El rufián dichoso*, en cuya primera acotación se indica:

Salen LUGO, envainando una daga de ganchos, y el LOBILLO y GANCHOSO, rufianes. LUGO viene como estudiante, con una media sotana, un broquel en la cinta y una daga de ganchos: que no ha de traer espada (2015c: v. 0acot).

Antes de entrar en la utilería rufianesca, cabe precisar que el vestuario de estudiante, también prototípico en las tablas de la época, consistía generalmente de una sotana o manteo ‘capa que cubre hasta los pies’ y de un bonete ‘sombbrero’ (Cervantes, 2015j: 888, nota 2662+), tal y como se acota que vistan Pedro (v. 2662acot) y Cardenio y Torrente (v. 244acot) en *Pedro de Urdemalas* y en *La entretenida*, respectivamente. Asimismo, dentro del grupo genérico de estudiantes se diferenciaban otros, como testimonia la comedia de *El laberinto de amor*, con Tácito y Andronio que son *estudiantes capigorristas*, esto es más pobres, «que andan viviendo licenciosamente», según el *Diccionario de Autoridades*, 1726, (Rico García, 2015: 480). En la misma comedia, Julia, Porcia y Manfredo se disfrazan de *estudiante de camino*, como aquel que era itinerante.

Por lo tanto, Cristóbal de Lugo se entiende que viste con manteo y bonete pero porta en la cinta un broquel, un escudo pequeño, y envaina una daga de ganchos o ganchosa, que es un arma blanca, de corta hoja y con gavilanes más largos de lo normal –guarnición que tiene el puño para proteger la mano– (Cervantes, 2015c: 365, nota 0+). Tal arma deviene un símbolo de los personajes rufianescos por su amplia presencia en la comedia, precisamente por ella se bautiza al personaje de Ganchoso. Esta primera aparición del personaje es importante no solo por el deliberado contraste ente las ropas estudiantiles y los útiles rufianescos, sino por la aclaración final: *no ha de traer espada*. El director o «autor» no debe tomarse libertades y dotar al personaje de una espada, propia de los caballeros, es rufián y como tal debe llevar únicamente la ganchosa, tal detalle demuestra la conciencia dramática cervantina que al pensar en la puesta en escena (González, 1996: 217). En esta comedia asistimos a la conversión del personaje de Lugo, que inicia la comedia siendo rufián, pero la termina siendo el Padre Cruz, es más deviene santo. Por ende, la utilería del protagonista adquiere un valor simbólico sustancial al señalar la doble naturaleza que se alberga en él, así al final de la primera jornada se acota: «[...] *Entra LUGO en cuerpo, pendiente a las espaldas el broquel y la daga, y trae el rosario en la mano*» (2015c: 775acot). Más tarde, en la jornada segunda, saldrá «FRAY CRISTÓBAL, *en hábito de Santo Domingo*, y FRAY ANTONIO *también*» (2015c: v. 1312acot). El cambio de condición de personaje no se acota explícitamente, sino implícitamente mediante el diálogo de la Comedia y la Curiosidad (González, 1996: 217). No obstante, la conversión se viene fraguando desde antes, y da cuenta de ello los útiles que traía: la ganchosa, el broquel y el rosario, que simboliza la latente devoción de su portador, y finalmente esta se demuestra mediante los vestidos de dominicos de los ahora frailes, pero antiguos rufianes Lugo y Lagartija. Esta pieza teatral se trata de una comedia de santos y, como demuestra la estudiosa Lucette Roux, en este

tipo de comedias se empleaba una indumentaria religiosa bastante especializada, luego esta deviene símbolo de la conversión y de la evolución espiritual del santo (Roux, 1968: 237 en Ruano de la Haza 2000: 82). Estos hábitos que ubican a los personajes en sus nuevas vidas en Nuevo México no necesitan más concreción, pues se trata de los que llevan en la Orden Dominicana (González, 2006b: 3).

Otros grupos de personajes cuyas vestimentas eran reconocidas en la época son el traje negro de caballero español honrado de los siglos XVI y XVII. Este atavío lo porta el padre de Catalina en *La gran sultana* (2015h: v. 1988acot), aunque en este caso el negro sería una forma de luto al realzar la tristeza que siente el padre ante el destino de su hija (González, 2006b: 2). Asimismo, este traje de caballero refleja la condición social del personaje, como también sucede con los duques, condes y damas del *Laberinto de amor*, por ejemplo, o en *La entretenida*. La riqueza de tales personajes puede reflejarse mediante la utilería o accesorios que añaden a los vestidos. Es el caso del indiano Silvestre de Almendárez, que porta «una gran cadena de oro, o que le parezca» (v. 2530acot), simbolizando la fortuna del personaje en la travesía transatlántica.

Por otro lado, vestuario y utilería de una manera muy estereotipada testimonian las actividades lúdicas y profesionales de los personajes. Los tipos que figuran en una clase más elevada llevaban ocupaciones más ociosas. Por ejemplo, la cinegética era frecuente entre los varones nobles, como demuestran estas dos acotaciones: «Sale el DUQUE DE ROSENA, de caza» (2015b: v. 417acot) y «Entra el REY con un criado, SILERIO, y todos de caza.» (2015j: v. 1617acot). Los atuendos del duque y del rey, no obstante, son distintos a los de Silerio, el criado. Cervantes los diferencia en el capítulo XXXIV de la segunda parte del *Quijote*, cuando los duques organizan una montería: «Diéronle a don Quijote un vestido de monte, y a Sancho otro verde de finísimo paño, pero don Quijote no se le quiso poner, diciendo que otro día había de volver al duro ejercicio de las armas y que no podía llevar consigo guardarropas ni reposterías» (2004: 34, 816). El vestido que declina el caballero dista de ser *finísimo* y *de paño* como el de su escudero, aún más parece ser un traje rico, digno de palacio, con mucho adorno y *reposterías*. Las damas solían dedicar su tiempo al bordado por ello esta acotación de *La entretenida*, «Salen MARCELA y DOROTEA, con una almohadilla, y CRISTINA» (2015g: v. 971acot), las damas portan este útil –y no la criada–, que el *Diccionario de Autoridades* (1726) lo define como: «Significa en rigor una almohada pequeña; pero universalmente se entiende la que solo sirve para la labor blanca de las mujeres y costureras, que prenden sobre ella el lienzo de la ropa que cosen y labran».

Los personajes de más baja condición Cervantes también los identifica mediante la utilería que portan consigo, es más, los accesorios o instrumentos de trabajo se hacen extensivas a los personajes que los manipulan. Véanse algunos ejemplos:

Sale el PASTELERO y sus secuaces con palas y barrederos y asadores (2015c: v. 670acot).

Salen OCAÑA, lacayo, con un mandil y harnero, y CRISTINA, fregona (2015g: 0acot).

Entran CLEMENCIA y BENITA, zagalas, con sus cantarillas, como que van a la fuente (2015j: v. 120acot).

Los barrederos y asadores son enseres propios del oficio de la panadería, pues servían para coger o disponer el pan en el horno (Cervantes, 2015c: 391, nota 670+). El mandil es una especie de delantal, y el harnero es una criba o tamiz que sirve para cribar la paja y así separar la semilla (García Aguilar, 2015: 502). Por último, las cantarillas son unas vasijas de barro cuya utilidad era la del transporte de agua, tal y como van a hacer las pastoras. Estos ejemplos demuestran cómo los personajes se caracterizan por los útiles domésticos o rústicos propia de las funciones que realizan.

Cabe hacer una pequeña apreciación a propósito de los personajes rústicos de las comedias. En estas es muy frecuente que aparezcan ladrones, pastores y zagales y zagalas. Sin embargo, los que trazan en *El laberinto de amor*, *La entretenida* o *Pedro de Urdemalas*, no son de la misma condición que los de *La casa de los celos*, comedia fantástica cuyos referentes literarios forzosamente pintan a Clori, Lauso o Corinto bajo la brocha del bucolismo. Ya desde los nombres se identifican a los personajes con un contexto pastoril tan idílico como las selvas de Ardenia lo permita. Quien se sale ligeramente de la norma y se acercaría a Pedro de Urdemalas, Clemente o Clemencia, es Rústico, que actúa de un modo más tosco y rudo, de ahí su nombre. Por eso, los pastores bucólicos lejos están de vestir el sayo propio de los aldeanos y villanos, como lo hace Pedro: *Éntranse todos, y, al entrarse, sale PASCUAL y tira del sayo a PEDRO* (2015j: v. 509acot).

Los matices en los trajes de los pastores son la idónea justificación de una de las funciones del vestuario, más allá de la identificación física del personaje, pues este contribuye a la situación histórica, geográfica o temporal de las tramas. Por ejemplo, que, en *Los baños de Argel*, el Sacristán salga «con una sotana vieja y un paño de tocar» (2015i: v. 38acot) y en *El rufián dichoso*, Uno se asome a la ventana «medio desnudo, con un paño de tocar y un candil» (2015c: 596acot), es signo de nocturnidad. El paño de tocar es un gorro de cama que se viste para dormir y el candil se prendía para iluminar la noche. De modo parecido aparece Tello de Sandoval, también en *El rufián dichoso*: «Sale el inquisidor TELLO DE SANDOVAL, con ropa de

levantar, rezando en unas Horas» (2015c: 721acot). No obstante, su escena sucede de madrugada, «Pues, señora, ¿qué buscáis / tan de mañana en mi casa?» (2015c: 726-727), le pregunta a Antonia, que lo ha despertado. Mientras que los personajes que portan el paño de tocar aparecen en plena noche, Tello, con el albor, viste ropa de levantar, pues lo acaba de hacer. Con todo, se deduce que los atuendos apuntan más que a la noche, al acto del sueño.

A través del examen de las acotaciones de vestuario y utilería en el teatro cervantino, se pueden rastrear una serie de rasgos que se podrían considerar de una estética o poética propias. La cuidada consideración a todos los detalles por parte de nuestro dramaturgo también se extiende al cromatismo de los vestidos y útiles, pues igualmente pueden llegar a esconder una simbología. Ello sucede con el color verde, cuyo remitente por antonomasia es don Diego de Miranda, el caballero que siente una monomanía cromática por tal color y por ello es conocido como «el Caballero del Verde Gabán». En las comedias cervantinas el color tiene también presencia, y esta es significativa porque especifica el preciso cromatismo que deben tener ciertas prendas aparentemente banales, las cuales parecen esconder ninguna simbología. Algunos ejemplos del uso del verde son estos:

Échase a dormir, y sale al instante NACOR, moro, con un turbante verde (2015a: v. 356acot).

[...] *detrás del TURCO van otros dos garzones con dos bolsas de terciopelo verde, donde ponen los papeles que el TURCO les da* (2015h: v. 33acot).

Parece el GRAN TURCO detrás de unas cortinas de tafetán verde (2015h: v. 1001acot).

[...] *traen la rienda dos salvajes, vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde.* (2015e: v. 142).

[...] *trae consigo a MOSTRENCO, tocado a papos, con un tranzado que llegue hasta las orejas, saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla, y sus polainas con cascabeles, corpezuelo o camisa de pechos* (2015j: 1929acot).

Entra el CARCELERO, en la mano un manto, la mitad de arriba abajo de tafetán negro, y la otra mitad de tafetán verde. (2015b: v.2144acot).

Sale PORCIA cubierta con el manto que le dio el CARCELERO, acompañada de la misma manera que dijo, con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta; el VERDUGO al lado izquierdo, desenvainando el cuchillo, y al diestro, el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo (2015b: v. 2793acot).

El color verde es representativo en el islam y de ciertas insignias del imperio turco (Cervantes, 2015h: 472, nota 33+), por ello no sorprende la elección de tal color en el turbante del Nacor, para las bolsas de terciopelo de los garzones y para las cortinas del Gran Turco. No obstante, el espectador de la época podría ignorar tal simbología islámica y el verde quedara en la representación de la esperanza, por ejemplo, la de Nacor de ser amado por Arlaja. En el

caso de los salvajes, que están tirando del carro de Angélica la Bella en su primera entrada de *La casa de los celos*, dado el contexto mítico y natural que circunda toda la comedia, tampoco sorprende la elección de los vestidos *de yedra o de cáñamo teñido de verde*, que asimismo podrían asemejarse a los que portan el río Duero y los riachuelos que lo acompañan, Orbión (Urbión), Minuesa (Revinuesa) y Tera, en la *Tragedia de Numancia*. Estos van «vestidos de río» (2015l: v. 440acot), que se entiende que «vestían de lino verde, desnudos hasta la cintura y coronados de cañas» (2015l: 1025, nota 440+). El cáñamo, la yedra o el lino *verdes* ofrecen el toque cromático a unos vestidos con resonancias míticas que refuerza la naturaleza silvestre en unos y fantástica en otros. Finalmente, la saya amarilla y verde de Mostrenco, por un lado y el manto verde y negro del carcelero, así como los atambores mitad de verde y mitad de negro, por el otro, parecen combinar estos colores de manera aleatoria. No obstante, dado el contexto de las escenas en sendas comedias se puede concluir que, en el primer caso, tales colores son idóneos en el clima ridículo y bufonesco en el que Mostrenco danzará, pues estos eran el símbolo del personaje del loco de baja condición social (Sáez, 2015: 556); y en el segundo caso, en la acotación se especifica que «con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta», por lo tanto, el verde, la fiesta, y el negro, el luto, que pintan el extraño espectáculo de la entrada de Porcia se viene augurando desde antes con el manto del carcelero que combina ambos colores.

En última instancia, y también como considerados marca personal de nuestro autor, se debe mencionar el recurso del disfraz y la atención que presta al vestuario de los personajes alegóricos y fantásticos.

El disfraz es un recurso realmente empelado y difundido en las comedias del Siglo de Oro, sobre todo en las de enredo. Mediante este, el personaje puede ocultar o mudar su identidad al cambiar la vestimenta. Tal recurso aparece en todas las comedias de Cervantes menos en *El trato de Argel*, la *Tragedia de Numancia* y *El rufián dichoso*, en este último caso puede que por la reiterada verosimilitud que exige Cervantes en su comedia de santos (González, 1998: 589). En el resto de las comedias tiene un grado de mayor o menor presencia, en aquellas que el disfraz es primordial en la trama son *El laberinto de amor*, comedia que se construye dramáticamente a partir de este, y *Pedro de Urdemalas*, comedia de costumbres cuyo pícaro protagonista navega por distintos estados y oficios. Aurelio González establece cuatro tipos de disfraz: la mujer vestida de hombre, el hombre vestido de mujer, aquel que cambia la actividad del personaje y aquel que permite la substitución de un personaje (1998: 584).

El primero de ellos, el de la mujer vestida de hombre, fue un recurso realmente estimado, renovado y frecuentado por Lope —«suele / el disfraz varonil agradar mucho», escribe en el *Arte nuevo* (Vega, 2006: v. 282-283)—, aunque su origen es italiano y pertenece a los poemas épicos renacentistas y a las narraciones cortas de temática amorosa (González, 1998: 584). No obstante, a partir de las fechas estimadas de composición de las obras cervantinas y la boga del recurso en el teatro de Lope, se puede suponer que Cervantes no toma tal recurso del «monstruo de la naturaleza», sino que más bien de la moda literaria que estaba arraigando y que como él, Lope también empezaba a seguir (González, 1998: 584). En *El laberinto de amor* se dan sucesivos ocultamientos de la identidades de Julia y Porcia al llevar ropas de hombres:

Salen JULIA y PORCIA en hábito de pastorcillos, con pellicos (2015b: v. 245acot).

Entran JULIA y PORCIA como estudiantes de camino (2015b: v. 789acot).

Sale PORCIA, como labrador, y JULIA, como estudiante (2015b: v. 1287acot).

Es más, tanto es el cambio de género que Cervantes especifica en dos ocasiones que uno de los personajes femenino debe vestir de mujer:

Éntrase JULIA a vestirse de mujer lo más breve que se pueda (2015b: v. 2564acot).

[...] *entra JULIA muy bien adrezada de mujer, cubierta con su manto hasta los ojos* (2015b: v. 2700acot).

Ambas acotaciones responden a la misma acción y cambio de vestido de Julia. En el primer caso, sucede que se anticipa y descubre al lector lo que sucederá más tarde en la escena. Asimismo, es un claro ejemplo del cuidado de Cervantes por la puesta en escena al declarar que el personaje femenino, tras haber sido pastor y estudiante, ahora será mujer y en su condición de noble, al ser hija del Duque de Dorlán, debe ir *muy bien adrezada*.

Volviendo a los sucesivos cambios de disfraces de Julia y Porcia, que además de vestido se cambian de nombre por Rutilio y Camilo, Aurelio González ha visto en ellos la voluntad de extremar las convenciones de las comedias de capa y espada, mediante la multiplicación del tópico de la mujer vestida de hombre (1988: 586). Además, no es baladí que las mujeres se vean obligadas a mudar a una vestimenta masculina en distintas morfologías, precisamente por su prácticamente nula o limitada libertad, sometida a las voluntades de sus padres y maridos, que, por otro lado, es un tema que subyace en la comedia y cuyo mayor exponente es el encierro de Rosamira en una torre por su padre el Duque Federico de Novara ante la posible deshonra que acarrea su hija. Tal condición Porcia la menciona: «Nuestro mucho encerramiento / y libertad oprimida, / como causó esta venida, / cegará su entendimiento» (2015b: vv. 1131-1334). Es más, estas mujeres varoniles son activas, tracistas, resolutivas, al parecer gracias a la

fuerza que les infunden los ropajes, de hecho, Julia/Camilo confiesa su amor a Manfredo únicamente bajo el disfraz de estudiante. Una mujer parece necesitar el disfraz de hombre para poder confesar amores. Asimismo, se viste Doña Margarita, en *El gallardo español*, que toma «*el hábito de hombre*» (2015a: v. 1264acot) para introducirse en el contexto bélico e ir a por su amado don Fernando sin que Arlaja, también pretendiente suyo, la reconozca.

El disfraz inverso, el del hombre vestido de mujer era mucho menos frecuente y común en el Siglo de Oro, por ello en Cervantes solo se encuentra una vez, y de manera muy tímida también en otra ocasión. El primer caso sucede en *La gran sultana* cuando se acota, no pocas veces, que Lamberto es Zelinda. El descubrimiento de su identidad, lejos de añadir tensión a la trama argumental, produce un efecto cómico que se va fraguando por el lugar donde se encuentra, el harén del sultán, pues inevitablemente su identidad será reconocida (González, 2018: 587). En segunda instancia, en *Pedro de Urdemalas*, se acota que Mostrenco vista de este modo: «*tocado a papos, con un tranzado que llegue hasta las orejas, saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla, y sus polainas con cascabeles, corpezuelo o camisa de pechos*» (2015j: 1929acot). El vestuario es deliberadamente paródico al combinar prendas femeniles y detalles bufonescos: el *tocado a papos* es un peinado femenino que en este caso es ‘trenzado’; la *saya*, que esta tiene colores ridículos, es una prenda de una sola pieza del traje femenino, así como el *corpezuelo* o *camisa de pechos*, que es un corpiño propio de las labradoras.

El tercer tipo de disfraz, aquel que cambia la actividad del personaje, es el que vertebra la comedia *Pedro de Urdemalas*, que rescata toda la tradición folclórica de astucia y trapacerías del protagonista (González, 1998). Pedro de Urde es en la primera jornada mozo de labrador, en la segunda, gitano y en la tercera, ermitaño, estudiante y farsante. Este personaje, sin embargo, tiene la habilidad de adaptarse perfectamente a cualquiera de las condiciones en las que muda debido a su ingenio y a la facilidad de la burla y la farsa; y de modificar su apariencia mediante el uso del disfraz y así reconocer su papel en el teatro del mundo (Teixeira de Souza y de Pontes Rubira, 2017: 144-145). El personaje pícaro cambia de condición para sobrevivir una situación peligrosa, no obstante, esta técnica camaleónica no es aparentemente defensiva y superficial sino que todos los disfraces «revelan su verdadero deseo de actuar en el mundo y de cambiar el destino de aquellos que lo rodean» (Teixeira de Souza y de Pontes Rubira, 2017: 146). Precisamente él mismo refiere la necesidad natural de ir cambiando, además del vestido, las voluntades:

Dicen que la variación

hace de la naturaleza
colma de gusto y belleza,
y está muy presto en razón.
[...]
Un solo vestido cansa.
En fin, con la variedad
se muda la voluntad
y el espíritu descansa.
[...]
Bien logrado iré del mundo
cuando Dios me lleve de él,
pues podré decir que en él
un Proteo fui segundo. (2015j: vv. 2664-2678)

El dios Proteo, cuya fuente remite a las *Metamorfosis*, era dios marino, cambiante, inestable, porque así huía siempre. Es significativo el origen marino y la relevancia del agua no solo en el dios, sino también en Pedro, que como el agua se acomoda a cualquier recipiente, y que, además, al final se convierte en actor de profesión y se bautiza Nicolás de los Ríos (Teixeira de Souza y de Pontes Rubira, 2017: 147). Por último, el dios Proteo tenía el poder de profetizar sobre el destino de quienes lo apresaban, pues sino este ofrecía un auspicio falso. Precisamente el Duero en la *Tragedia de Numancia* le indica a España el porvenir de la nación gracias a «el saber que a Proteo ha dado el cielo» (2015l: v. 470), y por ello la crítica ha considerado que el discurso del río es proteico, deliberadamente manipulado (De Armas, 2016). No obstante, Pedro no dicta el destino de ningún personaje, pero sí interfiere significativamente «en los destinos de algunos, saliendo malparados en ocasiones, como es el caso del labrador Hornachuelos. Asimismo, como Pedro, pero de manera mucho menos acusada, algunas mujeres de las comedias cambian de condición: Angélica deviene pastora, (2015e: v.2530acot), Porcia es labradora (2015b: v. 1254acot) y Dorotea, fregona (2015g: v. 2249acot).

Finalmente, el disfraz que permite la sustitución de un personaje por otro también aparece en varias obras, sobre todo es común entre los personajes femeninos. En *El laberinto de amor*, Rosamira se cambia por Porcia y viceversa (2015b: v. 2124acot) y en *La conquista de Jerusalén*, Erminia toma las armas de Clorinda. En todos los casos, el intercambio de identidades entre las mujeres repercutirá de pleno en la resolución de sus conflictos y situaciones: Rosamira y Porcia consiguen casarse con los hombres que verdaderamente aman,

Dagoberto y Anastasio, y Clorinda termina muriendo al no ser identificada. Sucede que Erminia ama a Tancredo y al no ser correspondida, decide acudir al campo cristiano disfrazada con las armas de Clorinda para conquistarlo, no obstante, descubre que el caballero ama verdaderamente a Clorinda, de la que ha quedado prendado cuando se ha quitado el yelmo. Finalmente, Clorinda preparando una ofensiva y vestida con unas armas negras es herida de muerte por Tancredo porque este no la ha reconocido. A propósito de este personaje, cabe hacer una pequeña mención a las mujeres armadas en las comedias de Cervantes: Clorinda y Marfisa, de *La casa de los celos*, lejos de ir vestidas de hombres encarnan el tópico medieval de la mujer guerrera, y cuyas fuentes literarias están muy presentes a la hora de vestir a las mujeres. La armadura de Clorinda se distingue por el yelmo y el escudo en el que hay pintado un tigre, como de modo semejante aparece en la cimera de su yelmo en la *Gerusalemme liberata* de Tasso (2015f: 1130, nota 754+), más tarde, la armadura negra que vista será símbolo de la muerte que le aguarda. Marfisa, que *huye de Venus y sigue a Marte* (v. 2207), va «armada ricamente» y «trae por timbre un ave Fénix y un águila blanca pintada en el escudo» (2015e: v. 801acot). El emblema con el ave que renace aparece también en el canto XXVI del *Orlando furioso* de Ariosto, fuente de la comedia, así como el *Orlando enamorado* de Boiardo (Fernández López, 2015: 326).

Finalmente, para cerrar el análisis de la vestimenta y utilería de los personajes se debe mencionar un tipo muy concreto: los personajes alegóricos y fantásticos o sobrenaturales. La crítica ha considerado que el especial detalle que Cervantes presta a las vestimentas de estos tipos es un rasgo propiamente suyo. Stefano Arata comenta que en el caso de estas figuras, a diferencia de las esmeradas acotaciones Cervantinas, «las obras contemporáneas de Juan de la Cueva, de Lobo Lasso de la Vega y de Argensola definen a los personajes alegóricos a través del diálogo, sin acotaciones que aludan a su vestuario» (1992: 19). Los personajes alegóricos y fantásticos son una constante en su primera etapa como dramaturgo puesto que aparecen en las tres primeras piezas, no obstante, también el compendio de 1615 contiene tales figuras en las comedias de *La casa de los celos* y *El rufián dichoso*.

La identificación de este tipo de caracteres bien puede ser de manera indirecta, mediante sus parlamentos, los de otros personajes o mediante el convencionalismo de algunos de ellos al remitir a una tradición, o bien puede ser de manera directa, a través de las acotaciones.

En primer lugar, de aquellos personajes cuya indumentaria no se concreta son ejemplo Ocasión y Necesidad, los personajes alegóricos de la primera de sus comedias, *El trato de Argel*. Estos que escenifican los «pensamientos escondidos» del alma de Aurelio no reciben

más acotación que el *sale*. No obstante, puede que no se precisara acotar sus vestimentas al tratar con figuras de la tradición emblemática, como lo es la calva Ocasión, que explica a su compañera que pretende, a Aurelio, «la melena / de mis pocos cabellos ofrecerle / y detenerme un rato porque pueda / asirme de ella, cosa poco usada / de mi ligera condición y presta» (2015d: vv. 1675-1680). Esta mujer con un mechón es elusiva y hay que agarrarla rápido, pues las ocasiones no se presentan dos veces. También a Necesidad –dado que solo se acota su salida– se la describe en los versos, en boca de Malgesí. Esta mujer tiene «cien ojos en la frente / y los más con ceguedad» (2015e: vv. 1306-1307), así como también los tiene el guardián Argos Panoptes. Por otro lado, al no tratarse de una figura poco conocida en el Siglo de Oro, quizá el público conociera que se solía representar con alas y traje decorado con alas y orejas (Núñez Rivera, 2015: 416). Los ángeles que aparecen las comedias de Cervantes tampoco necesitan de una indicación sobre la indumentaria, pues era un personaje recurrente en las tablas de la época y sus vestimentas aparecen frecuentemente en los inventarios de los hatos de las compañías, que solían consistir en un traje blanco y una capa (Ruano de la Haza, 2000: 84). Lo mismo sucede con los dioses paganos cuyas vestimentas eran altamente convencionales, como sucede con Venus, cuya entrada espectacular se acota detalladamente, pero no su vestimenta. En la comedia de 1615, *El rufián dichoso*, aparecen el tipo de personajes alegóricos peculiarmente caracterizados: «*Salen dos figuras de NINFAS vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito CURIOSIDAD; en la otra, COMEDIA*» (2015c: v. 1201acot). De este vestuario sorprende la elección de las tarjetas que las identifican dado ellas mismas se presentan al interpelarse por su nombre, consecuentemente, puede que al tratarse de una escena puramente metateatral se trate de un guiño a las didascalias de las nóminas de los interlocutores.

En segundo lugar, aquellos personajes sobrenaturales en los que sí se acota su indumentaria es especialmente significativo el detalle en la utilería y el cromatismo, cuya carga simbólica es sustancial para lograr la identificación del espectador, el cual debía desplegar todo su horizonte de expectativas. Estos personajes generalmente visten una tunicela cuyo color varía y los atributos que se les añaden completan el significado pleno de la alegoría que encarnan. Precisamente tales detalles son los que marcan la diferencia en algunos personajes análogos que aparecen en las dos respectivas etapas dramáticas de Cervantes. Un caso es el de España de la *Tragedia de Numancia y Castilla* de *La casa de los celos*. La primera es «*una doncella con unas torres y trae un castillo en la mano*» (2015l: 352acot) y la segunda, porta «*un león en la una mano, y en la otra un castillo*» (2015e: v. 2453acot). Sin duda, lo que

caracteriza ambas figuras son los castillos que portan en la mano, pero hay sutiles diferencias en las cuales parece haber un modelo común. La diosa Cibele, de origen frigio, iconográficamente se la representa con una corona de torres o murallas y va acompañada de leones, o sobre un carro tirado por ellos (Grimal, 1981: 100). Las torres de España llevan a identificarla con esta diosa, de hecho «Es posible que Cervantes identifique Cibele con Madrid por una falsa etimología *madre* y por la fama de bien fortificada que tuvo en la época. Téngase, además, en cuenta que la *Tragedia de Numancia* se representó en Madrid» (Baras Escolá, 2015c: 607). Cibele en Roma fue *Magna Mater*—como España lo es de los numantinos— y su corona simboliza a los pueblos que protegía, sobre todo en tiempos de guerra y de *cercos*. Con todo, la identificación del personaje con la diosa pagana es igual de posible que con el reino de Castilla. El plano metateatral en el que se sitúan los personajes alegóricos permite, es más, requiere, las lecturas atemporales, así como se identifica al pueblo numantino con los futuros castellanos y españoles. Desde este plano España, y los otros personajes alegóricos de la tragedia, «como el público, observan la escena como si no formaran parte de la representación y emiten juicios de lo que va ocurriendo» (Gilabert, 2016: 101). La lectura del segundo personaje, no obstante, es más clara dado el contexto de la comedia, aunque no se debe obviar el antecedente mitológico. Castilla se presenta al caballero español Bernardo en sueños para reclamarle su vuelta a España, su *patrio suelo*, pues ahí tiene más luchas que disputar que en el suelo francés. Esta Castilla no es otra que Castilla y León, por los castillos de su mano y el león de la otra. Sobre el animal, que se acotaba frecuentemente en las comedias, ha habido debates sobre si se trataban de animales vivos o de actores con un disfraz, de ello dependía su participación en la escena: si tan solo entraba junto al protagonista era real, aunque generalmente desdentado y concienzudamente asegurado para evitar accidentes; pero, si realizaba paseos, movimientos o piruetas⁹, se trataba de un actor disfrazado, cubierto por la piel y la cabeza vacía del león (Ruano de la Haza, 2000: 285-286). En este caso, como tan solo acompaña a Castilla, podría tratarse de un león real. No obstante, como *La casa de los celos* nunca se ha llevado a las tablas, no hay testimonios sobre la resolución de tal efecto¹⁰.

⁹ Tal distinción lleva a considerar que el león que sale en *El trato de Argel* también se trataría de un actor disfrazado: «Échase a dormir entre unas matas, y sale un león y échase junto a él muy manso» (2015d: v. 1988acot).

¹⁰ A cargo de la compañía de teatro de la Universitat de Barcelona, METADRAMA, se ha llevado a las tablas por primera vez una adaptación de esta comedia elaborada por su director, Gaston Gilabert. El montaje se estrenó el pasado 17 de junio de 2022.

Otros personajes de larga tradición emblemática y que aparecen en ambas comedias es la Fama. En la *Tragedia de Numancia* no se acota vestimenta, pero sí el efecto sonoro de una trompeta, en cambio en la comedia de 1615, tanto la Mala Fama como la Buena Fama la portan en la mano, aunque con pequeñas diferencias eminentemente cromáticas fundamentadas en la oposición del negro y el blanco, de la bondad y la tenebrosidad:

[...] la MALA FAMA, vestida, como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra. (2015e: v. 1638acot)

[...] la BUENA FAMA, vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas de varios colores y una trompeta. (2015e: v. 1730acot)

También el Contenido de *La conquista de Jerusalén* y Cupido de *La casa de los celos*, presentan paralelismos: el uno «con alas en los pies y en los brazos y en la cabeza» (2015f: v. 2410) y el otro, «vestido y con alas, flecha y arco desarmado» (2015e: v. 1402acot). De hecho, Cervantes parece que se haya inspirado en el dios para la vestimenta del segundo como un niño alado, rebosante de vida, también parecido a un querubín. No obstante, el dios, porta el arco desarmado y gracias al consiguiente diálogo con su madre y a los comentarios de los pastores en las siguientes escenas, sabemos que este cupido, lejos de ser un mancebo es un *niñazo*, «pues ya le apunta el bigote» (2015e: v. 1499). Mediante en esta apariencia se tematiza en el dios Amor uno de los temas de la comedia, la disolución del espacio arcádico en el que el amor se ha convertido en una mercadería vendible e interesada y en una actividad de lucro.

Un ejemplo también significativo donde se demuestra el peso de los atributos de esos personajes se da en *La conquista de Jerusalén*. El personaje alegórico homónimo, al inicio porta cadenas y el yugo del trabajo, como símbolo de sacrificio por su conexión con el buey (Cirlot, 1992: 468), al final, cuando paralelamente se libera la ciudad, porta una tunicela de tafetán blanco. En la misma comedia, finalmente salen la Libertad, vestida de monja y trayendo una rama de olivo, y la Esperanza, con una de palma (2015f: v. 2413acot). La combinación de ambas remite a la llegada de Jesús a la ciudad santa, cuando el pueblo lo bendijo con los ramos en las manos. Además, la palma es símbolo de fecundidad y victoria (Cirlot, 1992: 353). En contraposición, con connotaciones más negativas, aparece en *La casa de los celos* la Desesperación «con una soga a la garganta y una daga desenvainada en la mano» (2015e: v. 1312acot), útiles que remiten a la muerte, pero a la de uno mismo, al suicidio empujado por las situaciones desesperantes a las que empujan los celos. Curiosamente, más tarde Angélica por obra de Malgesí se le aparecerá a Reinaldos también con un cordel a la garganta (2015e: v. 2036acot). En esta misma escena cuando aparece la Desesperación se procede a un desfile en la morada de los Celos de figuras alegóricas en el que todas visten una tunicela, pero las

individualizaciones de cada una estriban en las descripciones que Malgesí ofrece de ellas y en pequeñas, pero grandes, pues las distinguen, singularidades. El Temor viste «*una tunicela parda, ceñida con culebras*» (2015e: v. 1282acot), la Sospecha, «*una tunicela de varias colores*» (2015e: v. 1292acot) y los Celos, «*una tunicela azul, pintada en ella sierpes y lagartos, con una cabellera blanca, negra y azul*» (2015e: v. 1322acot). Las culebras del Temor, podrían guardar relación con espíritus y entes fantasmagóricos (Cervantes, 2015e: 186, nota 1322+), como asimismo la serpiente es la encarnación del mal en la tradición cristiana. También, la elección de las reptadoras puede tener resonancias míticas ya que las serpientes corresponden a la iconografía de Medusa y las Gorgonas. La tunicela de la Sospecha es de varias colores porque, como cuenta el Mago, «*toda de contrarios hecha*» (2015e: v. 1295). Y el color azul de los Celos ya se recoge en la tradición, asimismo, la relación entre el color y el sentimiento, se puede explicar etimológicamente por la similitud fonética de ‘cielo’ y ‘celos’ (Fernández López, 2015: 337). Estas tunicelas, como las de las Famas, se oponen semánticamente a las de las tres almas de *El rufián dichoso*, que las visten de «*tunicelas de tafetán blanco, velos sobre los rostros y velas encendidas*» (2015c: v. 2687acot).

Con todo, la simbología cromática es tan importante como los útiles que portan a la hora de identificar a estos personajes especialmente cargados de semántica, pues la alegoría que encarnan remite a un ente o abstracción cuya representación en las tablas corre a cargo de estos.

Igualmente, en todas las comedias mencionadas donde aparecen los personajes alegóricos, también lo hace el personaje sobrenatural del demonio, cuya vestimenta también es convencional en la época, aunque se tomaran más libertades que con los ángeles, por ejemplo. Para dar cuenta de ello, es preciso recurrir a *El rufián dichoso*, que cuenta con varias figuras demoníacas. En primer lugar, se acota: «*Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como NINFAS, lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza*» (2015c: v. 1579acot). Así como los actores que hacen de ninfas, los que hacen de demonio han de portar máscaras, recurso que se remonta al coro del teatro griego, pasando por la *Commedia dell’Arte* italiana. Esta permite encerrar de manera muy sintetizada un sentimiento, gesto, vestuario, rostro muy concreto (Rodríguez Cuadros, 1998: 546). También las portan la Guerra, el Hambre y la Enfermedad en la *Tragedia de Numancia*, aunque la función es particularmente distinta, puesto que se pretende enfatizar el carácter trágico de la situación y la deplorable condición del pueblo numantino al ser de color amarillo. En esta acotación se lee una voluntad de verosimilitud al cuidar al detalle este desfile

o mascarada casi ditirámica. En la antigüedad, los trajes demoníacos también portaban máscaras, consecuentemente, la precisión del vestido *a lo antiguo* podría remitir a ello, sin embargo, Ángel González Fernández (2005: 275) la ha estudiado a partir de testimonios sobre dos atuendos del demonio: con llamas y con estrellas (Núñez Rivera, 2015).

Más tarde, en la comedia «[...] *salen dos DEMONIOS; el uno con figura de oso, y el otro como quisieren*» (2015c: v.2266 acot). En esta acotación, además de leer la huella de Cervantes al dejar al autor la elección del traje del segundo de los demonios, sorprende la elección del oso, pues es más común la asociación con el lobo o el macho cabrío (González, 2006b: 9). Sin embargo, al igual que con el león, los disfraces de animales en el teatro gozaban de larga tradición al ya emplearse en los autos sacramentales (Ruano de la Haza, 2000: 286). Finalmente, aparecen: «LUCIFER, *con corona y cetro, el más galán demonio y bien vestido que ser pueda*, y SAQUIEL y VISIEL, *como quisieren, de demonios feos*» (2015c: v. 2615acot). En la primera parte de la acotación se viste a lucifer como un rey infernal y se subraya el lujo de su vestuario al reflejar su estatus, frente a los otros dos demonios, que el autor decidirá cómo caracterizarlos, pero deben ser deliberadamente *feos*, inferiores al monarca (González, 2006b: 8).

Concluyendo, a lo largo del recorrido por las acotaciones que precisan el vestuario y la utilería del personaje se ha podido apreciar el nivel de detallismo y precisión con el que Cervantes viste a sus personajes, ya que, más allá de la convencionalidad de las ropas en las escenas áureas, el significado semántico que aportan tanto al personaje como a la escena tiene un peso sustancial en las dos instancias textuales del texto literario y el espectacular. Además, también se puede apreciar cierta evolución en la caracterización de los personajes de su primera época dramática a la segunda. En la primera, puede que, al trabajar en estas piezas con referentes históricos y literarios concretos, en el caso de la *Tragedia de Numancia* y *La conquista de Jerusalén*, o bien con una realidad sumamente conocida para el dramaturgo, reflejada en *El trato de Argel*, no precisara de matizar de manera tan extenuante las vestimentas de los personajes. Por el contrario, en las ocho comedias de 1615, el abanico tanto de géneros y de temas, como de ambientes y personajes es más amplio, por ende, surge la necesidad dramática de trazar a los personajes de una manera más precisa. Asimismo, el auge de la Comedia Nueva y con ella sus formas teatrales, como el disfraz, fuerzan a Cervantes a explotar las posibilidades simbólicas, identitarias e incluso argumentales de estos elementos aparentemente decorativos que portan los personajes. Finalmente, tras el estudio de la indumentaria de los personajes alegóricos y sobrenaturales se puede concluir que el cuidado

del vestuario no brota con los años, sino que forma parte de la conciencia dramática de Cervantes, y por ello, Stefano Arata lo ha considerado «un rasgo casi exclusivamente cervantino» (Arata, 1992: 19).

2.2.2. Actitud física y actitud emotiva

La identificación del personaje que ha diseñado y configurado el dramaturgo se completa mediante la técnica y el trabajo del actor, el cual, con la palabra y sus gestos logra la creación completa del tipo cuyo objetivo último es la recepción del espectador. En este proceso del texto dramático en el que participan varios agentes y signos, la definición física del personaje mediante el canal humano del actor es sustancial y la participación de este se ve coadyuvada mediante las didascalias intradialógicas y las extradialógicas, es decir, mediante las indicaciones a la *actio* y a la *psique* que se extraen del cuerpo literario y del acotacional. En esta ocasión se procederá al estudio de aquellos textos extradialógicos, cuya voz narrativa es irremediablemente más próxima, si no coincidente, a la entidad de la voz autorial y cuya función es la de orquestar de manera directa a quien encarna al personaje en cada contexto concreto.

Dada la poca presencia de este tipo concreto de acotaciones en el teatro del Siglo de Oro –aunque fue mayor que en el medioevo, apenas existentes–, un lector cuyo patrón es el narrativo puede leer los textos como largos monólogos y por ende considerará que, más que interpretados, son enunciados por el actor rígido en la escena, relacionándolo con un recitante, más próximo a la oratoria que a la dramaturgia (Monzó, 2019: 157). Sin embargo, tal consideración es fácilmente rebatible precisamente gracias estudio de estos textos que de manera implícita y explícita ofrecen la actitud, sentimiento, postura o movimiento que debían tomar los actores, puesto que todo texto cuyo fin último es ser dramático, será escenificable.

Para lograr la realización del texto dramático en las tablas, siguiendo la corriente semiótica, se precisa de la conjunción de signos de distinta índole y naturaleza, entre los que se encuentran, en lo que aquí concierne, el corpus acotacional y el cuerpo del actor, el cual, como apunta Rodríguez Cuadros, «debe ser considerado no ya como mero soporte ilustrador sino como creador y generador de significados» (1998: 68). Por lo tanto, como agente principal en la comunicación semiótica del teatro, «siempre estará reservada al actor la tarea de “rehacer” personajes en su cuerpo y en su lengua» (Rodríguez Cuadros, 1998: 68). En esta tarea reconstructiva, el actor se vale de su arte, en el sentido de *tejné*, que es todo el conjunto de «recursos aprendidos y dispuestos dentro de su propia capacidad, saber, experiencia y mínimas

pero previsibles referencias retóricas» (Rodríguez Cuadros, 1998: 135). Sobre el despliegue de este arte en las tablas barrocas no hay mejor testimonio que el que Pedro de Urde –pronto Nicolás de los Ríos– ofrece en su enumeración de los requisitos del *general farsante*. En lo que aquí atañe destacan:

<p>De gran memoria, primero; segundo, de suelta lengua; y que no padezca mengua de galas es lo tercero.</p> <p>Buen talle no le perdono, si es que ha de hacer los galanes; no afectado en ademanes, ni ha de recitar con tono.</p> <p>Con descuido cuidadoso, grave anciano, joven presto, enamorado compuesto, con rabia si está celoso.</p> <p>Ha de recitar de modo, con tanta industria y cordura, que se vuelva en la figura que hace de todo en todo. [...]</p>	<p>Ha de sacar con espanto las lágrimas de la risa, y hacer que vuelvan con prisa otra vez al triste llanto.</p> <p>Ha de hacer que aquel semblante que él mostrare, todo oyente le muestre, y será excelente si hace aquesto el recitante.</p> <p>(Cervantes, 2015j: vv. 2903-2930)</p>
--	--

En esta especie de decálogo se pueden rastrear algunas cualidades de un orador como la *memoria* y la *suelta lengua*, por otro lado, se precisa de *galas* y *buen talle*, que vaya bien vestido y tenga una buena compostura física, para lograr una construcción natural (*no afectado en ademanes*) mediante una técnica espontánea pero precisa (*descuido cuidadoso*) y una recitación de calidad, pero sin exageraciones (*recitar... con industria y cordura*). Asimismo, ha de dominar y adecuarse a todos los registros (*risa* y *llanto*) para que logre conmover y afectar al público, que como un espejo se refleja en sus emociones (*el semblante que él mostrare, todo oyente le muestre*). Sobre esto último, también Lope en el *Arte nuevo* lo considera requisito del farsante: «los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / y, con mudarse a sí, mude al oyente» (2006: v. 274-276). Los actores reviven las letras muertas del texto verbalmente y mediante la *actio* y la *elocutio* que se desprenden de las acotaciones, gestualmente. Como expone Pedro, cuando el *farsante* «se vuelva en la figura / que hace de todo en todo», logrará «hacer resucitar» la «fábula que es muerta».

Las acotaciones que apuntan la actitud física y a la actitud emotiva (cifradas como 1.2.2. y 1.2.3., respectivamente en la taxonomía propuesta) son uno de los medios dramáticos que le sirven al actor para revivir al personaje cuya herramienta es su cuerpo, y el uso concreto que haga de él. Tal uso se estudia en la kinésica, que el *Diccionario de la Academia* la define como «conjunto de gestos, posturas y movimientos corporales que forman parte del lenguaje no verbal». En este proceso la acotación se eleva a la categoría de documento indicativo porque en el contexto dramático barroco, los gestos, así como sucede con algunas vestimentas, están altamente codificados y convencionalizados mediante un proceso de repetición amparado en la mimesis de la kinésica social (Rodríguez Cuadros, 1998: 339). Consecuentemente, en el lenguaje corporal que se desprende del actor, se reproducirán modelos o patrones de sentimientos y señales altamente socializados, y estos serán entendidos por todos los espectadores, amparados en el pacto de verosimilitud de lo que se representa en la escena. El cuerpo del actor es el productor de un lenguaje analítico, por ende es el medio por el que se manifiestan los hábitos gestuales y mentales de un sistema de valores compartido por el entorno social (Rodríguez Cuadros, 1998: 60-71).

Para proceder a estudiar la kinésica gestual en el teatro cervantino, se debe asumir el carácter semántico y polisémico del gesto en la creación de semántica bajo los modos de la técnica actoral de la época ingeniosamente apuntados por Urdemalas. En función del grado de mimesis entre el gesto y su trasposición de la realidad, Rodríguez Cuadros distingue tres grupos: gestos por «ósmosis analógica», que seleccionan y estilizan rasgos de la realidad; gestos «formalizados o altamente socializados», que se conectan directamente con el contexto histórico y dependen del entendimiento colectivo; y gestos que cobran nuevas semánticas puesto que la adopción ha sido arbitraria o paródica (1998: 373).

Tal distinción permite comprender las dinámicas que se desprenden de una escena en las relaciones de los personajes, así como contribuye a advertir y diferenciar las técnicas actorales de los géneros de la tragedia y la comedia, pues la kinésica y el gesto responden a objetivos distanciados: mientras que una apela a las emociones y su traslación física al público, la otra apela al chiste, por lo que se centrará más en el diálogo y en la exageración paródica de los gestos.

Rodríguez Cuadros claudica: «el personaje que construye el actor se define en términos de lo que hace, gesticula. El actor hace, actúa, luego es» (1998: 339). Y el devenir queda parcialmente trazado desde varias ópticas en cuyo centro se sitúa el personaje: las acciones que tiene hacia uno mismo o hacia otro, de las que se extraen las relaciones entre personajes; la

interacción hacia un objeto; y la condición psicológica definida desde la condición física. Sobre esto último, se debe matizar que la disciplina de la proxemia¹¹ estudia las relaciones de los personajes con el ambiente, por ende, además del gesto que modula el actor al expresar una emoción, «the arrangement of the actors' bodies in stage space constitutes an externalisation of the psychodynamic of the scene» (Aston y Savona, 1995: 128).

Clara Monzó (2019) diferencia entre *gesto social*, como aquel que mediante lenguaje corporal reproduce dinámicas protocolarias de la sociedad (155), y entre *gesto emocional*, como la expresión corporal y vocal de un cambio anímico en el carácter psicossomático del personaje (158). Dentro de cada uno de los dos bloques, se procederá a la presentación mediante el uso de ejemplos de tendencias kinésicas en las acotaciones de actitud física y emocional del teatro cervantino.

2.2.2.1. Actitud física

Partiendo del bloque del *gesto social*, lo que se puede llamar *kinésica de dominancia* corresponde al conjunto de acotaciones que indican la relación de superioridad que existe entre un personaje en referencia al otro, sea por la existencia de una jerarquía social o sea por una situación de imposición física. Se rastrean, por lo tanto, «dominant traits by the adoption of dominant positions or physical force» (Aston y Savona, 1995: 125). Véanse algunos ejemplos:

En tanto que esto dice ROBERTO y *el TURCO pasa, tiene SALEC doblado el cuerpo y inclinada la cabeza, sin miralle al rostro* (2015h: v. 45acot).

Baja la cabeza CEBRIÁN y *vase* (2015a: v. 326acot).

En ambos casos la inclinación de la cabeza es símbolo de respeto, saludo y vasallaje: hacia el Gran Turco y hacia Alimuzel, amo del segundo. También los escuderos ayudan a los que sirven portando sus armas: «[...] CLORINDA, armada, y un muchacho delante, que la trae el escudo y yelmo [...]» (2015f: v. 745acot), o simplemente los portan a ellos «*Entra una VIUDA labradora, que la lleva un escudero labrador de la mano*» (2015j: v. 1140acot). El detalle del escudero o criado delante es importante porque determina que el que le sigue tiene autoridad en la relación.

En la *kinésica ritual* se incluyen aquellas acotaciones que señalan ritos, procedimientos sociales, eminentemente en contextos políticos o religiosos. Asimismo, también se incluyen las acotaciones que mediante el uso particular de la utilería cargada de simbolismo místico derivando la acción hacia la escenificación de un culto, como puede suceder con la

¹¹ El *Diccionario* de la Academia define proxémica como: «En semiología y en otras disciplinas, estudio del uso que las personas hacen del espacio en sus relaciones con los demás».

reproducción de hechizos o conjuros. Por ejemplo, los ritos políticos los suelen llevar a cabo los personajes con funciones públicas, como es el caso de los embajadores. Por ejemplo, en la *Tragedia de Numancia* para deliberar sobre la situación con los romanos: «[...] TEÓGENES y CARAVINO, con otros 4 NUMANTINOS, gobernadores de Numancia [...] *Siéntanse a consejo*» (2015l: v. 536acot). En los ritos sacros se encuentran analogías con los paganos, por ejemplo, al final de *La conquista de Jerusalén* todos se deben descalzar siguiendo a Godofre y Pedro el Ermitaño como señal de humildad y sencillez, pese a la riqueza que implica haber tomado la ciudad santa. Asimismo van descalzos Marquino (2015l: v. 938acot) y Fátima, aunque esta solo «descalzo el pie derecho», (2015d: v. 1430), no obstante, la simbología es muy distinta, pues se vincula a la magia (Baras Escolá, 2015c: 620). En ambos casos se está procediendo a hacer un conjuro: el primero pretende resucitar un cuerpo y la segunda convoca a los seres infernales para hacer que la voluntad de Aurelio enflaquezca y se lance al amor de su ama Zahara. El conjuro del hechicero numantino en la segunda escena de la segunda jornada está detalladamente descrito e indicado, ello demuestra la conciencia cervantina ante la cuidada verosimilitud que pretenden mantener en todo momento. Volviendo a los rituales sacros, se puede denominar *kinésica del ruego* aquella que sitúa al personaje en una posición de súplica o agradecimiento como muestra de su respeto y fe a Dios. Por ejemplo, en *La conquista de Jerusalén* cuando los cruzados llegan ante la ciudad, como muestra de respeto: «*Arrodíllanse todos y besan la tierra*» (2015f: v. 226acot). En *El rufián dichoso*, comedia de santos, en reiteradas ocasiones aparecen los personajes en posición de rezo, el cual pueden acompañar o no con útiles empleados en la plegaria, como el libro de las Horas, el crucifijo o el rosario de los siguientes ejemplos:

Sale el inquisidor TELLO DE SANDOVAL, con ropa de levantar, rezando en unas Horas (2015c: v. 721acot).

Reza LUGO (2015c: v. 1137acot).

Abre la celda; parece el PADRE CRUZ, arrobado, hincado de rodillas, con un crucifijo en la mano (2015c: v. 1735acot).

Entra el PADRE CRUZ, arrimado a un báculo y rezando en un rosario (2015c: v. acot).

Por otro lado, fuera de un contexto sacro, nos encontramos con damas que también se postran ante sus amados como gesto de respeto propio de una cortesía protocolaria, cercana a los modos de vasallaje entre señores y caballeros del medievo. Por ejemplo: «[...] *entra JULIA muy bien adrezada de mujer, cubierta con su manto hasta los ojos, y pónese de rodillas ante MANFREDO*» (2015b: v. 2700acot).

Finalmente, también podrán considerarse como acotaciones de kinésica ritual aquellas que detallan muertes, heridas de guerra o peleas, pues estaban altamente codificadas y gozaban de su propio lenguaje. Por ejemplo, en la *Tragedia de Numancia*, Marandro «*Cáese muerto y cógele en las faldas LIRA*» (2015l: v. 1863). Esta escena íntima entre los amantes, en la que él muere en el regazo de ella dista mucho de las escenas con una coreografía bélica más cuidada, como esta que sucede al final de la jornada tercera de *El gallardo español* (2015a: vv. 2763-2813acot):

Embisten; anda la grita; lleva MUZEL una escala; sube por ella, y otro moro por otra; deciende al moro BUITRAGO, y DON FERNANDO ase a MUZEL y derríbale; pelea con otros, y mátalos. Todos han de caer dentro del vestuario. Desde un cabo mira AZÁN, el CUCO y el ALABEZ lo que pasa.

Derriba al otro que sube.

Riñen los dos.

Derriba a otro.

Vase el del CUCO contra DON FERNANDO.

Caen dentro del vestuario.

Los muertos, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia caen, pero *dentro del vestuario*. El giro dramático es mayor o menor en función de la presencia que tenga la muerte en escena o la rapidez con la que se llega a ella. Por ejemplo, este asesinato de *Los baños de Argel*: «*Da HAZÉN de puñaladas a YZUF*» (2015i: v. 811acot), es rápido y sucede en escena, a diferencia de la herida mortal de Marandro, no obstante, la tensión dramática es distinta porque aquí, Hazén, cristiano en secreto, asesina a Yzuf porque este le amenaza con delatarlo. Tras la puñalada Yzuf participa en la escena como moribundo y, de hecho, no se acota explícitamente su muerte, pero sí implícitamente cuando enuncia «¡Hazén me ha muerto!» (v. 819), modo formulario muy reiterado en la época de representar el fallecimiento.

La *kinésica amorosa* o *cortés* incluye aquellos gestos que se inscriben en los modos en que se explicitan las relaciones amorosas de los personajes. Además, este tipo de kinésica puede indicar la naturaleza de la relación de las parejas que la efectúan, es decir, si se trata de galanes o damas se aprecia una gestualidad mucho más medida y cometida al regirse por las leyes proxémicas del código cortesano –por ejemplo, el arrodillamiento de Julia a Manfredo previamente acotado–; en cambio si la pareja es de criados la dinámica gestual es más hiperbólica abarcando desde lo vulgar a lo erótico (Monzó, 2019: 272). En el caso del teatro de Cervantes, al no contener una amplia muestra del subgénero dramático de las comedias de capa y espada, no hay acotaciones que testimonien la codificación de tales procedimientos

amorosos. De hecho, solo se dan dos casos de contacto físico entre parejas de personajes, y en ambos, los une el abrazo:

Abrázanse, y estánlo mirando sus amos; y ZAHARA va a dar a SILVIA, YZUF a AURELIO (2015d: v. 1894acot).

Salga al teatro NACOR, abrazado con ARLAJA, y, a su encuentro, BUITRAGO (2015a: v. 1711acot).

Empero, sí se explota un recurso sumamente empleado y utilizado en el teatro del Siglo de Oro que es propio la kinésica gestual de capa y espada: el embozo de las damas. Este tiene varias posibilidades dramáticas, pues las damas pueden embozarse en la escena o antes de salir, así como se pueden desembozarse en ella alimentando el efecto de sorpresa. Asimismo, con el embozo, el público es privilegiado porque goza de información que los propios personajes de la escena desconocen. Por ejemplo «*Como entra el cautivo, se cubre MARGARITA el rostro con un velo*» (2015a: v. 2472acot). Contrariamente, Angélica en medio del primer parlamento en el que se presenta: «*Desembózase*» (2015e: v.246acot), mostrando su identidad al mismo tiempo al público y a los personajes. También puede suceder que dentro de la escena solo a algunos personajes se les reserve la posibilidad de ver el rostro de las damas. Por ejemplo, estando Lugo en escena, «*Entra, a este instante, una DAMA, con el manto hasta la mitad del rostro.*» (2015c: v. 237acot), más tarde solo él mirará por debajo del manto (2015c v. 248acot) haciendo que al público no se le muestre explícitamente en ningún momento. De manera semejante se procede en *El laberinto de amor*, comedia donde el uso del embozo y del disfraz es sumamente recurrente. Rosamira, con las ropas y el embozo de Porcia puede escapar de la torre para ir en busca de su verdadero amor: Dagoberto. Por ello, cuando en escena todavía están Anastasio y Cornelio solo se revela su identidad a él, tal y como se especifica «*Descúbrese ROSAMIRA a solo DAGOBERTO*» (215b: v. 2234acot)

Finalmente, la kinésica cortés puede también trasladarse de los contextos amorosos a los caballerescos, por ejemplo, el gesto de cordialidad entre los primos de *La casa de los celos*, que, como símbolo de paz por la disputa de Angélica, se intercambian los escudos «*Recuéstase REINALDOS; pone el escudo por cabecera y entra luego ROLDÁN, embrazado del suyo*» y «*Échase ROLDÁN junto a REINALDOS y pone a su cabecera el escudo de REINALDOS, y luego despierta REINALDOS*» (2015e: v. 550acot y v. 606acot).

Por último, cerrando el bloque del gesto social, las acotaciones de *kinésica vulgar*, que generalmente se aplican a los personajes risibles, se orientan a la producción de comicidad. Esta puede derivar entre lo absurdo, lo ridículo o lo grotesco y violento. Por ejemplo, en esta

acotación, «*Entran a esta sazón un ALGUACIL y dos CORCHETES; huyen GANCHOSO y LOBILLO; queda solo LUGO, envainando*» (2015c: v. 27acot), el efecto cómico se produce cuando Lugo sigue envainando el puñal habiendo desaparecido sus compañeros ante el conflicto inminente de la escena. También aquí: «*Entra OCAÑA [...] puesto el dedo en la boca, con pasos tímidos, y escóndese detrás de un tapiz, de modo que se le parezcan los pies no más*» (2015g: v. 1678acot), el lacayo de Ocaña produce comicidad, no solo al salir a escena con el gesto ridículo del dedo en la boca, sino también al escoger erróneamente el escondite, pues sus pies asoman – y por ellos lo descubren. Asimismo, el público vuelve a gozar de información privilegiada al conocer la presencia del lacayo, a diferencia de Cristina y Torrente, personajes con los que comparte la escena. Por otro lado, con cierto tono entremesil, en *Pedro de Urdemalas* el alcalde Crespo «*Gínchale*» (2015j: v. 1942acot) a Mostrenco, que no está danzando porque tiene roto un dedo del pie. Seguramente, este le golpea con la vara de alcalde (Cervantes, 2015j: 864).

2.2.2.2. Actitud emotiva

El llamado *gesto emocional* se incluyen todas aquellas acotaciones que denotan la actitud emotiva de los personajes. Ruano de la Haza, a propósito de las acotaciones gestuales, comenta que al ser los gestos altamente convencionales, como sucedía en el teatro isabelino, también en los corrales de comedias, sucedía que los dramaturgos instruían a los personajes sobre cómo proceder en una escena para conseguir el efecto deseado (2000: 308). Este tipo concreto de acotaciones, que son el testimonio de lo anterior, se manifiestan en menos cantidad de manera explícita, pues generalmente las condiciones psicológicas de los personajes se desprenden de sus parlamentos. Por ende, las didascalias implícitas son las que mejor recogen las tendencias por las que pasa la psique del personaje. No obstante, también Cervantes ofrece acotaciones explícitas; aunque estas sean escasas, puede que ello constituya una marca personal del dramaturgo, poniendo en boga la economía dramática y apelando a la extracción de las emociones a partir de los versos. Por las muertes de personajes importantes, aquellos que guardaban una estrecha relación con ellos, lloran, como: «*Entra ANGÉLICA llorando [...]*» (2015e: v. 826acot) por la muerte hermano, o «*Sale FRAY ANTONIO llorando, y trae un lienzo manchado de sangre*» (2015c: v. 2739acot) por la muerte del Padre Cruz. En situaciones extremas, generalmente, causadas por una disputa, el sentimiento es el de alboroto, por ejemplo: «*Entra ANGÉLICA alborotada*» (2015e: v. 1169acot), porque huye de los enajenados por los celos Roldán y Reinaldos. En este caso particular, puede que saliera a escena con los cabellos despeinados, que eran signo, además de locura, de miedo, ansiedad y sufrimiento (Ruano de la Haza, 2000: 309). El alboroto sucede también en contextos bélicos, cuando el

ataque es inminente: «*Tócase al arma con gran priesa y a este rumor sale CIPIÓN con YUGURTA y MARIO alborotados*» (2015l: 1739acot) o «*Salen GODOFRE y BOEMUNDO y TANCREDO y los demás cristianos que pudieren, alborotados gritando: «¡Al arma, al arma!»*» (2015f: v. 1728acot), en este caso, al ser hombres los afectados, puede que salieran a escena a medio armar como signo del sobresalto ante el ataque desprevenido. Asimismo, también se pueden alborotar los personajes antes de entrarse, es decir, de salir de escena: «*Vase LAGARTIJA y LUGO, alborotados*» (2015c: v. 921acot). Al oír las noticias que trae Lagartija, «*asustado*» (2015c: v. 879acot), sobre que dos corchetes llevan preso a Carrasposa, el dúo de rufianes se alborota y decide actuar para ayudarlo. Parecida a la entrada de Lagartija, Teodoro «*sale espantado*» (2015f: v.311acot) y tras él Anselmo a quien le cuenta que se encuentra así porque el rey de Jerusalén ha permitido que Marsenio tome la imagen de la Virgen para su conjuro.

Con tales epítetos se indica que el actor mediante su cuerpo y la voz debería trasladar sintomáticamente la vivencia de esas experiencias psicológicas, asimismo, la correspondencia entre la emoción y el gesto apunta también a una serie de pautas físicas que los actores conocían y que podían variar desde la modulación del tono de voz hasta el gesto efectista del desmayo (Monzó, 2019: 158). En las comedias de Cervantes, hay desmayos por las situaciones estresantes en las que los personajes se encuentran, por lo tanto, la tensión psicológica del personaje tiene una acusada manifestación física. Por ejemplo, le sucede a la sultana Catalina (2015h: v. 1484acot) y a Rosamira (2015b: v. 141). La primera, tras descubrir que uno de los cautivos es su padre, en una conversación aparte que mantiene con él, no puede aguantar la reprensión que este le hace al descubrir que está prometida con el gran turco y Catalina se desmaya. A la segunda, Dagoberto la acusa de «torpe ayuntamiento» (v.116), de mantener una relación carnal con otro caballero. De hecho, tal es el ultraje que no tiene oportunidad de defenderse, pues enflaquece antes.

En conclusión, estas acotaciones ofrecen una óptica más cercana de la técnica del farsante del Siglo de Oro. El actor, para *ser personaje*, trabaja con la gestualidad corporal que en la época estaba cargada de semántica social constituyendo un universo de símbolos y significados que de modo particular se empleaban, pero desde las tablas se generalizan. La definición física y emotiva de la *fábula muerta* que es el personaje es un ingrediente sustancial para hacerlo resucitar.

2.2.3. Reentrada

Este tipo de acotaciones, además de poderse considerar como meras indicaciones de entradas y salidas, tienen una carga semántica y connotativa particular, pues la manera que tiene un personaje de regresar al escenario puede conllevar información muy concreta que no ha sucedido en las tablas, pero que sí es fundamental para el desarrollo argumental, es decir «una acción en el espacio mimético es representativa de la acción en el espacio diegético y más efectiva incluso que la misma narración» (González, 1995: 160). Se trata de acciones que deliberadamente el dramaturgo ha preferido mantener fuera de la visión del público, puede que por tratarse de acciones violentas o bien por querer mantener el argumento tensionado. Asimismo, el dramaturgo opta por hacer una referencia explícita en el *espacio mimético*, en la escena, haciendo que los personajes reentren con esa información y no la referencien únicamente de manera indirecta mediante sus parlamentos. Este tipo de acotaciones pueden considerarse también del tipo de vestuario y utilería del personaje, pues en muchas ocasiones la carga semántica del regreso a la escena queda concretada en los trajes o objetos que portan.

Por ejemplo, en *La gran sultana*, Rustán y Mamí se han llevado a Lamberto como Zelinda (2015h: v. 2638acot), pero ahora vuelve a entrar: «Sale el GRAN TURCO, y trae asido del cuello a LAMBERTO, con una daga desenvainada; sale con el CADÍ y MAMÍ» (2015h: v. 2712acot). La reentrada debe mostrar de manera muy clara que han descubierto la verdadera identidad de Zelinda y se trata de Lamberto, un hombre. Por ello, el Gran Turco lo amenaza de muerte, solo que el condenado se libra de ella ya que el turco se cree el embuste que le cuenta acerca de los poderes de Mahoma, que siendo una dama le rogó que la hiciera hombre.

Cuando se pretende añadir tensión dramática al mismo tiempo que omitir ciertas escenas cuya violencia puede no agrandar al público o meramente por economía dramática, se observa una tendencia en el uso de maquillaje y de sangre, que tiñe en ocasiones la utilería de los personajes en sus reentradas.

En la *Tragedia de Numancia*, Teógenes se ve obligado a matar a su mujer e hijos por la decisión común del suicidio colectivo numantino para evitar caer en las manos del enemigo. Tal acto se omite de la escena, pero regresa el padre así: «[...] sale TEÓGENES con dos espadas desnudas y ensangrentadas las manos» (2015l: v. 2139acot). La sangre de las espadas es la de su familia, generando un clímax especialmente trágico al portarlas con sangre y funcionando como metonimia escénica de la violencia que se quiere obviar (Gómez Canseco, 2017: 47). De manera análoga sucede en *La conquista de Jerusalén*: «Suena un gran golpe dentro, y sale

luego CLORINDA con la espada rota y muy desmayada, y sale tras ella TANCREDO con la espada sangrienta» (2015f: v. 2282acot). Tancredo al no reconocer a Clorinda por el cambio de armadura la ha matado en una escena anterior que ha sucedido *dentro*, a oídos, pero no ojos del público, y ahora ella, herida de muerte sale. La sangre de la espada de Tancredo es la de la mujer que ama perdidamente. Por ello, más adelante: «*Entra TANCREDO con la sobrevestidura negra de puesta, con su escudo de la tigre, cubierto de luto, y pónese triste a un lado del teatro, y prosigue adelante GODOFRE»* (2015f: v. 1584acot). El escudo de la tigre era el emblema de Clorinda y como signo de dolor y respeto, Tancredo viste de luto.

Otro ejemplo en el que la sangre ofrece un efecto visual, y en este caso altamente emotivo, sucede también en la *Tragedia de Numancia*: «[...] *luego tócase al arma en la ciudad y al rumor sale MARANDRO, herido y lleno de sangre, con una cestilla blanca en el brazo izquierdo con algún poco de bizcocho ensangrentado»* (2015l: v. 1795acot). Marandro, junto a su amigo Leoncio, han decidido enfrentarse a los romanos saliendo de la ciudad cercada para buscar comida ya que los numantinos sufren del hambre y enfermedad ante el cruel sitio de los otros. En esta escena, regresa herido, moribundo, y con el detalle del pan ensangrentado que ofrecerá a su amada Lira: «que a ti te sobraré el comer / y a mí faltará el vivir» (vv. 1838-1839). Además de reflejar la decisión extrema a la que se ha enfrentado el personaje, se ha leído como símbolo eucarístico al ofrecerle Marandro a Lira: «mi sangre, vertida / y con este pan mezclada, / te ha de dar, mi dulce amada / triste y amarga comida» (vv.1844-1847). Esa comida será la salvación, física, al no morir por desnutrición pese a que ella caiga junto al resto del pueblo celtíbero, y eterna, pues los numantinos serán los futuros castellanos cristianos.

Asimismo, el uso de maquillaje en el rostro o en el cuerpo también contribuye a producir un efecto visual figurando el desgaste físico, por ejemplo, en *El trato de Argel*: «*Vanse y entra el cautivo que se huyó, descalzo, roto el vestido, y las piernas señaladas como que trae muchos rasgones de las espinas y zarzas por do ha pasado»* (2015d: v. 1946acot). O en *El rufián dichoso*, se representan los terribles efectos del sacrificio físico de Lugo por el que sufrirá durante trece años de lepra para redimir a doña Ana «*Entra el PADRE CRUZ, llagado el rostro y las manos; tráenle dos ciudadanos de los brazos, y FRAY ANTONIO»* (2015c: v. 2223acot). Finalmente, en esa comedia se suceden dos reentradas que apuntan a ese sacrificio físico del Padre Cruz mediante la aparición de elementos de utilería, cuyo empleo escénico es análogo a las espadas sangrientas de Teógenes o el escudo del tigre de Tancredo:

Sale FRAY ANTONIO llorando, y trae un lienzo manchado de sangre (2015c: v. 2739acot).

Salen dos CIUDADANOS, el uno con lienzo de sangre, y el otro con un pedazo de capilla (2015c: v. 2799acot).

En ambos casos, la sangre es la del padre Cruz, la que ha vertido durante todos los años al asumir en su cuerpo los pecados de doña Ana y así purgarlos en la tierra. En el primer caso, Fray Antonio, que se consagró para cuidar de su lepra durante los trece años, aparece con una tela ensangrentada, que es uno de «los manchados paños / de tus sangrientas llagas» (vv. 2753-2554); pero que ahora, tales retales «se estiman más agora / que delicados y olorosos lienzos» (vv. 2755-2756). Las prendas del inminente santo padre Cruz, se adoran ya como preciadas reliquias del hombre que sufrió un largo martirio. Por ende, el lienzo y la capucha del hábito que portan los ciudadanos en el segundo ejemplo, son símbolo de su santidad. Sendas prendas corresponden a las que las fuentes mencionan sobre la historia en la que se basa la comedia (Núñez Rivera, 2015: 433).

2.3. *Definición vocal y elementos formales del discurso*

El farsante, según Pedro de Urde, además de *gran memoria, galas y suelta lengua*:

Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.

A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar. (Cervantes, 2015j: vv. 2915-2922)

El actor debe poseer las cualidades de un buen orador, de modo que, en ocasiones, antes que farsante, es *recitante*, por ende, atenderá a la elocución y dicción, pero todo ello *no afectado en ademanes ni con tono*. Es decir, la elocución ha de ser *con industria y cordura*, sin exageraciones, con un ademán tan natural, que devenga el personaje, sea del tipo que fuere. Aquí se subraya la ley del decoro, muy importante en una época donde los personajes en las tablas estaban socialmente definidos de una manera muy clara. Con todo, como si de un conjuro se tratara, con su *lengua experta* el actor resucitará esa *fábula que es muerta*. La lengua del farsante, además de no tener las trabas de la articulación debe –mediante el uso de la memoria–, encubrir aquellos lapsus o fallos que pueda tener. La *experta* es la misma que las *expeditas lenguas* que el protagonista del *Licenciado Vidriera* menciona al hablar de los comediantes (Rodríguez Cuadros, 1998: 460).

Si Cervantes en boca de Urdemalvas ya apunta a la importancia de la dicción y el decoro en la puesta en escena, no es casual que también en sus acotaciones se rastree la atención que prestaba a la enunciación de los versos. No obstante, de nuevo, este tipo de apuntes sobre la construcción del personaje en las tablas mayormente se desprenden de los parlamentos, del subtexto que se «sobreenuncia» en las escenas. Como sucede con el estudio de la kinésica y los gestos de físicos en el Siglo de Oro, también las modulaciones vocales estaban altamente codificadas, por ello, se debe tener presente que «los textos teatrales estaban generalmente dirigidos a actores de compañías profesionales que, al saber bien su oficio, no requerían direcciones específicas por parte del dramaturgo» (Ruano de la Haza, 2000: 310). Empero, aunque no tan abundantes, el teatro cervantino contiene indicaciones explícitas sobre la caracterización del registro vocal de los personajes, que es igualmente importante para el

montaje de una obra y que, en algunos casos, puede llegar a ser definitoria del papel al que se aplican (González, 2006a: 294).

Las acotaciones que ponen atención a la voz especifican la entonación, la fuerza, el timbre o el volumen que el actor debe dar al texto, ello corresponde a lo que Rodríguez Cuadros llama *gestos de voz*, las modulaciones del tono que en los manuales de retórica corresponde con la *sermocinatio*, con la capacidad del emisor de remedar o manipular voces (1998: 463). Además de la propia capacidad creativa, expedita, con la que cada actor enriquecía al personaje en el proceso de construcción, se tenían muy presente las leyes y estatutos que se compartían en el oficio, en la *tejné* del farsante, en la que la voz es una herramienta prima.

En el teatro de Cervantes nos podemos encontrar con cuatro subtipos de acotaciones que apuntan a cuestiones vocales o del discurso (incluidas en el 1.3. de la propuesta taxonómica): aquellas que indican la variedad lingüística, las que precisan una forma vocal particular –en las que se incluyen verbos *dicendi*– y las que reproducen canciones, cánticos o gritos.

El primer subtipo clasifica las acotaciones que intencionadamente apuntan la variedad lingüística con la que se debe enunciar el parlamento concreto de un personaje, es decir, dan cuenta del sociolecto, idiolecto, jerga, variedad dialectal con la que habla. Esta variedad contribuye a la construcción del personaje y consecuente identificación del tipo por parte del público, con todo, esto se inscribe directamente en las actas del decoro. Lope de Vega en su *Arte nuevo* establece que:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante
y, con mudarse a sí, mude al oyente. (2006: vv. 269-276)

En la *tejné* del actor es esencial dar esos matices a la voz, aunque sea sobre unas convenciones preestablecidas (Rodríguez Cuadros, 1998: 466). Esas convenciones, como se ha visto en la kinésica gestual, son parte de los cimientos con que los personajes se aparecen en las tablas; por ejemplo, en el caso de las actrices según Lope: «Las damas no desdigan de su

nombre, / y, si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho» (2006: vv. 280-283). Es decir, estas, cuando mediante el disfraz salgan de su género y con ello de su estado social, deben guardar sus modos lingüísticos y solo deben tomar los trajes de los hombres, no sus modismos vocales. En las comedias cervantinas, hay un gran abanico de personajes que pertenecen a estratos sociales y zonas geográficas muy concretas, por ejemplo, véase la profusión del tipo argelino del cautivo o la mora. Por consiguiente, según lo expuesto antes, puede que estos papeles no requirieran indicaciones concretas de modulación de la voz al tratarse de tipos comunes en la cartelera dramática de la época, donde las comedias de cautivos no eran desconocidas. Con todo, esta variedad acotacional es escasísima en el corpus cervantino, de hecho, las únicas acotaciones que explícitamente especifican la variedad lingüística del personaje aparecen en *El trato de Argel* y *Pedro de Urdemalas*, respectivamente:

[...] *el REY se enoja y dice en turquesco, con cólera: «Laguedi denicara, bacinaf. ¡A la testa, a la testa!»* (2015d: v. 2350acot).

Éntrase el SACRISTÁN. Sale MALDONADO, conde de gitanos; y adviértase que todos los que hicieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso (2015j: v. 539acot).

En el caso argelino se indica que lo que el rey dirá a continuación es en *turquesco*, la lengua franca que se hablaba en el norte de África que Cervantes conocía verdaderamente bien y al que recurren algunos de los personajes de las comedias situadas geográficamente en esa área. En el caso de la variedad de los gitanos, solamente se explicita en esta acotación en toda la comedia, no obstante, sí se indica de manera implícita, pues escribe los parlamentos de los gitanos en la mayoría de los casos con una especie de transcripción fonética, por ejemplo mediante el uso de la zeta en vez de ese (González, 2006a: 294). Asimismo se caracterizan los personajes de *El rufián dichoso*, donde la lengua de germanías da cuenta de la condición social de los personajes, cuyos apodosos no casualmente se extraen de tal jerga. Otro caso donde implícitamente se apunta al sociolecto sucede en *La casa de los celos*. En la comedia, el habla del escudero de Bernardo del Carpio está deliberadamente distorsionada con tal de acercarla a la construcción sintáctica del euskera:

Bien es que sepas de yo
buenos que consejos doy;
que, por Juan Gaicoa, soy
vizcaíno; burro, no. (2015e: vv. 363-366acot)

El vizcaíno, desde que Lope de Rueda lo popularizara, era una figura literaria cuya comicidad radicaba precisamente en la distorsión lingüística y la cual Cervantes ya había empleado en el octavo capítulo de la primera parte del *Quijote* y luego retomará en el entremés de *El vizcaíno fingido*.

En segundo lugar, cuando se explicita una forma vocal particular corresponde a la modulación concreta de la voz, que según la terminología establecida en los manuales de oratoria clásica, corresponde a la *magnitudo*, el volumen, fuerza o intensidad con que se emite la voz; la *firmitudo*, el grado de firmeza apoyado por la articulación; y la *mollitudo*, la capacidad de flexibilizar los matices para alcanzar modalidad de sentido, desde lo patético a lo cómico (Rodríguez Cuadros, 1998: 456). A todo ello, se le ha de sumar la velocidad con que se enuncia y el ritmo, pues además de este recetario técnico extraído de los manuales clásicos, en el teatro del Siglo de Oro la música era un elemento esencial, y por ende, el canto era una cualidad notable para los actores y, especialmente, para las actrices (Rodríguez Cuadros, 1998: 458-459).

Generalmente, hay una tendencia en las acotaciones cervantinas a especificar la forma vocal bajo las dos posibilidades del canto o el grito. No obstante, hay una acotación en *Numancia* donde se exigen ciertos matices emocionales y modales de acuerdo con el componente elevadamente trágico de la escena: «A este punto ha de entrar un muchacho hablando desmayadamente, el cual es HERMANO de LIRA» (2015l: v.1087acot). No se registran más acotaciones que den constancia de la *mollitudo*, pero sí de la *magnitudo*, véase este ejemplo de *El laberinto de amor*: «Después de haber leído el DUQUE la carta, se la da al JUEZ, que la lee en alta voz» (2015b: v. 2870acot). La lectura pública de la carta para desenlazar el enredo del argumento era típico en las comedias del Siglo de Oro, al ser el contenido crucial para el final la declamación había de ser clara y con un tono elevado. Igualmente requiriendo ese tono, Cervantes, recurre con frecuencia al grito en sus comedias, pues no hay ninguna acotación que exija que la *magnitudo* sea discreta o baja, precisamente todo lo contrario. En diversas ocasiones los personajes deben hablar *a voces* o *dar voces*:

Vanse todos, y dentro suenan golpes de espadas, como que se combaten, y dice TANCREDO a voces: (2015f: v. 2273acot).

[...] *suenan lejos música de flautas o chirimías; cesando la música, dice a voces dentro LUCIFER; o, si quisieren, salgan los demonios al teatro* (2015c: v. 2817acot).

[...] *salen los GARZONES del Turco por el tablado, corriendo con hachas y hachos encendidos, diciendo a voces:* (2015h: v. 2956acot).

En los dos primeros ejemplos, las voces salen de *dentro*, que se entiende que es del vestuario, tras la cortina del fondo del tablado. De este modo se produce un efecto de profundidad y de ambientación, sea bélica o sobrenatural. Asimismo, los personajes infernales:

Vanse los DEMONIOS, gritando (2015c: v. 1815acot).

Vase el demonio bramando (2015c: v. 2476acot).

Por otro lado, en las comedias de Cervantes, el canto es un ingrediente corriente. En el Siglo de Oro, el canto escénico devino un imprescindible y sedujo a todos los dramaturgos áureos, de hecho, fue un pilar fundamental en el desarrollo de ciertos géneros teatrales, como la zarzuela o la ópera española (Gilabert, 2020: 72). Mediante el examen de la cronología teatral de Cervantes, Gaston Gilabert advierte que en su primera producción no inserta ninguna canción, mientras que, en la segunda, comienza la profusión del ingrediente poético-musical. Parece que la revolución del *Arte nuevo* fomenta la incursión de canciones escénicas (2020: 72). Cuando se incluye en una escena musicada un canto, se puede haber recurrido a distintas estrategias: componiendo la música y la letra *ex professo* para la comedia; recuperándolas de una canción anterior; modificándolas de la tradición mediante la operación de *contrafactum*; y tomando la letra ya existente, pero componiendo de nuevo la música que la acompaña. (Gilabert, 2020: 73-74). Del teatro cervantino, no han llegado las partituras de las canciones que aparecen. Esto es frecuente en una época de la que apenas han llegado los nombres de los compositores –que no tenían por qué ser los mismos dramaturgos– conservando generalmente las partituras anónimas, de compositores invisibles (Gilabert, 2020: 77). Sin embargo, lo que sí se conserva son las letras de esas canciones que se dan en diferentes contextos y que pueden estar recogidas en los versos o en las acotaciones explícitas.

Uno de los contextos que solía estar acompañado del canto es el bucólico o pastoril, cuya única muestra aparece en *La casa de los celos*, aunque de una forma particular. Ya desde el mismo momento en que salen a escena, los pastores, al estar caracterizados con sus instrumentos, como la guitarra, generan una predisposición hacia la interpretación musical. La jornada segunda se abre con la escena bucólica y armónica de los pastores enamorados Lauso y Corinto y de la pretendida Clori, cuya entrada se acota: «*Canta CLORI en la montaña y sale cogiendo flores*» (2015e: v. 936acot). No obstante, tal ambiente queda truncado y ridiculizado cuando se oyen los versos que esta canta, a los que se suman los otros dos pastores, pues el cantarcillo recoge la antigua costumbre del previo aviso a evacuar las aguas residuales de las

casas a la calle¹²: «Derramastes el agüa, la niña, / y no dijistes “¡Agua va!”: / la justicia os prenderá» (vv. 938-940). También la jornada tercera se abre con una escena pastoril en la que Clori entra cantando y se le suma Lauso. De nuevo, Cervantes, a partir de un villancico popular, en la glosa ofrece un quiebro paródico ya que la pastora canta a la primacía monetaria «¡Bien haya el dinero / de metal mejor!» (vv. 1850-1851), mientras que el pastor en su respuesta defiende el valor del amor ante su pobreza. En la jornada segunda de *La gran sultana*, Ambrosio, «que es la señora Catalina», también debe cantar una composición de tipo tradicional que en este caso es un romance, y, además de hacerlo junto a los esclavos-músicos con los que entra, «*Cante solo*» (2015h: v. 1426). No es baladí que a Clori y a Ambrosio Cervantes les otorgue solos, pues ambos personajes están interpretados por mujeres y a las actrices se les requería un mayor dominio en la voz de tal modulación melódica. Curiosamente, sobre la posible identidad que se esconde tras esa *señora Catalina* que encarna a Ambrosio, se cuenta que era una actriz cuya bella voz era un dote destacable (Baras Escolá, 2015a: 375).

Aquellas acotaciones escénicas de tipo musical recogen toda la caterva de instrumentos musicales –donde la voz es uno de ellos– que se empleaban en los corrales y, asimismo, implican una acción musical directa (Pérez Ruano, 2017: 283). Esta, en algunos casos goza de la percepción visual por parte del espectador generando un efecto escénico, como sucede en la jornada segunda de *Pedro de Urdemalas*, cuando un coro de ninfas y demonios cantan y bailan provocando un cuadro prácticamente ditirámico. Sin embargo, en otros casos, el espectador no tiene esa percepción visual, y se provoca, con ese *dentro*, la emisión de información desde el ámbito espacial interior (González, 1996: 219). Del mismo modo se trata en ocasiones las voces entonadas de los actores que sirven para identificar una acción que no se muestra en escena, pero sí sucede en la diégesis, por ejemplo, en *El rufián dichoso*: «*Suena dentro como que hacen pasteles, y canta UNO dentro lo siguiente*» (2015c: v. 650acot) o, antes de aparecer en escena los integrantes del grupo ditirámico, «*Cantan dentro*» (2015c: v. 1691acot), luego, se pide «*vocería de regocijo*» (2015c: v. 1743acot), y finalmente, más adelante, aparecen. De este modo, se ha preparado la salida del particular espectáculo al concretarlo musical y espacialmente para producir un efecto escénico muy concreto siempre, desde *dentro*. Este particular efecto vocal que Gilabert denomina «espacio invisible» solía ser el foco de emisión de todo tipo de señales acústicas, como voces, cantos, gritos o ruidos y efectos sonoros, asimismo, este espacio, aunque invisible, es «múltiple porque admite en él distintos lugares o focos emisores en los que el dramaturgo dispone las distintas señales acústicas, buscando

¹² Sobre este recurso dramático véase Gilabert, 2021 y 2022, en prensa.

muchas veces crear una sensación espacial próxima a la estereofonía y al *horror vacui* para el oído» (2020, 82-83).

El tercer tipo de acotación del bloque vocal se centra en un elemento formal del discurso y no en la enunciación de este. *Y dice, diciendo, diga* son fórmulas que introducen las palabras del personaje que se repiten con asiduidad en el teatro cervantino. La introducción del verbo declarativo o *dicendi*, parece más propia de la narrativa que del teatro, género en el que se da por hecho que el personaje emite, habla, dice. Este procedimiento se emplea con profusión en todo el corpus teatral, desde *El trato de Argel* hasta la octava de sus comedias nuevas, *Pedro de Urdemalas*. La introducción del verbo declarativo puede considerarse, por lo tanto, un rasgo propio del Cervantes dramaturgo, pero tomado del Cervantes novelista. Asimismo, se debe tener en cuenta que, así como el teatro se contamina de la narrativa, también sucede a la inversa: en la narrativa encontramos elementos propios de la tradición oral y dramática. Michel Moner, estudiando las huellas de oralidad residuales en las prosas de Cervantes, rastrea muletillas como «veis aquí» o «ahora oiréis», por ejemplo en el *Quijote*, propias de la gestualidad o teatralidad, la cual no solo remite a las tablas sino al mero origen del hecho literario, cuando epopeyas y romances no se leían, sino se representaban (1988: 122-123). Con todo, el arte verbal está presente en el Cervantes escritor, en la modalidad genérica que sea. Tal arte, perfectamente puede volcarse en la narrativa por las estructuras declarativas recurrentemente empleadas, no obstante, el germen del discurso indirecto hunde sus raíces en la oralidad, en las mismas fórmulas épicas en las que Héctor *dice* adiós a su hijo en brazos de Andrómaca, Odiseo *dice* su periplo ante los feacios y Nausicaa, y el Cid *dice*, inocente, el concierto del matrimonio de sus dos hijas a los infantes de Carrión.

Finalmente, el último subtipo de acotaciones referentes al discurso incluye aquellas que reproducen directamente el texto que debe enunciarse de una forma particular, sea gritándolo o cantándolo. El uso es recurrente en *El trato de Argel*, dado que se recoge la lengua franca que se hablaba en la zona que Diego de Haedo en *Topografía e historia general de Argel* describe como:

una mezcla de varias lenguas cristianas, y de vocablos, que por la mayor parte son italianos, españoles, y algunos portugueses de poco acá [...]. Y juntando a esta confusión y mezcla de tan diversos vocablos y maneras de hablar, de diversos reinos, provincias y naciones cristianas, la mala pronunciación de los moros y turcos, [...] viene a ser el hablar franco de Argel, casi una jergonza, o a lo menos un hablar de negro bozal, traído a España de nuevo(Ojeda Calvo, 2015: 582-583).

Esta jerigonza, que identifica al personaje geográficamente y socialmente, se acota, sobre todo, cuando se trata de una gritería u orden, es decir, en momentos de tensión dramática, véanse algunos ejemplos:

*Salen dos ESCLAVOS y dos MUCHACHILLOS MOROS, que les salen diciendo estas palabras, que se usan decir en Argel: «¡Joan, o Juan, non rescatar, non fugir! ¡Don Juan no venir; acá morir, perro, acá morir! ¡Don Juan no venir; acá, morir!»*¹³ (2015d: v. 1508acot).

*Escóndese, y luego sale un morillo, [...] y comienza a dar voces: «¡Nizara, nizara»*¹⁴ (2015d: v. 2018acot).

*[...] estos dos moros dicen al REY: «Alicun zalema zultam adareimi guaharan zal zul»*¹⁵ (2015d: v. 2334acot).

*[...] el REY se enoja y dice en turquesco, con cólera: «Laguedi denicara, bacinaf. ¡A la testa, a la testa!»*¹⁶ (2015d: v. 2350acot).

Por otro lado, también se acotan los vítores o cánticos propios de un contexto bélico para producir el efecto de tumulto, gentes y tropas, como sucede en *La conquista de Jerusalén*:

Aquí se entrarán todos diciendo: «Así lo quiere Dios, así lo quiere». Y saldrán FABRICIO y CHARLES soldados (2015f: v. 1648acot).

Dan todos voces diciendo: «¡Ansí lo quiere Dios!» (2015f: v. 2374acot).

Gritan dentro: «¡Así lo quiere Dios! ¡Godofre, Godofre! ¡Francia, Francia!» y hacen ruido con trompetas y atambores, y a poco rato luego cesa (2015f: v. 2442acot).

Dan voces y dicen: «¡Traigan aquí esa escala! ¡Disparen otra vez ese trabuco! ¡Aquí soldados, agua a las máquinas! ¡Arriba soldados, que así lo quiere Dios!» (2015f: v. 2455acot).

Digan de adentro: «¡Vitoria, que así lo quiere Dios! ¡Francia, Francia! ¡Italia, Italia!», y *suenan las cheremías* (2015f: v. 2516acot).

Cabe matizar, que salvo en los dos primeros ejemplos, el resto de las acotaciones corresponden a la tercera jornada de la comedia, cuando los cruzados efectúan el ataque a la ciudad para liberarla. Sin embargo, todo ello sucede *dentro*. Mediante esta gritería se logra ofrecer al espectador la situación bélica de la batalla mientras en escena, los personajes alegóricos en su condición de seres sobrenaturales representan metateatralmente el contexto

¹³ Los muchachillos delante de unos esclavos entonan esta cantinela deliberadamente provocativa pues aluden a que Juan de Austria, hermano de Felipe II, no los va a salvar y por ello morirán en la condición esclava.

¹⁴ *Nizara* significa «cristiano» (2015d: 984, nota 2018+).

¹⁵ Significa: «Salud a vos, sultán, este es un cristiano que huía hacia Orán» (2015d: 997, nota 2334+).

¹⁶ Aproximadamente es «¡Ha, cornudo cristiano! ¡Córtale la cabeza! ¡Sí, la cabeza, la cabeza!» (2015d: 997, nota 2350+).

belicoso mediante la transformación física de Jerusalén, que, tras dejar el yugo del Trabajo, la Libertad la desnuda mostrando su tunicela blanca.

También en *La gran sultana* se reproducen los vítores con la que se cierra felizmente la comedia: «[...] *salen los GARZONES del Turco por el tablado, corriendo con hachas y hachos encendidos, diciendo a voces: “¡Viva la gran sultana doña Catalina de Oviedo! ¡Felice parto tenga, tenga parto felice!”* [...]» (2015h: v. 2956acot). y en *La casa de los celos* se reproducen versos de la canción que estaban cantando lo pastores, de modo que enmarcan la escena: «*Todos: “¡Norabuena sea, sea norabuena!”*» (2015e: v. 1554acot).

Finalmente, también en un marco bélico, se reproducen las situaciones de ataque en las que los gritos y los efectos escénicos logran reproducir el bullicio y la agitación:

Salen GODOFRE y BOEMUNDO y TANCREDO y los demás cristianos que pudieren, alborotados gritando: «¡Al arma, al arma!» (2015f: v. 1728acot).

Entren dentro y queman algún ramo seco que haga llama por un rato, y luego tóquese alarma con gran fuerza de dentro. Sale GODOFRE, BOEMUNDO, CHARLES y FABRICIO y REIMUNDO y todos los demás que pudieren, unos desnudos y otros mal armados, todos diciendo: «¡Aprieta, al arma, al arma!» (2015f: v. 2232acot).

En este segundo ejemplo de *La conquista de Jerusalén*, la ofensiva maquinada por Clorinda y Argante con bolas de pez (2015f: v. 2196acot) ha tomado a los cruzados por sorpresa, por ello algunos van *desnudos y mal armados*. Contrariamente, en *El gallardo español*, quienes lanzan la ofensiva son los españoles: «*Suena dentro: “¡Arma, arma! ¡Santiago, cierra, cierra España, España!”*» (2015a: v. 1711acot). Este corresponde al grito de ataque de los españoles contra los musulmanes, tal y como Don Quijote le explica a Sancho cuando este le pregunta precisamente sobre el porqué del grito: «Este gran caballero de la cruz bermeja háselo dado Dios a España por patrón y amparo suyo, especialmente que con los moros los españoles han tenido, y así le invocan y llaman como a defensor suyo en todas las batallas que acometen» (Cervantes, 2004: II, 58, 984).

2.4. Distribución por el espacio escénico

Los *éntrase, sale, vase y queda* son las indicaciones más comunes y frecuentes en el texto teatral, son *las* acotaciones del género, unas de las más características. En el teatro cervantino, como marca del siglo en el que se compone, las formas *sale, entra y éntrase* instruyen la salida al tablado o escena; mientras que *vase* o, de nuevo, *entra* y su forma pronominal, indican la retirada de los actores a ese espacio de *dentro*. Otra impronta lingüística del siglo XVII es la concordancia *ad sensum* (2015d: 914, nota 80+), cuando, en algunas

acotaciones, aparece el verbo en singular pero el sujeto es múltiple, por ejemplo: «*Entra agora ZAHARA, ama de AURELIO, y FÁTIMA, criada de ZAHARA*» (2015d: v. 80acot) o «*Sale SALEC, turco, y ROBERTO vestido a lo griego, y, detrás de ellos, un alárabe*» (2015h: v. 0acot). Por otro lado, cabe matizar una sutil evolución en el uso de las acotaciones de entradas y salidas en los dos estadios del teatro de Cervantes. En sus dos primeras comedias, *El trato de Argel* y *la Tragedia de Numancia*, hay una tendencia a acotar la salida de un personaje únicamente mediante el nombre, omitiendo el verbo y haciendo que la acotación acerque su condición a la nómina del locutor, por ejemplo: «AURELIO y SILVIA» (2015d: v.1594acot) o «DOS NUMANTINOS» (2015l: v.1631acot). No obstante, en esas comedias y en el resto de su corpus teatral, el dramaturgo también emplea la estructura prototípica en la que se incluyen tanto el verbo de movimiento como el nombre. La doble posibilidad de manifestación en el texto sobre la presencia o ausencia de los personajes en el tablado, así como la cercanía con las didascalias locutivas, conlleva a tener presente que este tipo de acotaciones puede no marcarse con regularidad y con exactitud dado que estas acciones se sobreentienden a partir del texto literario –de las didascalias implícitas en los parlamentos y de las explícitas, de esas nóminas previas a la intervención de un personaje–.

El uso de estos verbos de movimiento pone de manifiesto una concepción espacial binómica en la que se distinguen dos espacios diferenciados y en ocasiones marcados por los deícticos de *dentro* y *fuera* (Monzó, 2019: 93). Partiendo de tal diferenciación, habitualmente se acota la partida de un personaje, pero la estancia de otro, o bien, la entrada de todos los personajes de la escena y la contigua salida de otros. Véanse algunos ejemplos de sendos casos:

Vase YZUF y queda AURELIO solo (2015b: v. 788acot).

Éntrase el GRAN SEÑOR, y queda en el teatro SALEC y ROBERTO (2015h: v. 49acot).

Vanse todos, si no es MAMÍ y RUSTÁN, que quedan (2015h: v. 2517acot).

Éntrase DON ANTONIO, DON FRANCISCO y DON AMBROSIO. Quedan en el teatro MUÑOZ, TORRENTE y CARDENIO (2015g: v. 1409acot).

Vanse todos, y salen el TRABAJO y JERUSALÉN y la ESPERANZA como en la primera jornada (2015f: v. 2398acot).

Éntranse todos. Salen el REY y SILERIO (2015j: v. 1805acot).

Esta sustitución de unos personajes por otros puede estar asociada a un cambio de espacio o de escena, y la transición puede suceder de manera sutil, coincidiendo las acciones de entrada y salida y volviendo momentáneamente invisibles a los actores que se marchan del tablado, o de manera más brusca, dejando el espacio vacío durante un muy breve lapso de tiempo y haciendo que los espectadores rellenen esa elipsis (Monzó, 2019: 95-96).

Otra posible marca en este tipo de acotaciones, además de la connatural referencia espacial mediante los deícticos, es argumental, cuando en algunos casos se agregan especificaciones que ayudan a situar a los personajes en la trama mediante dos procedimientos. Por un lado, puede señalarse el punto en el que los personajes se encontraban en la acción antes de reaparecer en escena, como sucede en dos ocasiones en *La casa de los celos*: «*Sube* MARFISA *por la montaña y vuelven a salir al teatro, riñendo*, ROLDÁN, BERNARDO y REINALDOS» (2015e: v. 814acot) y «*Vuelven a salir* ROLDÁN, REINALDOS y ANGÉLICA, *de la misma manera como se entraron cuando les cubrió la nube*» (2015e: v. 2679acot). Por otro lado, se ofrecen notas que ayudan a situar a los personajes dentro del marco argumental general y facilitan al lector o director la comprensión y el respectivo montaje de las comedias. Consecuentemente, en este tipo de acotaciones late la voz del autor, pues su presencia es mayor que en otras. Algunos ejemplos:

Bájase y torna a salir luego con todos los numantinos que salieron en el principio de la segunda jornada –excepto MARQUINO, que se arrojó en la sepultura– y sale también MARANDRO (2015l: v. 1232acot).

Éntrase GILBERTO y sale el MARIDO de la MUJER que salió primero (2015c: v. 1105acot).

En la disciplina semiológica, la correspondencia que se establece entre los personajes y el espacio la encierra la proxemia o proxémica, definida por el *Diccionario* de la Academia como «estudio del uso que las personas hacen del espacio en sus relaciones con los demás». Por ende, en este apartado se revisan, además de las acotaciones de entradas y salidas, aquellas donde asimismo mediante verbos de movimiento se distribuye a los actantes en el espacio escénico. La diferencia con las acotaciones mencionadas que definen físicamente al personaje, y por lo tanto se inscriben en la rama de la kinesis, radica en que la proxemia se limita únicamente a estudiar la interacción del personaje con el espacio y los objetos que lo pueblan. Consecuentemente, aquí se procederá a examinar aquellas acotaciones que se limitan a ofrecer indicaciones estrictamente coreográficas. Los *sube, desciende, pónese, asómase o viene* dirigen a los personajes por los distintos estadios de la escena como escaleras, ventanas o murallas. Además, cabe hacer una mención especial a los bailes, en los que la coreografía es connatural. Acompañados por el compás del tono musical, las danzas y bailes del corpus cervantino, pese a darse en contextos distintos, comparten el denominador común de que son formas populares (Pérez Ruano, 2017: 284). Las comedias donde se mencionan bailes o danzas en las acotaciones explícitas, puesto que mediante las didascalias implícitas también se los refieren junto a otros bailes que no se efectúan *in situ*, son *Los baños de Argel, El rufián dichoso, La gran sultana, La entretenida y Pedro de Urdemalas*. En estas, las acotaciones donde se requiere un baile o

una danza pueden concretar qué tipo, como la «*danza de la morisca*» (2015i: v. 2766acot) y las «*dos mudanzas*» (2015j: v. 1973acot), o qué música será la que marque el compás: «*Entran los MÚSICOS y el BARBERO, danzando al son de este romance*» (2015g: v.1973acot). En la época existía la distinción las formas de la danza y el baile. En el caso de la primera, era de índole cortesano, delicada y matemáticamente calculada; en cambio, la segunda, solía ejecutarse en un ambiente rústico por parte de figuras de una condición más humilde (Gilabert, 2017: 214). El baile en las comedias cervantinas únicamente se menciona *La gran sultana* (2015h: v. 2364acot), paradójicamente realizado ante el gran turco y su comitiva. La danza, en cambio, se menciona con mucha más profusión y pese a su condición palaciega se ofrece también en contextos menos refinados, incluso sobrenaturales, como en el caso de la elaborada por los demonios en *El rufián dichoso* (2015c: v. 1749acot).

Por otro lado, son significativas ciertas entradas particulares en las que Cervantes demuestra su atento cuidado a la espectacularidad escénica mediante el despliegue y comunión de diversos recursos que las convierten en verdaderos desfiles. En *La casa de los celos*, comedia donde el componente fantástico es uno de los ingredientes fundamentales, se acota la entrada de uno de los personajes principales de la materia de Francia con todo un despliegue de recursos escénicos:

Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco el teatro y pónese al lado de MALGESÍ; y han de haber comenzado a entrar por el patio ANGÉLICA la Bella sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere; traen la rienda dos salvajes, vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde. Detrás viene una dueña sobre una mula con gualdrapa; trae delante de sí un rico cofrecillo y una perrilla de falda. En dando una vuelta al patio, la apean los salvajes y va donde está el EMPERADOR, el cual, como la ve, dice: (2015e: v. 184acot).

Argumentalmente, Fernández López considera la posibilidad de que Malgesí, personaje con poderes mágicos, justifique la entrada maravillosa de la Bella y su séquito como si de un conjuro se tratase al situarse en un lateral del escenario con un libro y un demonio a su lado; aunque asimismo apunta que esta escena remite a una de las fuentes de la comedia, el *Orlando enamorado* de Boiardo, por ende, Cervantes aquí estaría imitando la imagen literaria (2015: 320). Técnicamente, el recorrido parte del patio, estableciendo una división especial entre lo que está sucediendo en las tablas y lo que ha brotado entre la audiencia. Asimismo, Angélica viene montada en un palafrén, en un caballo, cuyas riendas portan dos salvajes, que luego ayudarán a la dama a desmontar para subir al tablado. Ruano de la Haza estudia las distintas

posibilidades en que los equinos aparecen en la escena áurea y a propósito de aquellos que se quedaban en el *patio*, como es el caso, comenta que: «El animal podría atravesar con relativa facilidad las habitaciones de la planta baja de los corrales [...]. Una vez en el patio, el público de a pie les abriría paso, permitiendo que los actores y el caballo se acercaran al tablado» (2000: 272). Aunque en los corrales también se podía dar la posibilidad de que los animales subieran a la escena con la ayuda de una rampa o palenque (2000: 275), en este caso, esta innecesaria acción complicada se resuelve dejando a los animales equinos –pues además de palafrén se acota una mula que porta a la dueña– a los pies del resto de personajes ya que Angélica y su comitiva luego *entrarán al teatro* (2015e: v. 200acot). Otro tipo de entradas cuyas acotaciones no se dejan detalle alguno son las que aparecen en *Los baños de Argel* o *La gran sultana*. En estas comedias, las acotaciones denotan la ya apuntada meticulosidad de Cervantes, aunque en estos casos destaca la rigurosidad histórica, sea por la propia experiencia como cautivo, sea porque lo leyera en las fuentes. Por ejemplo, en *La gran sultana* se describe la farragosa entrada del gran Amurates, sus ministros y su visita:

Parece el GRAN TURCO detrás de unas cortinas de tafetán verde; salen cuatro bajaes ancianos; siéntanse sobre alfombras y almohadas; entra el EMBAJADOR DE PERSIA, y, al entrar, le echan encima una ropa de brocado; llévanle dos turcos de brazo, habiéndole mirado primero si trae armas encubiertas; llévanle a asentar en una almohada de terciopelo; descúbrese la cortina; parece el GRAN TURCO; mientras esto se hace, puede sonar chirimías: (2015h: v. 1001acot)

Cada detalle y gesto que Cervantes esmeradamente acota se recoge en distintas crónicas y relaciones contemporáneas sobre el Imperio Turco; por ejemplo, se mencionan la cortina verde tras la cual se esconde el Gran Turco y desde la que oía todas las cuestiones que se le planteaban –en este caso, al final se corre–, los cuatro visires que forman el consejo real o la *ropa de brocado* que le ponen al embajador, conocida como *hkil'a* (2015h: 507). Además, el detalle de que el persa entre junto a dos turcos y le revisen que vaya desarmado era práctica habitual como medida de prevención, pues un emperador fue asesinado de ese modo, según cuenta Antonio Tiepolo en su *Relazione* de 1576 (Gómez Canseco, 2015b). Al gran Amurates a lo largo de la comedia se le recibe en escena con otras detalladas entradas, y asimismo le sucede a Catalina de Oviedo, la gran sultana, por ejemplo, cuando se promete con este y celebran las nupcias con bailes, tal y como se acota a lo largo de las primeras escenas de la jornada tercera, ya que el despliegue es progresivo. Por otro lado, pese a que Catalina se aderece *a lo cristiano lo más bizarramente que pudiere* y participe también en los bailes del abigarrado acontecimiento, la boda no llega a suceder en escena, sino que se intuye el enlace al final

cuando unos garzones gritan: «¡Viva la gran sultana doña Catalina de Oviedo! ¡Felice parto tenga, tenga parto felice!» (2015h: v. 2956acot), cerrando sutilmente la comedia con unas nupcias (Gómez Canseco, 2017: 55).

Sin embargo, no es exclusivo de esta comedia el amago de las bodas a los ojos del público, pero sí su desvelo a oídas. Nunca en las comedias cervantinas se coreografían unas nupcias, como apunta Gómez Canseco: «Y es que Cervantes fue cicatero en los gozos matrimoniales y nos deja siempre sin ver la boda» (2017: 55). Por ejemplo, en *Los baños* el cortejo nupcial se describe así:

Aquí ha de salir la boda desta manera: HALIMA, con un velo delante del rostro, en lugar de ZARA; llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que yo daré. Salen detrás de todos VIVANCO y DON LOPE, y entre los moros de la música va OSORIO, el cautivo. (2015i: v. 2571acot)

En esta escena sucede el festejo previo al enlace previsto entre Zara y Muley Maluco. Además de la descripción realista de la boda morisca, Cervantes está atento al componente técnico e indica que la actriz que hace de Halima ocupará el lugar de Zara, pues esta más tarde sorprenderá a todos apareciendo por la ventana (v. 2606acot) y le resultaría imposible acudir a tiempo. La acotación demuestra un atento cuidado a técnica, vestuario, utilería, colores y distribución de los personajes confluyendo en un festival nupcial de un enlace que nunca se llevará a cabo al suspenderse dado los repentinos requerimientos de Muley Maluco en Marruecos. En *El laberinto de amor* sucede algo parecido, pues Porcia y Rosamira también se intercambian los lugares en el momento puntual de la entrada, aunque la diferencia está en que el público conoce el intercambio identitario ya que la primera le presta sus ropas a la segunda para que esta huya (v. 2124acot) y así salvar su honra y su vida. Por lo tanto, estando el Duque de Novara en el trono y todo listo para el juicio final de la supuesta adúltera, entra el desfile:

Sale PORCIA cubierta con el manto que le dio el CARCELERO, acompañada de la misma manera que dijo, con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta; el VERDUGO al lado izquierdo, desenvainando el cuchillo, y al diestro, el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo. Siéntase PORCIA, cubierta, en un asiento alto que ha de estar a un lado del teatro, desviado del de su padre; entran asimismo DAGOBERTO y ROSAMIRA, como peregrinos embozados (2015b: v. 2793acot).

Este *extraño espectáculo* está ricamente descrito y diseñado reparando hasta en los pequeños detalles como el cuchillo del verdugo y la corona de laurel que simbolizan la condena o la salvación, en sintonía con el doble cromatismo verde y negro. Además, al tratarse de un juicio, a la acusada y al juez se los dispone de manera contrapuesta, en unos asientos probablemente elevados (Gómez Canseco, 2017: 56).

A propósito de esta comedia, cabe hablar del esquema coreográfico de las entradas y salidas del teatro de enredo, cuya ejecución milimétrica es fundamental ya que desempeña una función organizativa que trasciende de la mera introducción de un personaje en la escena, pues constituye el esqueleto que sustenta la acción y el argumento de la obra (Monzó, 2019). En este subgénero cómico, las acotaciones presentan una codificación dictada por la economía ya que la información mayoritaria se reduce a las entradas y salidas que enriquecen el embrollo argumental, es decir, como muy acertadamente apunta Clara Monzó, «La tensión necesaria para captar la atención de un público que cuenta con la certeza del final feliz se gestiona con un baile de actores que se entrecruzan, se persiguen y ocultan en el último minuto en oportunos aposentos» (2019: 93). Tanto en *El laberinto de amor* como en *La entretenida*, el grueso de acotaciones corresponde al diseño del esquema coreográfico. Sí encontramos detalladas descripciones de las vestimentas, especialmente cuando los personajes cambian sus identidades o bien estas se reafirman mediante la distinción social de los vestidos y útiles que portan, pero refuerzan las anteriores denotando más el argumento episódico de la comedia, que, por otro lado, carece de efectismo y tramoya, pues los propios cuerpos de los personajes contribuyen a ello. El tablado devendrá un pasillo por el que los personajes desfilarán con celeridad requiriendo la atención expresa del público para no perder detalle. Por ejemplo, es común que un personaje detenga a otro previamente salir ambos creando un espacio más privado que el que puede ofrecer un aparte al tener la escena despejada y poder abordar consideraciones que solo conciernen a ellos. Véase esta acotación de *El laberinto* «Éntrase el DUQUE, y, al entrarse DAGOBERTO, le detiene ANASTASIO» (2015g: v. 165acot). Aunque cabe precisar que este procedimiento Cervantes no lo reserva exclusivamente a este subgénero pues en la *Tragedia de Numancia* dirige de igual manera a la pareja de enamorados: «Sálense todos; y, al salir MARANDRO, ase a LIRA por el brazo y detiénela» (2015l: v. 1457acot). Además, en *La casa de los celos* por el carácter también episódico que permiten las selvas mágicas de Ardenia, hay momentos donde, dejando descansar a la tramoya, se aprecia cierto gusto por el embrollo genético de las comedias de enredo. Por ejemplo, en esta acotación: «Corre ANGÉLICA y entra

por una puerta, y REINALDOS tras ella; y, al salir por otra, haya entrado ROLDÁN y encuentra con ella» (2015e: v. 2603acot).

Concluyendo y volviendo a las dos comedias de 1615 que podemos etiquetar como «de enredo», aunque el esquema coreográfico es análogo en ambas, hay una diferencia sustancial entre ellas: las salidas finales. En *El laberinto de amor*, comedia cuya tensión radica en la búsqueda de matrimonios por parte de tres parejas, el final se resuelve con los felices emparejamientos de los personajes de la trama principal. Tras la unión de Julia y Manfredo, la comedia se desenreda así: «*Tome la mano ROSAMIRA a DAGOBERTO y ANASTASIO a PORCIA, y a este instante se declaren entrambas*» (2015b: v. 2991acot). Esta comedia, por lo tanto, recurre al prototípico final del género en el que mediante el matrimonio se zanján felizmente los conflictos. No obstante, en *La entretenida* no sucede lo mismo. En esta comedia, Cervantes procede con una ingeniosa crítica al tópico del matrimonio como cierre de la comedia y, lejos del armónico e idílico anterior, opta por un quebrado y escalonado despeje del escenario. En este cierre, Cervantes invierte doblemente el tópico marital. Por un lado, recurre a la solución escénica de un conflicto dramático en la que los personajes, solos en escena, se dirigen directamente al público expresando sus requiebros y reflexionando sobre su situación (Gómez Canseco, 2017: 48); no obstante, esta solución la fuerza empleándola ocho veces seguidas y en todas ellas la queja es la misma: la soledad conyugal. Por el otro, los personajes abandonan la escena de manera escalonada tras su respectiva intervención con el público. Es decir, Muñoz, Dorotea, Don Silvestre, Cristina, Clavijo, Don Francisco y Marcela ordenadamente se marchan dejando a Ocaña, que, igual que la abre, cierra la pieza diciendo: «que acaba sin matrimonio / la comedia *Entretenida*» (2015g: vv. 3089-3090). La soledad afectiva que viven todos los personajes en la comedia simbolizada por la ausencia de matrimonio queda plasmada en las tablas cuando estos, uno a uno, se comunican con el público, pero no entre ellos, y se entran (Gómez Canseco, 2017: 50). Con todo, en la primera comedia, el laberíntico esquema amoroso se desenreda con la solución matrimonial, mientras que, en la segunda, el enredo se dilata y entretiene hasta el punto de que el final llega y cada personaje vuelve *dentro* con el conflicto irresuelto con el que había *salido*.

3. ESCENA

Los personajes, objeto de todas las acotaciones vistas hasta ahora, necesariamente precisan de un espacio en el que desarrollar las direcciones del dramaturgo y en el que aplicar los actores su propia técnica para poder construir y revivir al papel del texto literario mediante el texto espectacular. Este espacio puede presentarse en morfologías dispares, por ende, se deben matizar las distintas tipologías espaciales que se pueden dar en el género teatral. No obstante, previo a ello cabe recuperar la teoría semiológica acerca de la concepción de la doble teatralidad del texto dramático: por un lado, el texto literario está escrito con el objetivo de ser representado y, por el otro, el texto espectacular precisa los aspectos visuales y técnicos del momento de la representación. La relación entre ambos es dialéctica, pues ambos se anulan para dar con un hecho teatral efímero, la representación, y es sígnica en tanto que convergen significados y significantes que dan cuenta de la teatralidad, de la interacción de ambos textos mediante sus respectivos signos (González, 2001a: 947). Consecuentemente, al tratar con el género dramático la importancia del momento precepero y único de la representación no debe ser obviada, ya que se trata de un género cuyas construcciones literarias están enfocadas a la recreación escénica, no a la lectura, pese a que Cervantes obligadamente tuviera que enfocar sus piezas de 1615 a esta. Con todo, Aurelio González considera que «el teatro es una manifestación que conjuga las artes del tiempo y del espacio, ya que por un lado la palabra puede –por medio de la narración– crear el espacio y marcar el transcurrir del tiempo, pero, por otro, todo esto sucede en un espacio concreto que se transforma mediante recursos espectaculares como la escenografía» (2004: 899). Asimismo, este espacio creado por el texto dramático se concretará de una manera u otra según la convención escénica de la época, que, la que aquí incumbe, es la del corral de comedias (González, 2001a: 947).

Con todo, la noción de espacio presenta distintas connotaciones de las que se extraen hasta tres tipos. Por un lado, el lugar específico compartido por los representantes y el público es llamado *espacio teatral*¹⁷ o, más específicamente, *espacio escenográfico* por Pavis, quien asimismo matiza que este espacio se define por la relación entre el área de los espectadores y la de los actores, por la forma en la que unos perciben la escena y por la que los otros la manifiestan (1988a: 177). En el contexto que nos ocupa, el corral de comedias correspondería al espacio teatral. Por el otro, en este espacio, se incluye el *espacio escénico*, el lugar físico de

¹⁷ Pavis en la empresa definitoria de *espacio teatral* como espacio visible y físico da con diversas manifestaciones de este entre las que incluye el *espacio escenográfico*, el edificio; el *espacio escénico*, el escenario; y los *espacios lúdicos*, creados por la actuación de los actores (1988a: 178).

los representantes donde sucede la acción y se asienta la ficción, es decir, es el escenario, que en el siglo XVII era el «tablado» o «teatro» (González, 2004: 897). Por último, el *espacio dramático* es el espacio de la ficción, es el espacio que alberga al texto dramático y se concreta y materializa en la puesta en escena, que le corresponde al espacio escénico. El espacio dramático se construye mediante las acotaciones escénicas del autor (la pre-puesta en escena) y las didascalias implícitas en los diálogos (el decorado verbal¹⁸); no obstante, tales variedades textuales de la obra de teatro justifican que la puesta en escena puede ser edificada también en el mismo acto de lectura, cuando el tablado residiría en la mente y el lector configuraría una imagen espacial a partir del texto espectacular (Pavis, 1988a: 179-180). Sin embargo, remitiendo a la espacialidad *física*, en el Siglo de Oro, el espacio dramático surgía a partir de la entrada de un actor o de música que sonaba desde el vestuario, es decir, lo que más tarde corresponderá con la apertura del telón, pero que asimismo denota el umbral del mundo de la ficción (González, 2004: 897).

Las acotaciones forman parte del texto teatral y contribuyen significativamente en la creación del espacio escénico que, en palabras de Pavis, «nos es dado aquí y ahora por el espectáculo, es un espacio significativo representante de otras cosas, es el signo de la realidad representada» (1988a: 177). Por lo tanto, las acotaciones son la intersección de significante y signo, del espacio escénico y del dramático. Clara Monzó, a propósito del espacio en el corral de comedias, distingue entre el *espacio ficcional*, que atañe al *topos* de la fábula, y el *espacio de la representación*, que concierne al plano extratextual, al *locus scaenicus* (2019: 88). En el texto literario áureo, las didascalias implícitas juegan un rol sustancial en tanto que decorado verbal como contramedida a las limitaciones del *locus scaenicus* de los corrales (Monzó, 2019: 88). Es decir, la construcción del espacio dramático se apoya intensamente en el poder evocativo y creador de la palabra, que, lejos de limitar la formación de espacios, propician la libertad creativa sustentada en una serie de códigos y convenciones aceptados por el público de la época (González, 2001a: 948). Esta permisividad de acción y *topos* del teatro del Siglo de Oro se ciñe a unos parámetros técnicos y mecánicos del espacio escénico o espacio de la representación. Las acotaciones permiten conocer cómo el dramaturgo resuelve, mediante su conocimiento de la técnica y su capacidad creativa, la materialización de los *topos* de sus

¹⁸ Pavis llama *decorado verbal* al «decorado descrito o sugerido no por medios visuales, sino por el comentario de un personaje. [...] La técnica del decorado verbal es solo posible en virtud de una convención aceptada por el espectador: éste tiene que imaginarse el lugar escénico y la transformación inmediata del lugar desde el momento en que es anunciada» (1988a: 117).

comedias. Cervantes crea múltiples espacios a lo largo de las once comedias que se estudian, en todas ellas, la meticulosidad de las acotaciones demuestra su atento planteamiento escénico y espectacular. Como muy bien señala Gómez Canseco (2017: 46):

En efecto, la construcción dramática cervantina nace y termina en la complementariedad inexcusable entre acción, palabra, aparato y escenificación. Basta pasar los ojos por las extensas, precisas y discursivas acotaciones de sus textos dramáticos para comprobar la importancia que Cervantes otorgó a la figuración y disposición escénicas, a los diversos modos en que la información que afecta a la trama se ofrece al público, al apoyo de la acción en elementos visuales, al vestuario e incluso a la dimensión simbólica de varios de esos mecanismos.

Las acotaciones cervantinas que construyen el espacio escénico se han dividido en dos bloques: aquellas que atañen a la escenografía y por lo tanto corresponden a hacer de la escena un *topos* reconocible en el argumento, y aquellas que atañen al enriquecimiento del ambiente de la anterior mediante la incursión de elementos técnicos.

3.1. Escenografía

Para definir la escenografía, Pavis inicia su entrada trazando un breve e interesante excursus diacrónico: «la skênographia es, para los griegos, el arte de adornar el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica. En el Renacimiento, la escenografía es la técnica que consiste en dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno, es la ciencia y el método del escenario y del espacio teatral. Es también por metonimia, el decorado mismo, que resulta del trabajo del escenógrafo» (1988a: 173). Lo que para los griegos era un arte, en la modernidad es una ciencia. En tiempos de Cervantes, no obstante, parece ser que comulga más con la primera que con la segunda acepción. Sin embargo, este arte escenográfico desde mediados del siglo XVI hasta del XVII progresivamente se enriquece en paralelo al surgimiento y éxito de los corrales comerciales. De igual trazado diacrónico, Cervantes en el prólogo de 1615 recordando una conversación de amigos ilustra cómo las comedias paulatinamente se fueron sutilizando y atildando, y «Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda» (Cervantes, 2015k: 9). Efectivamente, a mediados del siglo XVI coincidiendo con el autor de los *Pasos* se inició la inmovilización y refinamiento del teatro itinerante que

generalmente se daba en sitios públicos¹⁹. Durante el decenio 1580-1590 se dio un rápido desarrollo del teatro comercial: las compañías ambulantes dejaron de serlo y se asentaron en locales –que inicialmente fueron hospitales y cofradías– de las grandes poblaciones reservados para sus representaciones; la financiación se reglamentó coincidiendo con la profesionalización del oficio de actor; y las visitas de los cómicos italianos de la *commedia dell'arte* influyeron en la técnica del farsante así como en la formación de compañías y en la construcción de los teatros (Varey, 1987: 207-208). Es en ese contexto desde el que Cervantes escribe y representa en Madrid, según cuenta en el mismo prólogo, sus primeras comedias. De ese primer estadio, que él como dramaturgo de edad avanzada recuerda nostálgicamente en ese texto, al segundo, publicado en 1615, los distancian aproximadamente 30 años, durante los cuales el teatro y su escena también evolucionaron y se refinaron.

En los tiempos de Lope de Rueda, según Cervantes, el tablado o «teatro» se componía de «cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos», además, «El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo» (2015k: 10). El tablado, la cortina que cubría el vestuario, la música y la indumentaria de los actores eran los componentes mínimos y esenciales para la representación teatral del siglo XVI (Ruano de la Haza, 2000: 129). Este decorado básico, con la llegada de los edificios de los corrales se magnifica y el tablado se eleva un tanto más creando un hueco debajo donde se encontraban el foso y el vestuario de hombres, y, además de estar rodeado de público en sus tres lados, en su área más profunda se encontraba el vestuario de mujeres y el espacio para las apariencias, cubierto por una cortina y dividido en tres secciones; finalmente, encima del vestuario se elevaban uno o dos corredores que correspondían a los balcones superiores desde donde se escenificaban las escenas de *lo alto* (Ruano de la Haza, 2000: 38).

Estos elementos básicos son los que en las comedias de Cervantes se citan frecuentemente y ofrecen un mapa de los niveles escénicos y las áreas de representación, es decir, del espacio escénico o *locus scaenicus*. Además, mediante el adorno particular en consonancia con la temática de la comedia representada se conformaba el decorado de la escena

¹⁹ Varey cita diversos documentos donde se cedieron espacios fijos a algunos comediantes durante la década de 1550 y 1560, entre ellos, a Lope de Rueda, que en 1558 el Ayuntamiento de Valladolid le otorgó «dos suelos», un terreno, donde más tarde se edificó un teatro en una «casa y corral» (1987: 206).

creando asimismo el espacio dramático, el *topos*. Los niveles escénicos y el decorado (cifrados en la propuesta taxonómica como 2.1.3. y 2.1.1., respectivamente) están intrínsecamente relacionados por la potencialidad de la que disponen a la hora de crear ambientes, escenas, cuadros, o sea, espacios ficcionales.

El asiento básico de la ficción en el Siglo de Oro era llamado «teatro» o «tablado». No obstante, Ruano de la Haza matiza que el primer término, además de referirse al edificio del corral, en la época podía designar tanto las tablas de representación como el edificio del vestuario (2000: 129). En el caso de Cervantes, el autor emplea el término «tablado» en menor medida y cuando lo hace, el contexto es específicamente técnico al tomarlo como punto de referencia a la hora de referirse a un nivel escénico, por ejemplo, en construcciones como «debajo del tablado» o «huecos del tablado». Además, el término «teatro» en las acotaciones es empleado como sinónimo del espacio escénico conformado por tablas de madera, y no como conjunto del edificio. Emplea el término como punto de referencia desde el que orientar las posiciones de los personajes, por ejemplo, mediante los canónicos «entra», «sale» o «queda» en el teatro o «a un lado» del teatro. Además. Es un espacio escénico diferenciado del resto del edificio, por ejemplo, véase en la siguiente acotación de *La casa de los celos*, donde Angélica tras el paseo junto a su comitiva: «*Entra en el teatro ANGÉLICA con los salvajes y la DUEÑA*» (2015e: v. 200acot). Si «teatro» correspondiera al edificio, los personajes ya hubieran estado dentro de él desde hace unos versos atrás. A propósito del «patio» mencionado en la acotación de la detallada entrada de Angélica y su cortejo (2015e: v. 184acot), era un espacio escénico también empleado para la representación y cuyo efecto conseguía involucrar al público – especialmente al más sencillo que estaba de pie– al extender el espacio de la ficción hasta el lugar del espectador. Cervantes a lo largo de todo su corpus solo emplea explícitamente el patio una única vez, en la acotación mencionada de *La casa de los celos*, comedia en la que el dramaturgo explora y explota la diversidad de recursos escénicos y técnicos que los corrales ofrecían, por ende, no sorprende que sean los personajes que la pueblan los que hagan uso de este espacio escénico menos convencional. Sin embargo, Agustín de la Granja plantea que, en *El gallardo español*, comedia cuyo tema y espectacularidad distan de la anterior, se podría considerar que, como el cortejo carnavalesco, el personaje también se paseara por el patio hasta el tablado, donde se encuentra la muralla defensiva de Orán: «*Entra ALIMUZEL, a caballo, con lanza y adarga*» (2015a: v. 146acot) (González, 2004: 903).

Al fondo del tablado se encuentra el vestuario, que estaba dividido en tres por dos pies verticales que sostenían la fachada del teatro y de igual manera separaban los corredores que

se levantaban encima del vestuario, y que en el caso de los corrales madrileños eran dos corredores obteniendo un total de nueve espacios escénicos (Ruano de la Haza, 2000: 135). Además, sendos espacios, vestuario y corredores, podían estar cubiertos por cortinas, herederas de la «manta vieja» que Cervantes menciona que se usaba en tiempos de Lope de Rueda (2015k: 10). La función de las cortinas era doble, por un lado eran decorado y generalmente estaban confeccionadas de tafetán, una tela de seda o de un material parecido, pues debían ser finas pero tupidas, y por el otro permitían las entradas y salidas de los personajes, así como las salidas «al paño» cuando se pretendía el efecto del «ver sin ser visto» asomando el personaje únicamente la cabeza (Ruano de la Haza, 2000: 137). En *La entretenida*, el lacayo Ocaña procede de una manera parecida, pues «entra puesto el dedo en la boca, con pasos tímidos, y escóndese detrás de un tapiz, de modo que se le parezcan los pies no más» (2015g: v. 1678acot). Aquí, aunque Cervantes no acote que salga «al paño», se consigue el mismo efecto con los pies y el juego del tapiz que probablemente correspondería a una de las cortinas del vestuario. Asimismo, el vestuario también servía como espacio de la representación jugando con la apertura y el cierre de las tres respectivas cortinas que lo dividían. Aunque la profundidad era reducida, ya que un pequeño pasadizo ocupaba la parte posterior para permitir a los actores cruzarlo a modo de bambalina (Ruano de la Haza, 2000: 163), mediante la aparición de personajes y nuevos decorados era posible la creación de nuevos espacios –generalmente interiores– enriqueciendo la trama y provocando una multiplicación espacial. Ruano de la Haza (2000: 164), a propósito de este procedimiento señala:

Mediante el cierre de las cortinas cerradas y aparición de este «telón de fondo», el espacio de la representación ha experimentado una de esas transformaciones que la Comedia posee en común con el teatro moderno, desde Strindberg en adelante, las cuales permiten al actor, en connivencia con el espectador, cambiar el espacio escénico con una agilidad solo igualada por el cine o la televisión. El espectador de la Comedia estaba acostumbrado a que durante la representación los actores alteraran continuamente las fronteras de la ilusión escénica de acuerdo con una serie de convenciones bien establecidas.

Los decorados, que eran aquellos objetos teatrales –camas, tronos, sillas o mesas– descubiertos por las cortinas, funcionaban como un signo visual indicando que todo el resto del tablado vacío se había convertido, sinecdóticamente, en un nuevo espacio interior específico –dormitorio, salón de trono o sala– (Ruano de la Haza, 2000: 159). Cervantes descubre las cortinas en dos de sus comedias y resulta muy interesante cómo este recurso escénico le permite conseguir efectos muy dispares según el contexto requerido. En *La gran sultana* aparece el gran turco «detrás de unas cortinas de tafetán verde» (2015h: v. 1001acot)

que luego descubrirán el salón del trono, donde el sultán recibe al embajador de Persia al que «llévanle a asentar en una almohada de terciopelo», y donde Catalina más tarde, ya vestida de cristiana, bailará y donde tendrá distintos encuentros. Este espacio es recurrente y en su interior se dan los desenlaces de distintos enredos de esta comedia turquesca (González, 2001a: 959). También de ambientación morisca, en *Los baños de Argel* el desvelo de ese «telón de fondo» ofrece dos espacios interiores cuyos objetivos son bien opuestos y que suceden en apenas doscientos versos de diferencia en la jornada tercera. En primer lugar, «*Córrese una cortina; descúbrese FRANCISQUITO, atado a una columna en la forma que pueda mover a más piedad*» (2015i: v. 2541acot). El personaje de Francisquito, al que capturan junto a su padre y hermano, encarna un conflicto vertebral en las comedias de esta temática: el rechazo de los cautivos cristianos a la abjuración de su fe, por ello, ha sufrido la tortura, que simbólicamente remite a un martirio, tras el que versos más adelante expirará delante de su padre. El empleo de este espacio, que corresponde al de los baños, pretende acentuar e intensificar el dramatismo, «mover a más piedad» nos dice Cervantes, y pretende sugerir el espacio del retablo de iglesia (González, 2001a: 954). Esta patética escena que contrasta con la anterior y la que la sigue (el cortejo de boda de Halima) se podría considerar una apariencia, que se diferencia ligeramente de los decorados. Las apariencias se revelaban al público en uno de los nueve espacios verticales de la fachada del vestuario, generalmente sucedía en el central del vestuario, como es el caso, y su doble función radicaba en instruir y admirar al público mediante la presentación de un lienzo, cuadro o *tableau vivant* (Ruano de la Haza, 2000: 225). La elección del motivo del martirio del niño, –que probablemente imite al del Santo Niño de la Guardia, reproducido por Lope en *El inocente niño de la Guardia* (2015i: 341, nota 2541+)– no es inusual ya que, generalmente, las apariencias servían para mostrar motivos religiosos, por lo que su semejanza con los pasos de Semana Santa o con los retablos de iglesia es evidente (Ruano de la Haza, 2000: 236). Cervantes pretende admirar al público mediante esta escena memorable que es próxima a la tan reproducida imagen del Cristo en la cruz donde María en los pies acompaña a su hijo, como lo hace el padre con el suyo. Aunque Francisquito esté atado a una columna y no crucificado, muere en esa posición pese a que pida a su padre que le desate, a lo que este responde «No; que de aquesta manera / más a Cristo has de imitar» (2015i: v. 2545-2546). Esta apariencia es un verdadero *tableau vivant* de la muerte de Cristo que, como Velázquez o Zurbarán años más tarde lo pintarán, pretende recrearse en el patetismo y sufrimiento del martirizado, del que luego sus huesos aparecerán en escena –a modo de reliquias santas– envueltos en *un paño blanco ensangrentado* (v. 2994acot) y portados por su padre. En la misma comedia, más tarde esa cortina se volverá a correr y «*Descúbrese un tálamo donde ha de*

estar HALIMA, cubierta el rostro con el velo; danzan la danza de la morisca; haya hachas; estenlo mirando DON LOPE y VIVANCO; y, en acabando la danza, entran dos MOROS» (2015i: v. 2766acot). Aquí, lejos del patetismo pictórico anterior, el espacio creado mediante la potencia sinecdótica de objetos, sobre todo del tálamo, es el de un dormitorio donde rezuma un ambiente festivo, alegre e interior opuesto al dramático y exterior de los baños.

Además de los cortinajes, se podían conseguir efectos de espacios interiores mediante el empleo de puertas o ventanas, que asimismo estas segundas lograban un efecto de verticalidad al situarse en el primer corredor. Sobre el uso de puertas en el corral del Siglo de Oro a ambos lados del centro del vestuario, Varey considera que eran «casi con certeza entradas con cortinas en lugar de puertas de madera» (1987: 30). Estas «puertas» eran el acceso básico de los actores al escenario y Cervantes las menciona acotando distintos efectos. Por un lado, en sus primeras comedias, sirven para lograr un efecto de alboroto, bullicio, provocando el trajín de personajes. Por ejemplo, en la *Tragedia de Numancia* «Aquí salen agora algunos cargados de ropa, y entran por una puerta y salen por otra» (2015l: v. 1663acot) o en *La conquista de Jerusalén* «Vanse todos, y salen soldados con herradas de agua y jarras. Entran por una puerta y salen por otra» (2015f: v. 1180acot). Asimismo, le sirven en *La casa de los celos* como recorrido de una persecución: «Corre ANGÉLICA y entra por una puerta, y REINALDOS tras ella; y, al salir por otra, haya entrado ROLDÁN y encuentra con ella» (2015e: v. 2603acot). Sin embargo, estas puertas «de paño», podían ser reales ya que en ocasiones los dramaturgos necesitaban lograr ese efecto concreto, sobre esto, comenta Ruano de la Haza: «quizá se utilizasen en estas ocasiones las puertas fijas que había en algunos teatros, o, en caso de que no existieran, un bastidor practicable, o “puerta del teatro”» (2000: 141). En el corpus cervantino acotaciones como las siguientes inducen a pensar que el dramaturgo requería el empleo de esos bastidores practicables:

Da de coces a la puerta; sale el PASTELERO y sus secuaces con palas y barrederos y asadores (2015c: v. 670acot).

Asómase a la puerta del teatro CRISTINA, y dice: (2015g: v. 2234acot).

Salen dos ciegos, y el uno PEDRO DE URDEMALAS; arrímase el primero a una puerta, y PEDRO junto a él, y pónese la VIUDA a la ventana (2015j: v. 1320acot).

Aunque en las tres comedias el paño podría ser una solución escénica, el contexto de las tres implica la existencia de un espacio interior cuyo acceso marca la puerta, sea de vestuario para dentro o de vestuario para fuera, haciendo por extensión al tablado un espacio también interior. Es más, la misma puerta del pastelero podía en la última jornada de *El rufián dichoso* funcionar como la prisión de Lugo: «Abre la celda; parece el PADRE CRUZ, arrobado, hincado

de rodillas, con un crucifijo en la mano» (2015c: v. 1735acot). Sin embargo, en opinión de Varey (1987: 30) las prisiones solían representarse en el espacio central del vestuario, que al descorrer la cortina se revelaba el espacio interior. Con todo, los respectivos ejemplos acerca de las puertas inducen a pensar que los dramaturgos planteaban ambas soluciones escénicas.

Encima del vestuario, dependiendo del corral de comedias, se levantaban dos niveles escénicos más: los corredores, que podían estar cubiertos por cortinas o no. A estos les corresponden las marcas acotacionales del tipo «desde arriba», es decir, desde el balcón situado generalmente en el primero de los corredores. Este, además de funcionar como mero balcón de una casa, como ya se ha mencionado, podría lograr el efecto de una ventana al asomarse un personaje en uno de los tres espacios y de esta manera quedaba enmarcado en las cortinas entreabiertas, la viga del segundo corredor y la barandilla del balcón logrando la sensación de «ventana», aunque también era posible colocar una reja o una celosía (Ruano de la Haza, 2000: 148). Son varios los personajes de Cervantes que se asoman a ellas e incluso luego se acota que se *quitan de la ventana y bajan*, como sucede con Zara y Marina en las respectivas terceras jornadas de *Los baños de Argel* y *Pedro de Urdemalas*. El balcón, correctamente decorado servía para simbolizar un espacio exterior como pueden ser las murallas, el muro o la torre de una ciudad. Para la creación del muro o muralla se usaba un lienzo pintado o algún decorado de otro tipo (Ruano de la Haza, 2000: 213), como espacio de *lo alto del teatro*, los personajes que aparecían podían relacionarse o no con lo que sucedía en el tablado. Como sucede en la tercera jornada de la *Tragedia de Numancia* cuando «*Pónese CARAVINO encima de la muralla, con una bandera blanca puesta en una vara*» (2015l: v. 1144acot). Aquí el representante de los numantinos se dirige a los romanos, cuyo campamento está a las afueras de la ciudad, en el tablado. Igualmente, *Los baños de Argel* se abre con una escena *in medias res* donde igual que romanos y numantinos, los atacantes moros están situados en el tablado mientras que los cristianos españoles aparecen en la muralla. En *El gallardo español*, también el balcón es la muralla del fuerte cristiano de San Miguel donde está iniciándose el sitio por parte del ejército turco. En esta acotación cuando los cristianos comentan lo grave de la situación: «*Tócase arma; salen a la muralla el CONDE y GUZMÁN, y al teatro, AZÁN, el CUCO y ALABEZ*» (2015a: v. 2636), los personajes de los ejércitos enemigos están en el tablado, pero no se relacionan entre ellos. Sitiados y sitiadores conviven en escena, aunque parece que los espacios que el balcón y el tablado representan los distancian. Además, las murallas o muros podían ser escalados, así como se escenificará más tarde en la comedia: «*Embisten; anda la grita; lleva MUZEL una escala; sube por ella, y otro moro por otra; deciendo al moro BUITRAGO, y DON FERNANDO ase*

a MUZEL y *derríbale; pelea con otros, y mátalos. Todos han de caer dentro del vestuario. Desde un cabo mira AZÁN, el CUCO y el ALABEZ lo que pasa»* (2015a: v. 2766acot). De igual manera podrían saltar Mario y Yugurta dentro de Numancia en la jornada última o los cruzados cuando asaltan el muro de Jerusalén cuando de dentro gritan «*¡Traigan aquí esa escala! ¡Disparen otra vez ese trabuco! ¡Aquí soldados, agua a las máquinas! ¡Arriba soldados, que así lo quiere Dios!*» (2015f: v. 2455acot), mientras en el tablado están los personajes alegóricos. Por último, en la patética escena final de la *Tragedia de Numancia*, Variato «*se arroja de la torre*» (2015l: v. 2400acot). La torre, también decorada con representada por un lienzo pintado, convencionalmente aparecía en el segundo corredor, en lo más alto de la fachada del vestuario y era el espacio predilecto para las caídas espectaculares –como es el caso del valiente numantino suicida–, las cuales se ejecutaban hacia el interior, no hacia el tablado (Ruano de la Haza: 2000: 215-217). Estas caídas son comunes en las escenas de acción ilustradas por Cervantes y por ello recurrentemente acota que los personajes heridos caen *dentro del vestuario*, como en la anterior acotación de *El gallardo español*.

Otros lugares exteriores, en lugar de representar una urbe, podrían situar las escenas al aire libre mediante el uso de decorados como árboles, plantas, matas –como en *El trato de Argel* (v. 1988acot)– o, más espectacularmente, riscos, montañas o montes. Estos decorados eran sumamente populares en el Siglo de Oro y correspondían a una rampa con escalones que permitía a los actores subir y bajar del primer corredor al tablado. Cipión, para arengar a sus tropas y denotando autoridad (Varey, 1987: 213), «*se sube a una peñuela que está en el tablado*» (2015i: v. 64acot). El espacio dramático del campamento se diferencia de la ciudad mediante este tipo de decorado. De igual modo, aunque con una presencia mayor, las Selvas de Ardenia como espacio exterior –y maravilloso– se denotan mediante la montaña por donde diversos personajes aparecen, ascienden y descienden:

[...] *parece encima de la montaña el mancebo ARGALÍA, hermano de ANGÉLICA la Bella, armado y con una lanza dorada* (2015e: v. 378acot).

Vase retirando ROLDÁN hacia atrás y sube por la montaña como por fuerza de oculta virtud (2015e: v. 794acot).

Sale LAUSO, pastor, por una parte de la montaña con su guitarra, y CORINTO, por la otra, con otra (2015e: v. 898acot).

Finalmente, en *Los baños de Argel*, en la primera jornada aparece un risco al mismo tiempo que una muralla, de este modo en el escenario conviven dos espacios dramáticos distanciados: la playa, donde está el risco y el don Fernando, y la muralla, donde los cristianos están defendiéndose de los corsarios y donde momentos antes el mismo Fernando ha expresado

su voluntad de aprovechar la elevación del risco para pedir un trato con los piratas berberiscos que se llevan a su amada Constanza. Es decir, tras salir a la muralla, «Éntrase DON FERNANDO, y parece el CAPITÁN en la muralla con otro soldado» (2015i: v. 166acot). Entonces, el capitán desde la altura «habla de lo que ve en la distancia (espacio diegético) mientras la acción sucede en ese mismo espacio, pero mimético, con la aparición del capitán [Fernando] en la playa» (González, 2001a: 953). Acto seguido, tras divisar a su compañero: «Éntrase el CAPITÁN. Sale DON FERNANDO, y va subiendo por un risco» (2015i: v. 174acot). Por ende, el personaje que está en el risco imita las palabras del que estaba en la muralla con apenas segundos de distancia y diferencia. Toda esta secuencia demuestra la habilidad y manejo que Cervantes tiene del espacio escénico y de aquellos recursos que potencian la ambientación y creación del espacio dramático.

Concluyendo, como afirma Aurelio González, «el espacio dramático también tiene una función caracterizadora y al indicar la acotación por el lugar del tablado por donde salen los personajes se puede estar creando un espacio dramático particular que puede identificar una acción específica y esta tener valor caracterizador» (2017: 28). La autoridad de Cipión se denota desde la altura de la peñuela, los pastores de los *La casa de los celos* salen cantando por el espacio que como personajes bucólicos les corresponde, asimismo todos los soldados, sean numantinos, cruzados o turcos deben atravesar las almenas de las murallas que cubren el balcón, el cual, cuando está desnudo remite a un espacio exterior, como la calle donde está la casa de Belica en *Pedro de Urdemalas* o la judería de *La gran sultana*, o bien interior, como los pisos del palacio del gran turco por donde Zara asoma la cabeza en el momento del festejo nupcial en *Los baños de Argel*.

Tras este sucinto repaso por el empleo de los decorados en los niveles y áreas escénicos de los corrales de comedias en las piezas de Cervantes, se deben mencionar aquellos objetos que asimismo contribuyen a caracterizar las escenas de los distintos espacios dramáticos. Ruano de la Haza considera que «la utilería de la escena» son aquellos accesorios, objetos que «puede ser mostrada en el espacio de las apariencias del “vestuario” o sacado del tablado por los mismos actores» (2000: 105). La diferencia con la «utilería del personaje» es que estos objetos no contribuyen a la identificación del personaje ni son claves para una completa caracterización del tipo que lo porta. Sin embargo, estos objetos, además de ser meramente funcionales, pues permiten a los actores llevar una determinada acción, también pueden cumplir ciertas funciones ostensivas y simbólicas, al igual que la del personaje (Ruano de la Haza, 2000: 103). Además, esta utilería puede ser considerada tanto «acesorio escénico»

cuando es sacada al tablado por los actores mientras las cortinas del fondo están cerradas, o bien componente de un decorado de «escena interior» cuando se revela en el espacio central del «vestuario» (Ruano de la Haza, 2000: 158), como se han expuesto los distintos ejemplos anteriormente. La mayor parte de la utilería de la escena del teatro cervantino dista mucho de ser el recurrente mobiliario como sillas, bufetes o mesas. Es decir, aunque la mayor parte de las comedias se ambienten en una cotidianidad alejada de la castellana de la época, en comedias como *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* o *La entretenida* algunos útiles son una marca de la rusticidad y simplicidad de los lugares como: las cantarillas de Clemencia y Benita, los taleguillos de anjeo llenos de arena que porta Pedro de Urde o las gallinas que trae un labrador en la misma comedia; los naipes y el plato con hilas y paños limpios de *El rufián*, o la vara de membrillo y las anteojeras que Ocaña en *La entretenida* trae para indicar que viene de los establos. También es recurrente el intercambio de bienes como agradecimiento por un servicio prestado como la cajita puntada que don Ambrosio le da a Cristina en *La entretenida* por ayudarle la fregona a conseguir los amores de Marcela o el gato de dinero que consigue Pedro disfrazado de ermitaño tras estafar a una viuda. Asimismo, un útil sumamente empleado en el teatro de la época era el billete o papel, definidos en el *Diccionario de Autoridades* (1726) como «Papel pequeño doblado en formas diversas, con que recíprocamente se comunica la gente en cosas de poca consecuencia, y se evita la equivocación de los recados, tan común en los familiares» y como «Se llama también el escrito que sirve para dar alguna noticia o aviso, o para otro fin». Los recados o mensajes que traían escritos podían ser leídos por los personajes o no y generalmente lo empelaban los amantes para enviarse misivas amorosas dado que el contexto social no permitía el encuentro sin supervisión y mucho menos cuando la religión lo impedía. Tales son los casos del billete que Cristina debe entregar a Marcela en *La entretenida* o el que Zara muy ingeniosamente hace llegar a don Lope, preso en *Los baños de Argel*. Esta se lo entrega mediante «una caña, atado un paño blanco en ella, con un bulto» (2015i: v. 316acot), de la que don Lope desata el paño y lee el billete. Esta escena está ingeniosamente coordinada pues la empresa del cautivo de conocer qué esconde ese paño se ve interrumpida en varias ocasiones. En una de ellas, el renegado Hazén entra con un papel escrito (v. 386acot) que entrega al cautivo y a su compañero Vivanco para conseguir sus respectivas firmas ya que desea volver al seno de la Iglesia católica y la aprobación de tales caballeros cristianos facilitaría su trámite y entrada a España. De igual manera, como trámite burocrático, en *El gallardo español* el billete que le entrega el capitán Guzmán a don Francisco consigue que este segundo convenza al conde de que se le conceda el perdón a don Fernando, que había fingido unirse a las tropas berberiscas. Finalmente, en *La gran sultana* la acotación que abre la comedia

apunta: «Sale SALEC, turco, y ROBERTO vestido a lo griego, y, detrás de ellos, un alárabe vestido de un alquicel; traí en una lanza muchas estopas, y en una varilla de membrillo, en la punta, un papel como billete, y una velilla de cera encendida en la mano; este tal alárabe se pone al lado del teatro, sin hablar palabra, y luego dice ROBERTO» (2015h: v. 0acot). De la detallada acotación sorprende el útil que porta el alárabe: la varilla de membrillo en cuya punta hay un papel. Tal y como los personajes de Roberto y Salec en escena cuentan, se trata de una costumbre de los pobres «cuando alguno a pedir justicia viene [...] de una caña y de estopas se previene [...] y en la punta y remate de una vara / al gran señor su memorial presenta / que para aquel efecto el paso para» (vv. 8-18). En el papel que cuelga, hay escritas peticiones o gracias que se le entregan al gran turco de camino a Santa Sofía, para que las guarde y así intentar remediar lo que pueda. Quienes se encargan de custodiar todos los requerimientos que el pueblo le ha ido dando al gran turco son «[...] dos garzones con dos bolsas de terciopelo verde, donde ponen los papeles que el TURCO les da» (2015h: v. 33acot). El color esperanzador de las dos bolsas se suma al valor simbólico de la vara de membrillo, fruto relacionado con la fertilidad, por lo que aquí podría vincularse a la ilusión por el cumplimiento de la petición del alárabe que la porta.

Otros útiles muy recurrentes en la escena áurea son las alfombras y almohadas que poblaban los espacios interiores y denotaban la riqueza y el estatus social de los propietarios. En el teatro de Cervantes se mencionan en dos de sus comedias, sutilmente en *La entretenida* y recurrentemente en *La gran sultana*. En el primer caso únicamente aparece la almohada de terciopelo que porta Ocaña para su señora Marcela, pero en el segundo caso aparecen en reiteradas ocasiones al adornar los distintos espacios del palacio del gran turco, como la ostentosa sala del trono o el estrado que preparan para el festejo prenupcial de los sultanes. Un estrado se empleaba con frecuencia para evocar escenas interiores y era «una plataforma de madera [...] cubierta por una alfombra y sembrada de cojines, que es donde se sentaban las damas» (Ruano de la Haza, 2000: 161). En esta comedia, sin embargo, no se emplea como una escena interior en el vestuario, sino que los actores sacan ellos mismos los distintos útiles en los que la sultana se sentará junto al gran turco: «Sale MAMÍ a poner un estrado, con otros dos o tres garzones; tienden una alfombra turca, con cinco o seis almohadas de terciopelo de color» (2015h: v. 2152acot). Este estrado, además podría servir también como plataforma desde la que se elevaba el trono como el del Duque de Novara en *La entretenida*: «siéntase en su trono, que ha de estar cubierto de luto» (2015g: v. 2790acot).

Finalmente, la utilería de escena también jugaba un rol sustancial en dotar de efectismo las escenas y acentuar la fantasía, como sucede frecuentemente en *La casa de los celos*. Precisamente, la entrada a esta casa y por la que desfilan la ristra de personajes alegóricos que Malgesí invoca está formada por la boca de una «sierpe» (v. 1257acot). Esta boca que podría estar situada en una de las tres puertas del vestuario, posiblemente en la central, en la comedia cumple un papel fundamental como decorado simbólico y alegórico (Fernández López, 2015: 336). Son las fauces –tanto zoológica como arquitectónicamente– de la morada de los celos que están integradas en un espacio dramático mayor: las selvas de Ardenia. También por una fuerza sobrenatural «*Parece a este instante el carro de fuego, de los leones de la montaña, y en él la diosa VENUS*» (2015e: v.1372). Aunque la imagen del carro de Venus remite a la tradición, la elección de los leones y el fuego se aleja de las clásicas palomas que iconográficamente tiran de él (Fernández López, 2015). Además, este carro debía ser practicable dado que versos más adelante desaparecen Venus y Cupido en él. De igual manera debe ser útil el padrón de Merlín «*que ha de ser un mármol jaspeado, que se pueda abrir y cerrar*» (2015e: v. 378acot). Estos ejemplos dan cuenta de la complejidad escénica y técnica que se desprende de esta comedia, en este sentido, tanto Varey (1987: 2015) como más tarde Aurelio González (2001b: 161) coinciden en que *La casa de los celos* parece ser una comedia; destinada al teatro cortesano o palaciego en el que el elemento espectacular parece tener incluso mayor presencia que el propio diálogo.

Sin embargo, cabe recalcar que tal precisión a la hora de decorar y vestir las escenas mediante útiles ya nos la encontramos en su tragedia, véase esta acotación donde se procede a hacer un conjuro para conocer los hados del pueblo sitiado:

Han de salir agora dos numantinos vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores; y un paje, con una fuente de plata y una toalla al hombro; otro, con un jarro de plata lleno de agua; otro, con otro lleno de vino; otro, con otro plato de plata con un poco de incienso; otro, con fuego y leña; otro, que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto (2015l: v. 789acot).

Todo está coordinado con una gran precisión apelando a varios sentidos: las jarras llenas cada una con un líquido distinto, el incienso y el fuego, la plata de las fuentes o el carnero delicadamente coronado, que podría estar vivo o muerto. Con todo, esta escena tiene ecos sacros con los útiles simbólicos que portan el agua y el vino o el carnero, que prefigura el sacrificio del *Agnus Dei* de la eucaristía (2015l: 1039, nota 788+).

Concluyendo, la utilería de escena en Cervantes, además de permitir el desarrollo de la acción, como sucede con el conjuro de la *Tragedia de Numancia* o con los diversos billetes amorosos, decora y enmarca la escena en un contexto social e histórico concreto como el engalanado estrado de *La gran sultana* o las rústicas gallinas de *Pedro de Urdemalas*. Asimismo, compartiendo la potencia simbólica de los útiles de los personajes, en la escena, los accesorios simbolizan y señalan nuevos significados que contribuyen a la comprensión del argumento y al acercamiento del espectador al espacio dramático.

3.2. *Elementos técnicos*

En el teatro del Siglo de Oro y especialmente en los corrales de comedias, los estímulos que recibían los espectadores eran de diversa índole haciendo del espectáculo teatral una experiencia sinestésica donde convergen y se funden recursos lumínicos, auditivos e incluso olfativos. La materialización en escena de tales efectos está orquestada por el dramaturgo, quien deja en la partitura acotacional los tonos, las notas y las escalas que el autor de comedias y los mozos de los corrales debían tocar para lograr la espectacularidad deseada. Estas acotaciones técnicas son una de las muestras más representativas del texto espectacular, aquel que deliberadamente está enfocado a la representación. En este sentido, la teatralidad, entendida como la interacción entre los signos y códigos de los dos textos genéticos del género (el texto literario y el espectacular), inicia su despliegue en estas didascalias explícitas. Aurelio González considera que la teatralidad nace desde la génesis de la obra de teatro, es más, «está en potencia en el texto escrito, pero no por su posibilidad de ser representado sino por su propia estructura y construcción» (1996: 214). Las acotaciones de elementos técnicos son de una relevancia transcendental para comprender de manera plena la pieza teatral donde aparecen, dado que, en la puesta en escena, además de los vestuarios o los gestos, los efectos sonoros y escenográficos logran caracterizar a los personajes de manera directa o simbólica al crear una situación o ambiente determinados (González, 2017: 23). Asimismo, estas acotaciones técnicas, permiten conocer cómo en los siglos XVI y XVII detrás de las bambalinas se valían de maquinaria, que lejos de ser rudimentaria, alcanza *el sublime punto en que está agora* (2015k: 10), cuando Cervantes participa con sus comedias en el espectáculo de los corrales, aunque sea publicando y no escenificando sus acotaciones.

Las acotaciones técnicas –enmarcadas en el grupo 2.2. de la taxonomía propuesta– se han cifrado en tres categorías: aquellas que remiten a efectos sonoros, instrumentales y escenográficos, a su vez, esta última se ha dividido en dos subcategorías que se refieren a la

maquinaria teatral, como la tramoya, o al efectismo logrado mediante efectos lumínicos u otros elementos.

3.2.1. Efectos sonoros e instrumentales

Cervantes recuerda que en los años cuando Lope de Rueda representaba, detrás de esa manta que hacía de vestuario, «estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo», y más tarde un tal Navarro «sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público» (2015k: 10). Aunque el dramaturgo hable con la autoridad de un testigo, Ruano de la Haza considera que en el siglo XVII los músicos salían a escena solamente cuando tenían que desempeñar un papel en el drama, aunque asimismo sonara música antes de las representaciones así como durante las loas o entreactos y estos estuvieran en las tablas (2000: 113). Sobre los actores-músicos se conserva muy poca documentación, y que, generalmente estos intérpretes cantantes o instrumentistas se esconden bajo el genérico «Músicos» sin merecer siquiera un nombre propio de personaje (Gilabert, 2020: 78). Si bien hay personajes que hacen de músicos en las comedias cervantinas, cabe detenerse en todos aquellos estímulos sonoros y musicales que en el teatro suenan de *dentro*, puesto que son en su mayoría los que se acotan en las comedias del autor. Es más, salvo los personajes músicos que salen a escena, como los pastores de *La casa de los celos* o los diversos intérpretes de *El rufián dichoso*, todos los efectos auditivos acotados suenan desde los bastidores de los corrales. Consecuentemente, el teatro cervantino cumpliría lo teorizado por Ruano de la Haza al estar la música amagada junto al sonido, pese a que Cervantes no explicita esta posición en el célebre *Prólogo*, posiblemente al considerarlo algo demasiado evidente. A propósito de espacio invisible de *dentro* ya mencionado en el apartado que estudia las acotaciones de definición vocal, también se emiten efectos sonoros y ruidos de todo tipo «con la finalidad de crear un espacio virtual que el espectador solo puede ver a través del oído» (Gilabert, 2018: 438).

Antes de comentar los efectos instrumentales y musicales²⁰ que aparecen en las once comedias trabajadas, se debe reparar en aquellos efectos escénicos que suelen cifrarse en las acotaciones como *ruidos*. Estas acotaciones sonoras cumplen distintas funciones partiendo del pilar fundamental como es el de llamar la atención del espectador, quien se prepara para presenciar algo que romperá con la escena de las tablas, sea mediante la entrada de un personaje concreto o mediante introducción de una acción nueva. Asimismo, estos sonidos estaban altamente codificados en la época y, por lo tanto, son —como evidencia Henri Recoules— «unos

²⁰ Para más información acerca de la música en la obra de Cervantes, véase Querol, 2005.

ruidos a propósito de los cuales no se puede equivocar el auditorio en cuanto a su causa y a su significación» (1975: 112). Es decir, el oído del espectador está educado para reconocer y asociar los distintos estímulos con ciertas situaciones y personajes. Además, esta asociación estaba deliberadamente estudiada por parte de los dramaturgos, cuyo oficio contemplaba la plasmación de las realidades de su obra para crear una sensación de verosimilitud (Gilbert, 2017: 168). Conjuntamente, los actores que están en las tablas también reaccionarán a tales estímulos de modo que, tanto para estos como para el público, las acotaciones sonoras contribuyen a la expansión del espacio teatral, pues el sonido implica la imagen de una acción que sucede en la diégesis, pero no en el espacio escénico visible (González, 1995: 163).

Estos *ruidos* bien se conseguían con instrumentos como cajas o tambores, bien mediante uso de otros objetos como barriles o cadenas, además, en el teatro cervantino se recurre a la voz de los propios actores, considerada instrumento cuando debían cantar, pero también herramienta sonora al reproducir gritos, cánticos o vítores, tal y como anteriormente se ha ilustrado a propósito de los elementos formales del discurso del personaje. Ejemplo de ello, es la gritería que suena en el interior de la ciudad de Jerusalén plasmando el fragor de la batalla omitida en escena, pero comentada y representada metateatralmente mediante las figuras alegóricas en la tercera jornada de la comedia. Asimismo, en *El gallardo español*, se acota: «*Suena mucha vocería de “Li, li, li!” y atambores; sale ROAMA*» (2015a: v. 2619acot), de esta manera se indica que los enemigos han tomado el fuerte de San Miguel y ahora se dirigen hacia el de Mazalquivir, tal y como se desprende del parlamento de Roama. Este ejemplo ilustra perfectamente cómo los recursos fónicos completan su significación mediante el parlamento de los personajes de la escena. Además, la vocería que suena de dentro caracteriza a los personajes porque corresponde a la algarabía que lanzaban los árabes mientras combatían o festejaban: los llamados lelilíes (2015a: 112, nota 2619+) En este caso, dado el contexto de la comedia y el refuerzo de los atambores se entiende que los ejércitos árabes están iniciado un ataque y no una celebración.

Los sonidos más recurrentes en las comedias cervantinas son aquellos que pretenden conseguir un efecto de ambiente bélico, de tumulto, de agitación. Tal efecto lo requieren aquellas piezas que temáticamente participan en la reproducción de una guerra, aunque esta se escenifique desde el telón de fondo o desde las mismas tablas. Para ello es muy común en la época que se escriba «*tócase al arma*». La definición de *alarma* del *Diccionario de Autoridades* (1726) ilustra por entero el contexto y el efecto que se produce en estas situaciones: «Modo de hablar con que se incita a tomar las armas, que casi se ha hecho ya sustantivo, usándola en el

sentido de la señal arrebatada que se da por gritos, o instrumentos de guerra a los soldados de una guarnición, y de un ejército, para que tomen las armas, y se pongan en defensa, cuando improvisamente son acometidos y asaltados, o creen serlo». Esos «instrumentos de guerra» generalmente corresponden a las *trompetas* y los *atambores*, muy acotados por Cervantes y que, en el Siglo de Oro junto a las chirimías y las cajas, se asociaban con los contextos militares (Recoules, 1975: 124). Asimismo, muy acertadamente, Gaston Gilabert en una obra acerca de la música en el dramaturgo Bances Candamo, relaciona el contenido semántico de ciertas armonías con los dioses del Olimpo más populares del barroco, consecuentemente, «la sonoridad propia del dios Marte se ejecuta en escenas en las que el valor es requerido, sea en una confrontación bélica o sea para ejercicios de armas propias del ámbito cortesano como los torneos o los duelos» (2017: 180). Estos estruendos marciales, en oposición a las armonías venusinas son los que enriquecen los ambientes de alarma en las comedias de Cervantes. Véanse algunos ejemplos de la *Tragedia de Numancia* y *La conquista de Jerusalén*, respectivamente:

Tócase al arma con gran priesa, y a este rumor sale CIPIÓN con YUGURTA y MARIO alborotados (2015l: v. 1739acot).

Éntrase CIPIÓN y los suyos, y luego tócase al arma en la ciudad, y al rumor sale MARANDRO, herido y lleno de sangre (2015l: v. 1795acot).

Páranse los dos un poco, como que escuchan, y salen CHARLES y FABRICIO tocando al arma, y huye ERMINIA y prenden a ALZARDO (2015f: v. 1720acot).

Entran por una puerta y salen por otra, y dentro anda el mismo ruido de trompetas y atambores, gritando «¡Alarma!», y a poco espacio, sale CLORINDA (2015f: v. 2242acot).

Apréciase que estas señales auditivas van acompañadas de la consecuente entrada personajes que parecen provenir del campo de batalla, como los alborotados generales romanos, el ensangrentado Marandro, los soldados francés e italiano, Charles y Fabricio o la dubitativa Clorinda que duda sobre si «Volver a la ciudad es excusado, / que el paso está tomado de enemigos» (vv. 2243-2244). El efecto de fondo de las multitudes que se consigue mediante el ruido o rumor de los instrumentos podría producirse también mediante el pasos o pisadas sobre las maderas que preparan las salidas tumultuosas de grupos de personajes frecuentemente acotados por Cervantes mediante la marca «*los más que pudieren*».

Cuando no hay guerra, el ruido de dentro debe indicar un duelo o una pelea con menores participantes. Generalmente, estas escenas se ambientaban con cajas y clarines, que inauguraban el rito formulario del duelo, pero otro elemento acústico que contribuía a ello era el choque de espadas desde dentro, haciendo que el espectador mediante el oído imaginara la

batalla librándose (Gilabert, 2017: 193). Esto último sucede en *La conquista de Jerusalén*: «[...] dentro suenan golpes de espadas, como que se combaten, y dice TANCREDO a voces» (2015l: v. 2273acot). Esta escena en la que Clorinda y Tancredo están batallando podría considerarse que sucede a escondidas del público dejándolo expectante y manteniendo la violencia alejada de las tablas, dado que más tarde se acota: «Suena un gran golpe dentro, y sale luego CLORINDA con la espada rota y muy desmayada, y sale tras ella TANCREDO con la espada sangrienta» (2015l: v. 2282acot). Clorinda no podría salir si ya se encontrase fuera, así como el matiz del volumen con el que Tancredo ha de intervenir, «a voces», podría estar informando al actor que al estar dentro debía elevar el tono.

Igualmente en un contexto bélico, los instrumentos podían instruir una orden concreta a las tropas, como sucede con las romanas en *la Tragedia de Numancia*: «Dentro se echa este bando, habiendo primero tocado a recoger el atambor» (2015l: v. 48acot), o bien se conseguía una acción concreta como el desembarque: «Sale HAZÁN BAJÁ, rey de Argel, y el CADÍ y CARAHOJA, y HAZÉN, el GUARDIÁN BAJÍ y otros MOROS de acompañamiento; suenan chirimías y grita de desembarcar» (2015i: v. 626acot). Por un lado, a las tropas romanas mediante los atambores se les han instruido dos órdenes con señales o toques muy concretos, el *de bando* y el de *a recoger*. Es decir, antes de ir «a formar» el instrumento ha sonado comunicando que a continuación se proclamará un edicto (Gilabert, 2019: 153), en este caso, la arenga de Cipión a sus tropas. Por el otro, el efecto de desembarque se podría conseguir mediante pisadas acompañadas por el ruido de puertas que se abren y se cierran ya que se busca crear la situación de una llegada repentina y ruidosa (Recoules, 1975: 114). Además, tanto la grita, que es alegre como señal de alegría, como las chirimías estarían informando que la llegada la ha realizado un personaje importante.

La variedad de ruidos que se efectuaban entre bastidores podía lograrse de manera más o menos sofisticada. Por ejemplo, en el caso de las escenas sobrenaturales o mágicas se encuentran sencillos «Crujidos de cadenas, ayes y suspiros dentro» (2015e: v. 1242acot), como emanan de la morada de los Celos cuando simplemente se debía hacer sonar hierro para lograr el efecto metálico (Recoules, 1975: 121). Curiosamente, en el cómico episodio de los batanes del *Quijote*, en la oscura noche «oyeron que daban unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas, que, acompañados del furioso estruendo del agua, que pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de don Quijote» (2004: I, 20, 192). Al igual que amo y escudero, también el público sentiría temor ante los sonidos tan tétricos y misteriosos. Por otro lado, en escenas de índole semejante se acotan recursos más complejos como los barriles con

piedras o el empleo de pirotecnia. El único testimonio de tales efectos escénicos aparece en la *Tragedia de Numancia*, cuando se están realizando dos rituales, el de los sacerdotes y el de Marquino, que buscan conocer los augurios del celtíbero pueblo cercado:

Hágase ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras y dispárese un cohete volador (2015l: v. 842acot).

Con el agua de la redoma clara baña el hierro de la lanza y luego hiere en la tabla; y debajo o suéltense cohetes o hágase el rumor con el barril de piedras (2015l: v. 1004acot).

El teatro del Siglo de Oro confiaba tanto al barril de piedras como al redoble de las cajas la sensación acústica de los elementos de la naturaleza, como terremotos o tempestades (Gilabert, 2018: 438). Asimismo, los fenómenos atmosféricos conseguidos por el barril se reforzaban con el estallido del cohete, que también se empleaba para marcar la salida de personajes fantásticos o extraños (Recoules, 1975: 121). En sendos casos, los aparatos se encontraban en el foso del teatro –el *debajo del teatro*–, lugar desde el que aparece un demonio y se abre la sepultura del cuerpo que resucita. Consecuentemente, la elección de tales sonidos podría apuntar a un contexto infernal deliberadamente tenebroso y cacofónico. Resulta peculiar que sea en esta comedia de su primera etapa que Cervantes emplee estos artefactos dado que el contexto mágico y sobrenatural no solo lo recupera en otras comedias como *La casa de los celos*, sino que ya lo había incluido en su primera pieza dramática, *El trato de Argel*. Fátima realiza un conjuro e invoca, como Marquino, a personajes infernales para que la ayuden en la empresa de conseguir que Aurelio ame a su ama Zahara y reniegue de su moral cristiana. El embrujo genera que aparezca un demonio en escena y más tarde lo hagan las figuras morales de Ocasión y Necesidad, no obstante, la cacofonía la consigue el personaje sin ayuda de cohetes o barriles, sino mediante ásperos y rítmicos versos como: «¡Rápida, Ronca, Run, Raspe, Riforme, / Gandulandín, Clifet, Pantasilonte!» (2015d: vv. 1468-1469). Con todo, se puede establecer una tímida evolución de la caracterización de sobrenatural desde una óptica más tenebrosa: de las vibrantes, pasando a los barriles y pirotecnia, hasta los instrumentos musicales como se estudiarán más adelante. Esto demuestra que, como el resto de elementos escenográficos, la sofisticación en este tipo de *imitatio* también evolucionó, «hasta el sublime punto en que están agora» en palabras Cervantes (Gilabert, 2018: 439)

Por último, estos ruidos también sitúan al espectador en ambientes completamente rústicos o cotidianos, como la pastelería de *El rufián dichoso*: «*Suena dentro como que hacen pasteles, y canta UNO dentro lo siguiente*» (2015c: v. 650acot), a la que llaman así: «*Da de coces a la puerta; sale el PASTELERO y sus secuaces con palas y barrederos y asadores*»

(2015c: v. 670acot). Finalmente, el ambiente recreado desde dentro puede ser festivo y lúdico: «*Suenan desde lejos guitarras y sonajas, y vocería de regocijo*» (2015c: v. 1743acot).

Además de efectos sonoros tildados de *ruido* por el dramaturgo, en las comedias cervantinas nos encontramos con un mosaico de instrumentos musicales que comparten funciones con los anteriores, pues también contribuyen a acentuar la acción de las tablas y marcan salidas y entradas de personajes. Es más, en el Siglo de Oro, en palabras de Gaston Gilibert, «nobles y plebeyos, amos y criados, tienen sus respectivos instrumentos, bailes y sonoridades» (2018: 441). Según Pérez Ruano, el extenso contenido musical presente y empleado en las comedias de Cervantes hace del dramaturgo un precursor en la literatura dramática del Siglo de Oro porque se anticipa «de manera brillante y precoz a lo que, pasados unos años, sería un *leitmotiv* en el hacer dramático de nuestros más ilustres dramaturgos: la incursión del elemento musical en el discurso dramático y escénico de sus obras» (2017: 292). Consecuentemente, atendiendo a las acotaciones donde se identifica un amplio abanico de instrumentos musicales, estas son significativas dada la precocidad del empleo ya desde sus primeras comedias. Al proceder con un escrutinio organológico –guiado por la propuesta de Pérez Ruano (2017) centrada en las ocho comedias de 1615–, los instrumentos mentados en el teatro cervantino se pueden agrupar en tres familias según los materiales y la técnica con la que el aire vibra en estos: de viento, de percusión y de cuerda.

Entre los aerófonos destacan las trompetas y las chirimías, por el uso común de sendos instrumentos en el teatro de la época. La primeras solían acompañarse de atambores o cajas para evocar a soldados o una acción bélica, como se ha visto anteriormente que sucede en *La conquista de Jerusalén*. Además, las trompetas indican la entrada de algún personaje importante cuyo rango militar es elevado como cuando «*Aquí ha de sonar una trompeta desde el muro de Numancia*» (2015l: v. 1136acot), y tras ello sale Caravino representando a todo el pueblo numantino con una bandera blanca. Asimismo, la música puede presentar a personajes alegóricos como al final de la misma comedia «*Suena una trompeta y sale LA FAMA*» (2015l: v. 2416acot). En la emblemática, estos personajes van acompañados del instrumento musical, por ello suena antes de su salida y en *La casa de los celos* la Mala y la Buena fama portan sus respectivas trompetas negra y blanca. Por último, en *La conquista de Jerusalén*, además de marcar el ritmo militar, introducen asimismo al personaje alegórico de la Esperanza: «*Suenan a este punto trompetas y atambores y chirimías*» (2015l: v. 88acot). Estos instrumentos pueden presentar variantes y en las comedias de Cervantes nos encontramos con la *trompeta bastarda* que tiene un sonido intermedio entre el fuerte y grave de la trompeta y el agudo y suave del

clarín (2015e: 218). Suena en *La casa de los celos* (2015e: v. 2159acot), que anuncia el asalto de tropas enemigas a los franceses, y en *Los baños de Argel* (2015i: v. 102acot), cuando los corsarios huyen porque las tropas españolas se reconocen en ese sonido. Otra variante son las *trompetas tristes* que suenan en *La entretenida* (2015b: v. 2790acot) antes de la entrada del Duque de Novara en la escena previa al juicio de Rosamira, aunque por disfraz sea Porcia la que entre al son de atambores «*sonando triste y ronco*» (2015b: v. 2793acot). Por último, en *La gran sultana* aparece «MADRIGAL, *el maestro del elefante, con una trompetilla de hoja de lata [...]*» (2015h: v. 1461acot). Esta variedad, junto a las otras, demuestran la minuciosidad con que Cervantes acota cada sonido musical pues debían diferenciarse unos de otros.

El sonido de las chirimías era más dulce y fino que el de las trompetas, muy próximo al del clarinete (Ruano de la Haza, 2000: 117). Este tipo de instrumento era muy empleado en el teatro de la época y aparece en diversas ocasiones en las acotaciones de Cervantes, que suele hacerlas sonar para una acción bélica, para anunciar o despedir a algún personaje, para cerrar una escena y para finalizar la comedia (Fernández López, 2015: 341). Por ejemplo, suenan durante la entrada de la comitiva real de Argel en *Los baños de Argel* (2015i: v. 626acot) y «*puede sonar chirimías*» (2015h: v. 1001acot) cuando aparece el Gran Turco. Sin embargo, suelen acompañar las entradas de personajes sobrenaturales, como la aparición del dios Cupido (2015e: v. 1402acot) y su marcha junto a Venus en *La casa de los celos*. A ambas figuras les corresponde la sonoridad de la música vocal propia de la divinidad de amor (Gilabert, 2017: 176). Pese a que en esta comedia los dioses se acompañen de las chirimías o de «los músicos acentos» (2015e: v. 1398), según oye Venus antes de la llegada de su hijo, sí que se reproduce una música vocal entonada por los pastores de la comedia que dedican las divinidades de amor al mismo tiempo que marca su salida: «*Mientras cantan, se va el carro de VENUS, y CUPIDO, en él, y suenen las chirimías [...]*» (2015e: v. 1546acot). También, con más asiduidad, se emplean para las apariciones sobrenaturales de carácter religioso, como son las entradas de los ángeles, por ejemplo, en *El rufián dichoso* –que no casualmente es una comedia de santos–: «*Éntrase, y suenan a este instante las chirimías; descúbrese una gloria o, por lo menos, un ÁNGEL*» (2015c: v. 1205acot), aunque, además, en la misma comedia, suenan al final con la santificación del Padre Cruz: «*[...] suena lejos música de flautas o chirimías; cesando la música, dice a voces dentro LUCIFER; o, si quisieren, salgan los demonios al teatro* » (2015c: v. 2817acot). En esta acotación las chirimías bien pueden introducir a los personajes sobrenaturales o bien podrían indicar el cierre y fin de la comedia, del mismo modo que en *La casa de los celos*: «*Suenan chirimías, y dase fin a la comedia*» (2015e: v. 2756acot). Por otro

lado, las flautas, además de aparecer junto a Lucifer y su comitiva, suenan anunciando la aparición del espíritu de Merlín para hablar con Bernardo del Carpio (2015e: v. 482), aunque se especifica que se trata de *flautas tristes* y, más adelante, Cervantes repite deliberadamente ese tono para la salida del personaje alegórico del Temor: «*Suena dentro música triste, como la pasada del padrón*» (2015e: v. 1282acot). Finalmente, el último instrumento de la familia de viento es la *gaita zamorana* de *Pedro de Urdemalas* (2015j: v. 957acot), esta, llamada también «dulzaina», es una flauta de doble tubo y se toca habitualmente en las escenas pastoriles, junto al tamboril (2015j: 831).

La siguiente familia que tiene mucha presencia en las comedias cervantinas es la de los instrumentos de percusión. Los más frecuentes son los ya mencionados atambores cuyo marcial ruido indica tanto la salida de personajes militares, como en la primera entrada de los cruzados: «[...] *entrarán en orden al son de los atambores, y dan un paseo al teatro*» (2015f: v. 220acot), como las acciones bélicas de *dentro*. Por otro lado, las cajas solo se mencionan una única vez en *El gallardo español* (2015a: v. 2429acot) con las mismas connotaciones bélicas. La caja es «un instrumento membráfono que emite su sonido gracias a la vibración de unas membranas tensadas y que se activa cuando se percute con un golpe» y es el instrumento de percusión que más veces aparece en el teatro del Siglo de Oro (Gilabert, 2019: 152). Es de extrañar, por lo tanto, que Cervantes solo las mencione en una única ocasión decantándose el dramaturgo por los atambores. En la forma que fuere, estos instrumentos parientes –en el sentido que Covarrubias define la caja– contribuían a animar los corazones de los combatientes al mismo tiempo que a gobernar sus movimientos (Gilabert, 2019: 160). En los corrales de comedias el sonido de los instrumentos marciales no solo estimula los corazones de los combatientes-actores, sino también «afecta biológicamente a los espectadores» (Gilabert, 2017: 191). Finalmente, en *Pedro de Urdemalas* suena en dos ocasiones el *tamboril* (2015j: v. 1929acot y v. 1973acot) llevado por los gitanos Tarugo y el proteico Pedro de Urde, que como se ha mencionado, y que, junto a la gaita, eran idóneos para las danzas rústicas, como a la que acompañan en la escena. Otro instrumento rústico y de percusión son las *sonajas* acotadas en *La gran sultana* (2015h: v. 2084acot) y en *El rufián dichoso* (2015c: v. 1743acot), que era una especie de pandereta; según el *Diccionario de Autoridades*: «Un instrumento rústico, que usan en las aldeas, hecho de una tabla delgada ancha como de cuatro dedos, puesta en círculo, y en ella unos agujeros más largos que anchos con igual proporción. En medio de ellos se ponen unos alambres con unas rodajas de azófar, para que dando unas con otras, hagan el son. Manéjase regularmente con la mano derecha, y dan con ella sobre la palma de la izquierda».

Cerrando esta familia –aunque considerada más específicamente instrumento idiófono–, al inicio *Los baños de Argel*, el sacristán toca una *campana* (2015i: v. 44acot) para alertar de la llegada de las tropas berberiscas.

Finalmente, hay una menor profusión de los instrumentos de cuerda frente a las dos familias anteriores, siendo la guitarra y el rabel²¹ los únicos cordófonos acotados (Pérez Ruano, 2017: 282). Ambos tipos tienen en común que pueden sonar de dentro para adelantar la entrada de un grupo de músicos, sin embargo, son instrumentos que siempre salen a escena ya que estos van a proceder con una canción o baile. Así sucede con los pastores Lauso y Corinto en *La casa de los celos* (2015e: v. 898acot); con los músicos de *El rufián dichoso* 2015c: v. 555acot y v. 1743acot); con los comediantes de *Pedro de Urdemalas* (2015j: v. 2970); y con los cautivos intérpretes de *La gran sultana* (2015h: v. 2084acot), acompañados también por las sonajas, y de *Los baños de Argel*, acompañados estos por el rabel, que se tañe con un arco a diferencia de las guitarras (2015i: 294+).

Tras este pormenorizado análisis de los sonidos ambientales y los instrumentos mentados en las acotaciones, se puede concluir que Cervantes tenía una amplia perspectiva musical la cual sabe aplicar idóneamente a los distintos contextos que se presentan en las comedias habiendo una predilección por el ámbito popular. Es decir, en palabras de Pérez Ruano, «La tipología organológica plasmada en las comedias cervantinas nos ofrece una clara visión de su funcionalidad en el contexto en el que se localizan y la tipología de los personajes que la llevan a cabo otorga una clara conexión entre el hecho musical propiamente dicho y la estamentación social que le es inherente» (2017: 292). Además, la minuciosidad que se desprende de las distintas nóminas y variantes de ciertos instrumentos, como se ha mostrado con las trompetas y los tambores, también indica que implícitamente hay una acción musical tipificada diferenciando los ámbitos militares de los civiles o populares (Pérez Ruano, 2017: 293). Por ejemplo, los atambores que suenan en *La conquista de Jerusalén* distan mucho de ser los «tristes y roncós» de la entrada de Porcia en *El laberinto de amor*. Con todo, junto a la acción musical de los personajes que cantan y bailan, el ecosistema fónico de las acotaciones cervantinas demuestra el conocimiento del autor del lenguaje musical, así como preconizan lo que Henri Recoules (1975: 111) y Pérez Ruano (2017: 292) han tildado de *leitmotiv* de las comedias españolas del Siglo de Oro: el protagonismo de los efectos sonoros y musicales cuyas posibilidades hacen del teatro un verdadero espectáculo. Este protagonismo debe valorarse –

²¹ Recuérdese el personaje de Rabelín del entremés del *Retablo de las maravillas*, bautizado metonímicamente de este modo por el instrumento que porta: el rabel.

en palabras de Gilabert (2018: 452)– como un «espacio sonoro», pues supera las nociones de «decorado verbal» o «espacio verbal», que se sustentan en la predilección de la vista y el verbo como los únicos instrumentos capaces de colaborar en la construcción de la escenografía, y demuestra cómo las escenas también se crean apuntando al oído.

3.2.2. Efectos escenográficos

En el célebre prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, a propósito de la maquinaria, Cervantes concede información significativa en tanto que él, hombre que ha visto teatro desde su juventud, ha podido observar su perfección y modernización. Escribe: «No había en aquel tiempo [el de Lope de Rueda] 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» y más tarde, Navarro «inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está agora» (2015k: 10). Entre las líneas de este fragmento, se entrevé la preocupación y cuidado por el decorado espectacular que cualquier dramaturgo tenía en los corrales comerciales de la época, preocupación, que no solo se remonta a la generación anterior de Cervantes, sino a las representaciones sacras medievales e incluso a las paganas griegas. Todas ellas comparten el objetivo último de sorprender, emocionar o sobresaltar a los espectadores mediante el uso de recursos escénicos.

El decorado espectacular del Siglo de Oro, Ruano de la Haza lo considera «el más conocido y mejor documentado de todos los decorados, pero quizá también el más difícil de situar con certeza en un teatro comercial de la época. Tal vez se deba esto a que las comedias de tramoya, la mayoría de ellas hagiográficas o de santos, no siempre se escribían originalmente para ser representadas en los corrales» (2000: 223). Por ende, de igual manera que los efectos escenográficos acotados en el corpus cervantino se nutren de los modos teatrales anteriores, pueden confundirse o contaminarse de los modos coetáneos cuyos locales no eran los de los corrales de comedias. Consecuentemente, las acotaciones deben ser abordadas con precauciones: aunque muchas de las comedias no fueron pensadas para los corrales, la gran mayoría fueron adaptadas a estos (2000: 223).

La ladera más técnica que se desprende del texto espectacular desvela los entramados y el esqueleto de los edificios de los corrales de comedias, y con este, se da a conocer la maquinaria que se manejaba. Varey divide los teatros comerciales en tres niveles de acción que son herederos de las representaciones religiosas españolas de la Baja Edad Media: el inferior, el central y el superior, que en el medievo representarían Infierno, Tierra y Cielo. (1987: 36).

Esta verticalidad espacial se mantiene en los teatros comerciales de los siglos XVI y XVII, donde, el inferior, bajo el tablado, corresponde al foso en el cual se albergaba parte de la maquinaria de las tramoyas; el central corresponde al propio tablado y los vestuarios, y el cual, mediante los corredores o balcones, conecta con el superior, cuyo punto más alto era invisible desde el patio y allí se situaba el desván de los tornos, «donde se colgaban las vigas, garruchas, poleas y maromas que servían para mover la maquinaria teatral» (Ruano de la Haza, 2000: 44). Distribuidas a lo largo de los tres niveles, había máquinas que escondían, elevaban o hacían aparecer a los personajes y cuyo uso también estaba altamente codificado. De todas ellas, Cervantes cita o hace referencia a tres de ellas, agrupadas en el punto 2.2.3.1. de la taxonomía.

En primer lugar, el escotillón es *lo hueco del teatro* que en el *Prólogo* recuerda que no empleaba Lope de Rueda. El *Diccionario de Autoridades* lo define como «puerta o tapa cerradiza en el suelo», especificando que «Llámanse así las aberturas que hay en los tablados donde se representan las comedias». Estas trampillas que permitían la aparición de personajes en el tablado ya se encuentran en las obras tempranas de Cervantes y Juan de la Cueva (Allen, 1989: 15). Por lo tanto, en la Comedia del XVI ya se empleaban estos aparatos que, con el desarrollo y profusión en el XVII, los escotillones se podían abrir también en el vestuario, los corredores y hasta en el desván de los tornos (Ruano de la Haza, 2000: 237-238). Aunque aparentemente estas escotillas parezcan dispositivos rudimentarios, Nicolò Sabbatini en su atractiva obra *Practica di fabricar scene e machine* de 1638 describe hasta tres propuestas para realizar las apariciones de los personajes, entre las que Rodríguez G. de Ceballos se inclina por: «un trampolín situado debajo del escenario, justamente debajo de la portezuela del escotillón. En uno de sus extremos se colocaba acurrucado el personaje que debía salir a la escena como arrojado por el abismo, y en otro dos o tres personas que impulsaban el balancín. La puerta de la trampa se debía abrir en el momento justo en el que el comediante era impulsado hacia arriba» (1989: 55). Contrariamente, Ruano de la Haza considera que esta propuesta, además de lo accidentado que podría resultar para quien la efectuara, no era afín a la solemnidad de los personajes que la empleaban, por eso considera que, más que mediante un trampolín, el ascenso al tablado se realizaría gracias a «un artefacto elevador, parecido a una palanca o a la canal y que sería accionado por medio de contrapesos, pudiendo controlar la velocidad de subida y bajada del personaje y la altura de la elevación» (2000: 240). Sea como fuere, en consonancia con la distribución escénica de Varey, los personajes que solían emplear los escotillones eran los demonios –sobre todo en las comedias hagiográficas– dado que estas portezuelas dan acceso a las potencias infernales, son la boca del infierno como en el teatro

medieval debajo de la tierra está el infierno (1987: 213). Este recurso aparece, como se ha comentado antes, en una de las obras primitivas de Cervantes, la *Tragedia de Numancia*, en los momentos mágicos en que los sacerdotes y Marquino realizan nigromancia. Por un lado, los primeros sacrifican un carnero y, preparado el ambiente con el efecto del barril de piedras y el cohete volador, «Aquí ha de salir por los huecos del tablado un DEMONIO hasta el medio cuerpo, y ha de arrebatarse el carnero y meterle dentro, y tornar luego a salir, y derramar y esparcir el fuego y todos los sacrificios» (2015l: v. 884acot). Por el otro, Marquino hace resucitar un cuerpo que se levanta de una «sepultura», la cual coincidiría con ese hueco del teatro: «Sale EL CUERPO amortajado, con un rostro de máscara descolorido, como de muerto, y va saliendo poco a poco; y, en saliendo, déjase caer en el teatro, sin mover pie ni mano hasta su tiempo» (2015l: v. 1032acot). Entrando en la segunda de sus etapas como dramaturgo, en *La casa de los celos*, comedia donde la tramoya es un ingrediente sustancial, otro personaje de la misma condición vuelve a emplear el escotillón: «Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco el teatro y pónese al lado de MALGESÍ» (2015e: v. 184acot). No obstante, pese a la evidente connotación abismal de este hueco del teatro, el escotillón también se empleaba en comedias paganas como un recurso escénico más para lograr la aparición de un personaje cuyo elemento sorpresivo se relaciona con las apariencias del vestuario. En el teatro cervantino, no lo encontramos en estos contextos dado que únicamente se emplea en las dos comedias antes citadas. No obstante, en *La casa de los celos* parece obviarse la condición infernal de la puerta en pos de una especie de portal sobrenatural desde donde aparece un personaje alegórico y por donde los personajes del triángulo amoroso, Reinaldos, Roldán y Angélica, se esconden para dar paso a la siguiente escena:

Sale por lo hueco del teatro CASTILLA, con un león en la una mano, y en la otra un castillo (2015e: v. 2453acot).

Descuélgase la nube y cubre a todos tres, que se esconden por lo hueco del teatro (2015e: v. 2643acot).

Cabe apreciar que Castilla, parangón de España en la *Tragedia de Numancia*, es el único personaje alegórico que emplea el escotillón, no ya en esta comedia, sino en todo el corpus cervantino. Cuando se marche se llevará con ella a Bernardo del Carpio, valeroso español que debe regresar a sus tierras para colaborar en la lucha contra el enemigo moro. El escotillón funcionaría a modo de portal espaciotemporal que traslada al personaje de Ardenia a España. En lo referente a la huida de los otros personajes, este escotillón, probablemente se encuentre en el vestuario, puesto que también los había, así como en los corredores del teatro (Ruano de

la Haza, 2000: 237). Justificación de la posición trasera de la trampilla es que se coordina con la siguiente máquina empleada en los corrales, la canal.

Llamada también pescante o elevación, la canal era la tramoya de uso más común en los corrales comerciales del siglo XVII. El término de tramoya con el tiempo se generalizó hasta designar cualquier maquinaria teatral que «se gobierna con cuerdas y tornos», según el *Diccionario de Autoridades*. Las tramoyas funcionaban de manera pareja a un ascensor moderno: mediante maquinaria especializada como como poleas, garruchas, tornos, cilindros, cuerdas, cabestrantes o grúas y un sistema de contrapesos que se desplazaban a través de los escotillones de los suelos de los distintos niveles, se lograba el movimiento de ascensión o descenso (Ruano de la Haza, 2000: 247). La canal funcionaba de igual manera, salvo que esta constaba de un madero perpendicular que se deslizaba por una guía o canal a lo largo de toda la fachada del edificio del vestuario (Ruano de la Haza, 2000: 250). Este mecanismo está frecuentemente usado para la bajada simbólica de un personaje, como los ángeles del cielo, por ello estaban corrientemente decoradas con cortinas celestes, transparentes velos y densas nubes (Ruano de la Haza, 2000: 252). Cervantes prohíja, entre otras cosas, tramoyas y nubes al tal Navarro en su *Prólogo*, no obstante, las figuras celestiales ya ascendían y descendían en las representaciones medievales, como en el *Misteri d'Elx*, gracias a los *araceli*, una especie de plataformas construida con tablas decorada con nubes (Varey, 1987: 24-25). Las nubes – escondiendo la canal– se emplean en *La casa de los celos* a propósito de dos personajes alados:

Suena música de chirimías. Sale la nube, y en ella, el dios CUPIDO, vestido y con alas, flecha y arco desarmado (2015e: v. 1402acot).

Parece un ÁNGEL en una nube volante (2015e: v. 2692acot).

Además, esta nube desciende con la función de ocultar a Reinaldos, Roldán y Angélica, como se ha visto previamente. El efecto, en este caso, es ligeramente distinto: mientras que en el primer caso las nubes hacen aparecer a personajes, en el segundo caso, los ocultan facilitando su desaparición por el hueco del tablado. Asimismo, tal dirección técnica y escenográfica demuestran que Cervantes podía estar concibiendo la multiplicidad de escotillones que se encontraban en los tablados comerciales. Por lo tanto, si a los tres personajes se acota que los esconde la nube de la canal –que está situada en la fachada del vestuario– por cercanía, el trío debe desaparecer por uno de los escotillones del suelo del mismo vestuario.

Finalmente, en *El rufián dichoso*, Cervantes deja escoger al autor de comedias la aparición del serafín «Éntrase, y suenan a este instante las chirimías; descúbrese una gloria o, por lo menos, un ÁNGEL» (2015c: v. 1205acot). El *Diccionario de la Academia* define gloria

en tanto que representación pictórica como «rompimiento de cielo, en que se representan ángeles, resplandores, etc.». Cervantes incorpora una alternativa para la representación de esta figura divina, el Ángel, en este caso, sería la solución sencilla apareciendo *por lo menos* sin estar acotado el uso de una nube. La gloria, por el contrario, se resolvería de manera más compleja pese a que pudiera tratarse de un simple telón pintado como aquellos que decoraban los balcones haciendo de estos una muralla, como en la *Tragedia de Numancia*. Con todo, en este caso concreto, el término *descúbrese*, bien podría referirse a las cortinas del vestuario central escenificando una apariencia, bien podía considerarse que el telón de la gloria descendiera de lo alto del teatro mediante una tramoya.

La tercera y última máquina teatral aparece en diversas ocasiones en *La casa de los celos* y, aunque Cervantes hable de una general «tramoya», las acotaciones se han leído desde distintas posturas conllevando la mención de distintos tipos de tramoyas como los bofetones o devanaderas. Con todo, el efecto que se pretende conseguir es la rápida aparición de un personaje por otro, véanse los ejemplos más significativos de la comedia:

Parece ANGÉLICA, y va tras ella ROLDÁN; *pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la* MALA FAMA [...] (2015e: v. 1638acot).

Aparece otra vez ANGÉLICA, y huye a la tramoya, y vuélvese; y parece la BUENA FAMA [...] (2015e: v. 1730acot).

Retírase FERRAGUTO y, puesto en la tramoya, al tirarle ROLDÁN una estocada, se vuelva la tramoya, y parece en ella ANGÉLICA, y ROLDÁN, echándose a los pies della; al punto que se inclina, se vuelve la tramoya, y parece uno de los SÁTIROS, y hállase ROLDÁN abrazado con sus pies (2015e: v. 2287acot).

Vuélvese la tramoya, y parece MALGESÍ en su forma (2015e: v. 2300acot).

Vuélvese la tramoya con ROLDÁN. Salen BERNARDO y MARFISA, y suena dentro una trompeta (2015e: v. 2316acot).

Apréciense cómo Cervantes precipita en dos escenas, la de las Famas y Angélica y la de Roldán y Malgesí, el empleo de la maquinaria para dotar de espectacularidad a estas escenas cuyo componente mágico y sobrenatural requiere del despliegue de técnicas y efectos escénicos, hasta el punto de hacer partícipe también al público del azufre que se desprende del sátiro según cuenta Roldán en su parlamento (v. 2296). Esta tramoya que rápidamente sustituye a unos personajes por otros se ha considerado tanto un bofetón como una devanadera. Recurriendo al *Diccionario de Autoridades* (1726) se observa que se trata de dos máquinas muy similares, ya que el bofetón se define como:

En los teatros es una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio: la cual se funda sobre un gorrón²² o quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta: y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas: en ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo cual parte se llamó Bofetón.

Por otro lado, en el mismo *Diccionario* a la devanadera: «Se llama en los teatros de las comedias un instrumento, sobre que se mueve un batidor, delante del cual se ve alguna cosa, y dando vuelta aparece otra diferente a la espalda», pero el nombre de esta tramoya proviene de la «Máquina en que se ponen las madejas de hilado para devanar. Hácese de diferentes modos, y el más común consiste en un pequeño madero, que le sirve de basa, donde está embebida una varilla de hierro alta de una vara, y en esta se encajan unas tablillas de madera o de caña, con que se forman dos cruces». Mientras que sobre el bofetón había posibilidad de únicamente dos lugares donde situarse los actores, en las devanaderas –siguiendo el patrón del artilugio para hilar– podían caber más actores debido a que constaba de más huecos donde esconderse estos. Othón Arróniz la describe como un «catafalco en forma de pirámide invertida» (Ruano de la Haza, 2000). Por lo tanto, igual que gracias a las cuatro esquinas que se forman con las dos cruces de la máquina de hilar, mediante la devanadera se pueden mostrar al público cuatro caras distintas de esa pirámide, la cual parece deber mucho a los *periaktoi* móviles del teatro de la antigüedad que se emplearon con frecuencia en el teatro renacentista (Rodríguez G. de Ceballos, 1989: 35). Con todo, parece que la «tramoya» acotada en los ejemplos anteriores, hace referencia a esta devanadera, una de las tramoyas más primitivas, aunque Cervantes no la llame como tal, dado que en un brevísimo lapso de tiempo han de aparecer y desaparecer hasta tres personajes.

Empero, en la misma comedia se habla del padrón de Merlín, *que ha de ser un mármol jaspeado, que se pueda abrir y cerrar* (2015e: v. 414acot). De hecho, se ha de abrir y cerrar porque *«pare una figura de muerto»* (2015e: v. 482acot) y más adelante, *«éntrase en él BERNARDO sin hablar palabra»* (2015e: v. 522acot). Este monumento practicable que asimismo funciona como decorado escénico parece adecuarse más al efecto del bofetón ya que solo hace uso de él un actor en cada momento. También podría considerarse que se trata de un decorado hueco, al igual que funcionaban los árboles donde en un espacio rústico los actores podían esconderse (Ruano de la Haza, 2000: 190). No obstante, considerando el nivel técnico

²² En el *Diccionario de Autoridades* el gorrón: «Se llama también una espiga recia de metal, que encajada en un agujero o hoyo, sirve para facilitar el movimiento de alguna máquina».

que requiere esta comedia efectivamente Cervantes pensaría en un bofetón al hacer usar el padrón a sus personajes.

Los ejemplos de trampas y tramoyas ilustrados en las acotaciones de Cervantes dan cuenta del conocimiento de las poleas y engranajes del sistema teatral por parte del dramaturgo. A propósito de *La casa de los celos* Aurelio González (2001b: 160) muy acertadamente explica que:

El uso de maquinaria como la tramoya que se indica en la acotación anterior es un recurso conectado directamente con la espectacularidad de la obra y esencial en un espacio dramático, construido desde el texto, en el cual la magia es posible. El espacio de la ficción debe hacer verosímil este tipo de situaciones y aceptable la presencia de los personajes alegóricos antes mencionados.

La complejidad técnica por la que ha sido en ocasiones denostada por la crítica o considerada teatro cortesano o palaciego, es en esta comedia fundamental para la creación del espacio dramático, para que el público pueda imaginar todo lo sucedido en el marco maravilloso de esta particular comedia cuyas fuentes remiten desde novelas pastoriles hasta novelas de caballerías.

El efectismo, además del conseguido mediante el sistema de poleas y contrapesos, se puede producir mediante otros sistemas menos complejos. A lo largo de las acotaciones cifradas dentro del amplio grupo de la «Escena», se han destacado ejemplos de situaciones que producen en el espectador sorpresa y estupor al recurrir a efectos sonoros como el barril lleno de piedras y el cohete de la *Tragedia de Numancia* o los ruidos bélicos que suenan de dentro en varias comedias; a efectos visuales como la apariencia del martirio de Francisquito en *Los baños de Argel*, el cuerpo que resucita en la tragedia o las tramoyas aplicadas en *La casa de los celos*; o incluso a efectos olfativos cuando en la *Tragedia de Numancia* durante el sacrificio del carnero se quema incienso (2015l: v. 827acot). Por lo general, cuando Cervantes pone al servicio de la escena diferentes recursos escénicos sucede que la acción es de todo menos ordinaria o corriente en el sentido que la magia o el componente sobrenatural rigen el momento. Paradigma de ello es *La casa de los celos*, considerada por Aurelio González como «un verdadera comedia de “efectos escénicos”» (2001b: 159). Una de las escenas dotadas de mayor efectismo es la que sucede en la segunda jornada, cuando de la boca de una sierpe monstruosa desfilan al son de música triste toda una serie de personajes alegóricos cuyo vestuario y posturas podían incomodar hasta el espectador más habituado a la magnificencia de los teatros. Otro ejemplo en la misma jornada es la entrada del Venus que «*Parece a este instante el carro de fuego, de los leones de la montaña*» (2015e: v. 1372acot). Este carro móvil despertaba gran

expectación y, fabricado de cartón o madera, se deslizaba por unos raíles que se podían situar en las paredes laterales o en andamios de madera a la altura que se deseara, según cuenta Rodríguez G. de Ceballos (1989: 57) a propósito de teatro cortesano del siglo XVII. La elección, por lo tanto, sorprende dado que esta comedia se compone tempranamente en ese siglo, justificando una vez más el diseño cortesano de esta compleja comedia escénica.

Por otro lado, cabe apreciar que ese carro es *de fuego*. Aunque seguramente haga referencia al diseño del cartón de la carrocería, podría enriquecerse la salida de la diosa mediante el empleo de fuego real. Los efectos lumínicos, por las características de la época, son casi inexistentes en el teatro cervantino y en el de todos sus contemporáneos (González, 1995: 163). Ante todo, se debe hacer una distinción entre los efectos escénicos que agravan el efectismo de la escena mediante la simulación de fuego, por ejemplo, y aquellos que son símbolo de escenas nocturnas o festivas y que, por lo tanto, su función es más práctica.

Sobre los efectos pírnicos en dos comedias de su primera etapa, Cervantes decide emplearlos con una simbología dispar. Por un lado, en su tragedia, en el recurrentemente referido sacrificio de los sacerdotes, se acota que uno de los pajes debe portar *fuego y leña* (2015l: v. 788acot). Tales útiles son sustantivos porque en la escena costará prender la llama, según se desprende de las didascalias implícitas de los parlamentos: «No hay quien pueda, señores endendolo [...] ¿Cómo el fuego en la tea no se emprende? / Ya parece, señor, que está algo vivo» (vv. 809-813). Que el fuego se resista, uno de los sacerdotes parece tomarlo como un signo que parecen tomar como «daño en el hado esquivo» (v. 811). En *La conquista de Jerusalén*, Cervantes acota cómo reproducir el efecto ígneo: «*Entren dentro y queman algún ramo seco que haga llama por un rato*» (2015f: v. 2232acot). El incendio al campamento cruzado lo ha causado Clorinda ayudada por su ayo, Argante: «*Entra ARGANTE con dos cestas llenas de pelotas de pez y resina, y da la una a CLORINDA, y una o dos escobas en la mano untadas todas con pez*» (2015f: v. 2196acot). A diferencia de la comedia anterior, en esta los útiles incendiarios, como estas bombas de pez, no se prenden, sino que el dramaturgo ofrece la solución técnica que emule a un incendio al que seguirán escenas tumultuosas de soldados cristianos trajinando con herradas y jarras de agua. Finalmente, en *La casa de los celos*, en una de las escenas donde Reinaldos y Roldán riñen, se acota: «*Vanse herir con las espadas; salen del hueco del teatro llamas de fuego, que no los deja llegar*» (2015e: v. 730acot). El fuego que bloquea a los personajes —idealmente situados cada uno a un lado del escotillón— parece ser obra del espíritu de Merlín, que aparece pocos versos más adelante. Estas llamas de fuego podrían reproducirse mediante un cartón pintado o alguna estructura que asomara por el

escotillón del tablado. Sin embargo, Rodríguez C. de Ceballos citando el texto de 1637 de Sabbatini demuestra que hubo prácticas poco recomendadas donde se prendía la escena. Para ello se tomaban trozos de tela vieja y usada y objetos similares en tamaño a los que debían arder, se mojaban en aguardiente ligero, se anteponían a los bastidores y luego se prendían durante unos instantes logrando el efecto apetecido tras el que, tornando de golpe los *periaktoi*, el fuego se apagaría (1989: 54). Tratándose de una comedia de «efectos escénicos», podría Cervantes estar pensando en un breve fuego controlado para producir el efecto previo a la aparición del espíritu de Merlín.

En segundo lugar, en los corrales de comedia se prendían útiles como hachos, teas o velas para permitir a los espectadores ver todo lo que sucede en la escena dado que según la orientación del teatro llegaba un punto durante la representación que el público podía quedar cegado o perdía una valiosa cantidad de visibilidad a causa de la luz solar, por eso, según Ruano de la Haza, se extendía un toldo sobre el patio para defender del calor del sol y difundir su luz (2000: 265-266). La aparición de luz artificial en escena, además de esta función práctica, como la de iluminar el vestuario, las apariencias o decorar las tramoyas goza de una función simbólica. En *Los baños de Argel*, durante el asalto inicial a los cristianos se indica: «*Suena dentro vocería de moros; enciéndese hachos, pónese fuego al lugar*» (2015i: v. 22acot). Estos hachos, a diferencia del hacha de cera que ardía con pez o resinas, eran de esparto, carrizos y paja o de leña (Baras Escolá, 2015b: 359). En los corrales, el efecto de oscuridad en la escena se conseguía mediante el vestuario, el diálogo y el uso de velas, hachas o hachos, que normalmente situaban la acción en un lugar exterior, como una calle o, en este caso, una muralla defensiva, es decir, paradójicamente, «la ausencia de luz se representaba iluminando todavía más el tablado» (Ruano de la Haza, 2000: 307). Además, el *pónese fuego al lugar* podría estar indicando que, desde dentro, como en *La conquista de Jerusalén* debía prenderse algo para lograr el efecto del asalto incendiario. Por otro lado, en la misma comedia se acotan *hachas* en momentos de regocijo como el desfile nupcial entre Zara y Muley Maluco (2015i: v. 2571acot) y la apariencia del tálamo de Halima enriquecida con danzas moriscas (2015i: v. 2766acot). Esta simbología festiva, dista mucho de la anterior y no podría llevar a confusión dado que sendos espacios son cerrados, por lo que aquí, esas hachas no representarían una escena nocturna. Asimismo, al final de *La gran sultana*, celebrando la unión y el final feliz se indica: «*Suenan las chirimías; comienzan a poner luminarias; salen los GARZONES del Turco por el tablado, corriendo con hachas y hachos encendidos*» (2015h: v. 2956acot). Hachas, hachos y luminarias junto a la música y los vítores representan una escena festiva y alegre dado

el matrimonio entre los sultanes. De hecho, la definición que ofrece el *Diccionario de Autoridades* (1726) sobre las «luminarias» es del todo indicativa de la situación: «La luz que se pone en las ventanas, en las torres y calles, en señal de fiesta o regocijo público».

Concluyendo, las acotaciones que reparan sobre los aspectos más técnicos de las comedias de Cervantes demuestran el conocimiento del dramaturgo de los entramados de los corrales y de los recursos que existían para lograr efectos muy concretos. Asimismo, se aprecia un enriquecimiento y mejoría en el empleo de tramoyas y trampas, así como la presencia de la música, en las últimas comedias respecto a las primeras. Sin embargo, la precisión que emana del texto espectacular y la capacidad para crear ambientes espectaculares está presente en su obra dramática más primitiva demostrando una vez más que sus comedias estaban escritas a conciencia para el escenario.

4. MARCAS DEL AUTOR

Alfredo Hermenegildo, analizando las didascalias tanto explícitas como implícitas, afirma que en estos textos es el escritor el que habla e interviene directamente al caracterizar, definir y situar espaciotemporalmente a los personajes, y el crítico concluye que «Las didascalias son las marcas con que el escritor asegura su presencia» (1991: 134). En este último bloque tipológico, se procede a estudiar precisamente aquellas marcas que Cervantes como escritor deja en el conjunto del texto espectacular. No obstante, este «Cervantes escritor» se desdobra en dramaturgo y en narrador. Aurelio González (1995: 165-166), partiendo de la taxonomía de Aston y Savona (1995), considera necesario incluir tres subtipos más – *acotaciones administrativas*, *acotaciones no teatrales* e *indicaciones para el lector*– ya que hay ciertos matices en las acotaciones del teatro cervantino que se alejan de la clasificación que en líneas generales estipulan los críticos británicos. Consiguientemente, en este apartado se proceden a estudiar esas marcas autoriales que Cervantes deja entre los *Éntrase*, *Vase* y *Sale*.

4.1. *Acotaciones administrativas*

En este primer tipo, se incluyen aquellas acotaciones en las que Cervantes, en tanto que dramaturgo, deja entrever su conocimiento de los problemas de representación y ofrece soluciones, aclaraciones e incluso cierto margen de libertad al autor de compañías que supuestamente iba a representar sus comedias (González, 1995: 165). Primeramente, como ya se mencionó a propósito de la identificación del personaje, Cervantes en varias acotaciones deja comentarios para ayudar a situar al personaje en el contexto interno de la trama. Véanse estos ejemplos donde en las acotaciones se recuerda qué ha sucedido previamente para que no se cometan irregularidades ni anacronismos argumentales:

Bájase y torna a salir luego con todos los numantinos que salieron en el principio de la segunda jornada –excepto MARQUINO, que se arrojó en la sepultura– y sale también MARANDRO (2015l: v. 1232acot).

[...] *salen luego el EMPERADOR CARLOMAGNO y GALALÓN, la mano en una banda, lastimada cuando se la apretó MARFISA (2015e: v. 2643acot).*

En segundo lugar, recurrentemente en las acotaciones aparecen construcciones con verbos de posibilidad mediante las cuales Cervantes proyecta la representación «ideal», pero que no considera necesaria en la escenificación de esa acción por lo que deja la posibilidad latente. Esta marca no es exclusiva del dramaturgo, pues era frecuente que se interpelara al autor y a su compañía. Clara Monzó, a propósito del teatro de Calderón comenta que en estas acotaciones que se pueden llamar *de posibilidad*, el dramaturgo «deja la escenificación al

criterio y, sobre todo, a los recursos de la compañía, una vez ha indicado cuál es su planteamiento» (2019: 261). Así, en la *Tragedia de Numancia* (2015i: v. 64acot) y en *La conquista de Jerusalén* (2015f: v. 220acot) se pide que entren «los más soldados que pudieren». Asimismo, se viste a Angélica «la más ricamente vestida que ser pudiere» (2015e: v. 184acot) y a la gran Sultana «lo más bizarramente que pudiere» (2015h: v. 2084acot). La posibilidad también puede estar enfocada a componentes más técnicos, como a la producción escénica o al vestuario, que a diferencia del de los personajes femeninos antes acotados se ofrecen variantes de diseño. Es decir, la Libertad de *La conquista de Jerusalén* sale «con un ramo en la mano de olivo y otro de palma, si le hubiere» (2015f: v. 2413acot) o don Silvestre de Almendárez de *La entretenida* entra «con una gran cadena de oro, o que le parezca» (2015g: v. 2530acot). Curiosamente, en *El rufián dichoso* nos encontramos con varias acotaciones que ofrecen variantes de la representación escénica. Por ejemplo, «descúbrese una gloria o, por lo menos, un ÁNGEL» (2015c: v. 1205acot). Esta libertad de extiende a las varias irrupciones de los demonios en las escenas que pueden salir «como quisieren» (v. 2266acot; v. 2615acot y v. 2817acot). En una de estas apariciones es significativa la diferencia sobre cómo se acotan las apariencias entre Lucifer y los otros demonios de menor rango, Saquiel y Visiel: «Salen LUCIFER, con corona y cetro, el más galán demonio y bien vestido que ser pueda, y SAQUIEL y VISIEL, como quisieren, de demonios feos» (2015c: v. 2615acot).

En tercer lugar, los dejes dramaturgicos hacen referencia a aclaraciones sobre el montaje. Es decir, en lugar de ofrecer posibilidades, Cervantes se avanza a los supuestos conflictos de la representación y simplifica tal labor al autor. De estas puntualizaciones, emana, muy tenue, la voz de un Cervantes autor, «director» en términos modernos. Esta voz, por un lado, puede contribuir mediante la organización de los representantes. Por ejemplo, en la *Tragedia de Numancia* comenta que los personajes alegóricos de la Guerra, el Hambre y la Enfermedad, pese a ser mujeres, «Pueden estas figuras hacellas hombres, pues llevan máscaras» (2015l: v. acot). Asimismo, en *El rufián dichoso*, tras dar fin a la comedia, acota: «Hase de advertir que todas las figuras de mujer de esta comedia las pueden hacer solas dos mujeres» (2015c: v. 2846acot). Y, en *Pedro de Urdemalas* aclara que unas actrices pueden representar varios personajes: «Salen INÉS y BELICA, gitanas, que las podrán hacer las que han hecho BENITA y CLEMENCIA» (2015j: v. 1055acot). La atención que Cervantes presta a los actores, es síntoma de que en muchas ocasiones los farsantes de las compañías debían representar varios papeles dado el elevado de número de personajes tenían las *dramatis personae* en proporción al reducido elenco de la compañía. Esto ya sucedía antes de que el

sistema de corrales se popularizara, de hecho, cuando Lope de Rueda, «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» (2015k: 10). Es decir, Cervantes, en el prólogo, recuerda cómo dos o tres actores hacían no solo los papeles de las comedias, sino también los de los entremeses. También en una de sus comedias, Cervantes advierte que una actriz representaría dos papeles: la Señora Catalina de *Los baños de Argel*, que daría vida a Ambrosio y a una mora «*que no ha de hablar sino dos o tres veces*» (2015i: v. 1528acot).

Las aclaraciones hacia los actores pueden ir enfocadas hacia la disposición escénica. Un ejemplo representativo se da en *Los baños de Argel*, cuando entra «HALIMA, con un velo delante del rostro, en lugar de ZARA» (2015i: v. 2571acot). Cervantes soluciona un problema técnico ya que Zara aparecerá versos más adelante a la ventana debido a un milagro de la Virgen. No es que Halima se disfrace de Zara, sino que la actriz que encarna a Halima deberá hacer de Zara momentáneamente –de ahí el velo en el rostro– ya que resultaría imposible que la representante de la otra mora llegara a tiempo a su siguiente aparición tras haber cruzado por el escenario el cortejo nupcial. El personaje de Zara, por lo tanto, ha podido teletransportarse gracias a los poderes divinos que se le conceden al renegar de su religión por el amor que siente hacia el cautivo don Lope, tal maravilla, de hecho, la comenta Vivanco: «De misterio no carece / estar Zara aquí y allí» (2015i: vv. 2632-2633). Parecida es esta acotación de *El laberinto de amor*: «Éntrase JULIA a vestirse de mujer lo más breve que se pueda» (2015b: v. 2564acot). Aquí Cervantes está anticipando cómo aparecerá este personaje que a lo largo de la comedia ha ido trasmutando su identidad mediante el recurso del disfraz. De hecho, la pregunta que Julia lanza «¿Y el vestido que ordené?» (v. 2563) mantiene la intriga que luego se deshace parcialmente cuando se acota que es *de mujer*. Según analiza José Manuel Rico García, en esta comedia varias acotaciones no responden a su función genuina de su servicio a la escenificación, sino que descubren al lector la intención con la que el personaje sale de escena y con ella, desvelan algo que sucederá después (2015: 48). Factiblemente, con la intención de Cervantes de mostrar lo más claramente posible la trama laberíntica de la que se compone la obra. Por último, resulta significativa una acotación de *Los baños de Argel* en la que el dramaturgo no considera pertinente que los personajes los encarnaran actores profesionales: «*Entran dos o tres muchachos MORILLOS, aunque se tomen de la calle, los cuales han de decir no más que estas palabras:*» (2015i: v. 1216acot). Estos niños cuyos dotes actorales no son

requeridos, han de pronunciar aproximadamente ocho versos, no obstante, *estas palabras* son en la lengua franca que se hablaba en el norte de África, también acotada como *turquesco*.

Los últimos dos casos donde la voz dramaturgica de Cervantes ofrece aclaraciones sobre el montaje, son posiblemente los que más la acercan a la voz de «autor» de comedias. Por un lado, en varias ocasiones de *La casa de los celos* y una vez en *Los baños de Argel*, el yo cervantino es más que explícito:

MALGESÍ, *vestido como diré, sale por la boca de la sierpe* (2015e: v. 1260acot).

Aquí ha de salir la boda desta manera: [...] cantando los cantares que yo daré. (2015i: v. 2571acot).

Ambos ejemplos la crítica los ha considerado como indicios que podrían demostrar la posible participación de Cervantes en la dirección escénica de ambas obras. No obstante, Maria Grazia Profeti matiza que en el caso de la primera comedia, las cuatro veces que aparece la expresión «*vestido como diré*» seguidamente se acota el modo de los atuendos, es decir: «[...] *Sale el TEMOR, vestido, como diré, con una tunicela parda, ceñida con culebras*» (v. 1282acot), en consecuencia, estas marcas son poco firmes como para suponer la colaboración en la dirección (Fernández López, 2015: 336-337). Asimismo, Aurelio González opina que estas acotaciones tan concretas, indicarían «una relación de la obra con algún autor de compañía anterior a la publicación de las comedias, donde la indicación no tiene mucho sentido, pues ha pasado de la relación teatral del texto a la del lector» (2006b: 8). Respecto al ejemplo de la segunda comedia, *Los baños de Argel*, resulta interesante compararla con otra acotación de la misma pieza, donde lejos de ser estricto con los cantares, Cervantes deja total libertad a los actores: «*Canten lo que quisieren*» (2015i: v. 2116acot).

Por otro lado, el yo autorial asoma en aquellas acotaciones donde hay una insistencia – nacida de la desconfianza hacia la compañía– sobre la correcta ejecución de las partes bailadas, que están al mismo nivel que los diálogos y son una pieza igual de clave en la escenificación (González, 1995). Dos ejemplos son:

Levántase la SULTANA a bailar, y ensáyase este baile bien (2015h: v. 2364acot).

[...] *entra asimismo PEDRO, de gitano, y MALDONADO; han de traer ensayadas dos mudanzas y su tamboril* (2015j: v. 1973acot).

Concluyendo, estas acotaciones administrativas dan cuenta de la preocupación por el texto dramático del autor del que se ocupa esta investigación. Las marcas que se rastrean en todo el corpus acotacional, compuesto desde finales del siglo XVI hasta los albores del siglo XVII, destacan la conciencia dramática que Cervantes tenía al participar en este género, en

cuyo efímero final –la representación– participan varias voces, entre las que se distinguen dos de Cervantes: la de autor y la de dramaturgo.

4.2. *Acotaciones no teatrales*

En estas acotaciones las huellas de Cervantes se alejan puntualmente del universo dramático y espectacular creado en cada una de las comedias. Es decir, se trata de acotaciones que no responden específicamente al texto teatral y a sus espectadores, sino que responden a otras funciones y se dirigen a unos espectadores muy concretos.

En primer lugar, en las acotaciones cervantinas nos encontramos con una serie de indicaciones que Aurelio González ha apodado *de manuscrito* (1996: 220). Estas parecen ir dirigidas al impresor de las comedias dado que ofrecen indicaciones numéricas y abreviaturas de los nombres de los personajes. Este tipo de señales demuestran una vez más el cuidado de Cervantes por sus textos, además, justificaría que el escritor podría haber modificado las ocho comedias antes de llevarlas a la imprenta para preparar la edición impresa (Núñez Rivera, 2015). Algunos ejemplos de *El trato de Argel*, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*:

CAURALÍ, capitán de Argel; YZUF, renegado; otros CUATRO MOROS, que se señalan así: 1, 2, 3, 4 (2015i: v. 0acot).

Entra un corista llamado FRAY ÁNGEL. Señálase con sola la A (2015c: v. 1412acot).

Salen los DOS MÚSICOS [...] Señálanse los MÚSICOS PRIMERO y SEGUNDO (2015c: v. 2084acot).

Entran dos representantes, que se señalan con números 1 y 2 (2015j: v. 2714acot).

Sale un AUTOR con unos papeles como comedia, y dos farsantes, que todos se señalan por número (2015j: v. 2874acot).

No obstante, insólitamente una acotación del estilo se encuentra en la primigenia obra teatral de la *Tragedia de Numancia*: «Entran DOS EMBAJADORES numantinos: 1.º, 2.º» (2015l: v. 224acot). Este caso dista sutilmente de los anteriores pues de esta tragedia han llegado dos manuscritos, mientras que las *Ocho comedias* se conservan en ediciones impresas. Los respectivos manuscritos de la Biblioteca Nacional y de la Hispanic Society son copias en limpio de otros anteriores, consecuentemente presentan variantes y omisiones (Presotto, 2015: 204). Todo ello viene a colación porque la edición de la tragedia a cargo de Alfredo Baras Escolá de las obras completas manejada para la investigación toma como testimonio principal el que se encuentra en Nueva York al considerarlo más fiable (Presotto, 2015: 206). Por ende, la acotación que incluye las marcas numéricas de los embajadores aparece en ese testimonio,

mientras que en la Biblioteca Nacional se escribe «*Entran dos numantinos embajadores*»²³. Todo ello es indicio de que esas marcas en la obra de su primera etapa no pueden considerarse «autorales» dado que no corresponden al puño y letra de Cervantes.

En segundo lugar, aquellas clasificadas como *de comentarios del autor* por Aurelio González (1996: 220) muestran la tentativa de Cervantes al querer resaltar la veracidad de la historia que está contando. Tal voluntad se manifiesta de manera más sutil cuando incluye explicaciones o aclaraciones de lugares, como en la *Tragedia de Numancia*, o palabras en árabe, como en *El trato de Argel*, *El gallardo español* y *Los baños de Argel*:

[...] *tres riachuelos que entran en DUERO junto a Soria, que en aquel tiempo fue Numancia* (2015l: v. 440acot).

Salen dos ESCLAVOS y dos MUCHACHILLOS MOROS, que les salen diciendo estas palabras, que se usan decir en Argel: «¡Joan, o Juan, non rescatar, non fugir! [...]» (2015d: v. 1508acot).

[...] CEBRIÁN, *su criado, que en arábigo quiere decir 'lacayo o mozo de caballos'* (2015a: v. 316acot).

[...] *el GRAN CADÍ, que es el juez obispo de los turcos* (2015h: v. 826acot).

Por otro lado, la preocupación por la veracidad de los hechos relatados se advierte de manera explícita mediante comentarios cuyo emisor no es otro que Cervantes. Esta particularidad en las acotaciones solo se encuentra en dos de las comedias de 1615, *El gallardo español* y *El rufián dichoso*. En la primera, Cervantes, cuando describe el mal estado en el que aparece Buitrago, escribe: «*Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón porque pedía se dice adelante*» (2015a: v. 628acot). Esta comedia se ambienta en el sitio que el rey de Argel Hassán Bajá dio a la plaza de Orán y que terminó con la victoria de las tropas españolas. En la biografía cervantina Orán se erige como un lugar ideal durante los años de cautiverio, de hecho, intentó llegar hasta allí en su tercera tentativa de fuga y es el lugar predilecto de sus cautivos literarios, como en *El trato de Argel* (Gómez Canseco, 2015c: 61). Los versos finales de la comedia enunciados por Buitrago resuelven cómo Cervantes se nutre de su experiencia argelina en parte de su obra:

Buitrago,
no haya más, que llega el tiempo
de dar fin a esta comedia,

²³ Véase la digitalización del manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000170894&page=1> [Consulta: 06/06/2022].

cuyo principal intento
ha sido mezclar verdades
con fabulosos intentos. (2015a: vv. 3129-3134)

Las verdades que Cervantes mezcla en esta obra literaria, según Gómez Canseco son las que, por fin, vio y no imaginó cuando en 1581 viaja de nuevo al norte de África para cumplir con una misión encomendada por el rey Felipe II (2015c: 61).

Este tipo de acotaciones han llamado la atención a la crítica por considerar las marcas del Cervantes narrador subrayando la tendencia inherente de verosimilitud que subyace en el escritor, por ende, solo se encuentran en aquellas comedias definidas como «de historia» (González, 1995: 165). Además de *El gallardo español*, *El rufián dichoso* presenta numerosas marcas del tipo que demuestran la concepción de Cervantes sobre las comedias de santos, ya que al considerar verídicos los hechos acaecidos –incluyendo los sobrenaturales–, estas marcas justifican que los recursos espectaculares no son un capricho de la trama, al modo de *La casa de los celos*, sino que forman parte de la historia teatralizada (González, 1996: 221). Véanse los diversos comentarios de esta índole en la comedia:

Sale una dama llamada DOÑA ANA TREVIÑO, un MÉDICO y dos criados. Todo esto es verdad de la historia (2015c: v. 1643acot).

Suenan desde lejos guitarras y sonajas, y vocería de regocijo. Todo esto desta máscara y visión fue verdad, que así lo cuenta la historia del santo (2015c: v. 1743acot).

Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como NINFAS, lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa (2015c: v. 1749acot).

Éntranse todos, y salen dos DEMONIOS; el uno con figura de oso, y el otro como quisieren. Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia (2015c: v. 2266acot).

Vuelve a entrar SAQUIEL, vestido de oso. Todo fue así (2015c: v. 2427acot).

Las comedias hagiográficas eran un género común en la época, sin embargo, esta es la única pieza teatral del género que Cervantes compone. Núñez de Rivera considera que la obra de Dávila Padilla, *Historia de la fundación y provincia de Santiago de México*, concretamente el último capítulo que versa sobre la vida de Fray Cristóbal de la Cruz, es la fuente directa del dramaturgo (2015: 393). Asimismo, si se tiene presente la ácida crítica del cura al género en el célebre capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote*: «Pues ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro!» (2004: I, 48, 508), el recurrir a la veracidad mediante las fuentes parece ser el método tras el que se escuda Cervantes en esta comedia con no pocos momentos fantasiosos. En último término, son signo de su coherencia teórica dado

que su comedia no es *supuesta, apócrifa ni mentirosa*. Asimismo, en lugar de considerar la narratividad visible en estas acotaciones como huella del Cervantes narrador dado que el destinatario parece ser el lector, se la debe apreciar como parte de la poética dramática del escritor, en concreto de su poética sobre las comedias de santos (González, 1996).

Con todo, este *yo* reafirmando lo veraz de sus comedias, parece ser el mismo que en el prólogo afirma haber estado presente en todas aquellas representaciones que han determinado los estadios previos a la época en la que él se ha dispuesto a componer y publicar teatro: «Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza» (Cervantes, 2015k: 11).

5. CONCLUSIONES

Las acotaciones del teatro de Cervantes, aquellas «letras bastardillas» entretejidas con los versos, conforman el rico, exuberante y particular jardín dramático del escritor. A lo largo de esta investigación, se han ido recogiendo y analizando aquellas voces parentéticas del corpus cervantino consideradas más particulares y mediante las cuales se ha ido elaborando una antología de las acotaciones explícitas del dramaturgo. Estos retoños han permitido trazar tanto la poética evolutiva de un autor cuya carrera dramática, además de trunca, se prolonga durante casi treinta años, como la construcción y asentamiento de los engranajes de la Comedia Nueva en los corrales. Las acotaciones, como se ha ido precisando, son la reproducción verbal del texto espectacular, el cual se manifiesta en el espacio dramático mediante los signos no verbales que participan en la puesta en escena. Es decir, estas anotaciones son vástagos o retoños porque devienen flores mediante la representación, cuando el teatro se torna obra de arte visual con la comunión del diálogo y la percepción de la tunicela azul de los Celos, la ganchosa de Lugo, el suicidio de Variato, los atambores de asalto, el baile de la Sultana, el escudo de tigre de Clorinda, el hambre de Buitrago, las chirimías de las Famas, los gilicuelos de los moros, el escondite de Ocaña, los disfraces de Julia o el ceceo de Maldonado y sus gitanos.

Estos particulares textos bisagra son el exacto quicio donde se encajan el texto literario y el espectacular, y la atención que el dramaturgo presta al sencillo engranaje demostrará la conciencia más amplia o estrecha que este tiene del hecho teatral. En este sentido Aurelio González (2006a: 302) acertadamente escribe que:

Cervantes emplea las acotaciones con amplitud, pero para él, como dramaturgo, no están limitadas a ser simples indicaciones de representación, sino que en muchas ocasiones son descripciones de la relación sígnica que se establece entre los dos discursos teatrales (el dramático y el espectacular), pero también son un vehículo válido para establecer sus posiciones con respecto al hecho teatral, posiciones que no se pueden ver como derivadas anacrónicamente de los planteamientos del siglo XVI y de la “tragedia española”, rechazando las innovaciones de la “comedia nueva” lopesca; Cervantes aprovecha la acotación para establecer su presencia en el ámbito del “autor” de comedias, demostrar su conocimiento escénico y expresar sus opiniones sobre géneros teatrales y sobre la comedia.

Para la posible realización del texto dramático, «las acotaciones son parte integral de la obra de arte verbal» (Veltruský, 2011: 350). Sin embargo, los textos dramáticos del autor en el que se vuelca esta investigación deben contextualizarse para que de una manera más precisa y analítica se pueda desvelar la preceptiva dramática escondida entre las acotaciones cuya voz

no es otra que la del autor, ya que por ellas dialoga con el receptor de su arte, sea este oyente o vidente.

De las dos etapas del teatro cervantino se pueden rastrear diferencias de diversa índole, desde el siglo de composición o a la temática hasta el medio recepción. Esta última es uno de los rasgos que individualiza y separa sendas etapas. La primera, manuscrita, termina su círculo de recepción –según cuenta Cervantes en el «Prólogo» de 1615– en los corrales madrileños, mientras que la segunda, impresa, termina su recepción en las manos de los lectores. Las ocho comedias *nuevas nunca representadas* de 1615 no llegaron a los escenarios y, un año antes, el Miguel de Cervantes de la *Adjunta al Parnaso*, dialogando con el engalanado y aseado Pancraccio, confiesa que es «Porque ni los autores me buscan, ni yo los voy a buscar a ellos» (2016: 141). El tono y los argumentos de este texto se asemejan ciertamente a los del «Prólogo», de hecho, el joven interlocutor baraja la posibilidad de que los autores no sepan de la existencia de esas seis comedias y seis entremeses del poeta, a lo que este, combativamente, responde: «Sí saben; pero, como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares» (2016: 141). Cervantes es consciente de la valía de sus obras, así como de que iba a contracorriente de los gustos y modas de esos poetas paniaguados (Canavaggio, 2010: 140), por ello debe recurrir a esos «discretos lectores» que han apreciado su valía en el género narrativo. Los textos teatrales nuevos, al contrario de los tres de finales del siglo XVI, no «van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes, que, de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que tal vez se engañan» (2015k: 15), escribe Cervantes en la «Dedicatoria al Conde de Lemos» de las *Ocho comedias* de 1615.

El volumen editado en la imprenta de Juan de Villarroel, a ojos de su autor, es de una mayor calidad artística y dramática dado que no ha estado mancillado en los corrales, por ende, el *desocupado*, *ilustre* o *carísimo* lector en el recogimiento solitario de su estancia o el común de una lectura colectiva se erige como el único y final crítico de las comedias. Jean Canavaggio a propósito de esta particular relación entre las piezas cómicas y sus destinatarios, habla del volumen como muestra de «un teatro de sillón», recuperando el término de Alfred de Musset (2010: 140). Sin embargo, aunque Cervantes enviara las comedias a los *carísimos* lectores, la gestación de las mismas se hace en un contexto muy concreto y completamente atravesado por la efervescencia dramática y cómica que el desarrollo de los locales comerciales de finales del

siglo XVI e inicios del siglo XVII alimentó. Las acotaciones de las ocho comedias, y asimismo de las comedias de su primera tentativa, son el argumento más representativo de que el teatro de Cervantes, lejos de ser «de sillón», es *de tablado*, pues en él reside potencialmente la posibilidad de la representación, aunque esta se efectúe en la mente del lector.

La conciencia dramática de Cervantes y el sumo cuidado por los elementos más técnicos —que, precisamente, toman cuerpo en las tablas, en el espacio escénico— se traza como hilo conductor de toda su producción teatral, el cual queda fijado en las acotaciones explícitas, en esas letras que, aunque bastardillas, tienen tanto de legítimas como los versos. En el empleo de estas apostillas dramáticas se advierten discrepancias y fluctuaciones en su uso. Estas variaciones cifran el sentido dramático que durante años evoluciona en un Cervantes que ha observado los pasos de Rueda, los bobos de Naharro, las tragedias de Juan de la Cueva y las comedias de Lope. Ejemplo de la adecuación y variedad de su uso es que las acotaciones muchas veces están condicionadas por la temática de las obras (González, 2021: 358). Es decir, las comedias de cautiverio donde la biografía del autor tiene mucha relevancia no requerirán de las mismas necesidades escénicas que la comedia de santos y mucho menos que las de capa y espada, tanto en su vertiente más fantástica como en la realista. Sin embargo, «desde las primeras producciones para los corrales, encontramos un sumo cuidado y una plena conciencia del aspecto visual del espectáculo que luego se proyectarán en el teatro impreso» (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 33). Las esmeradas acotaciones que reproducen los ataques a Numancia y Jerusalén, así como las que reproducen una escena fantástica en México o mágica en Ardenia demuestran que el Cervantes dramaturgo siempre escribió con la misma pluma entintada con un interés por el género de la farándula, al cual se supo adaptar sin obviar sus propias ideas acerca del género.

Sin duda, el advenimiento del Fénix y su propuesta condicionaron a los corrales españoles de la época e influenciaron el proyecto editorial de Cervantes, quien en parte asimiló el molde cómico de Lope adecuándose al gusto del público, véase por ejemplo el frecuente uso del disfraz femenino en *Laberinto de amor*; pero al que también supo críticamente rechazar desarrollando su propia concepción dramática (González, 1997: 84). Con todo, Aurelio González concluye que «podemos afirmar que el interés de Cervantes por el teatro es una constante a lo largo de su vida, así como la preocupación por los aspectos perceptivos de la dramaturgia; por lo tanto la publicación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* razonablemente podemos suponer que obedeció a un proyecto previamente reflexionado» (1997: 80). Este proyecto personal cervantino se puede reconstruir gracias al estudio y

taxonomía de todas sus acotaciones, que, en conjunto, ofrecen la poética, el «canon personal» alejado de las limitaciones impuestas por la historia, en palabras de González (2006a: 303).

Más allá de los dejes lingüísticos habituales de Cervantes y de los autores de la época, como la concordancia *ad sensum* del verbo o la reiteración de las formas verbales *dicendi*, en las didascalias explícitas el cuidado del dramaturgo por cada uno de los signos que en conjunto conforman el texto dramático es visible ya desde la primera época de su teatro. Stefano Arata, entre los rasgos caracterizadores de su estilo dramático, como el elevado número de personajes y la presencia entre ellos de las figuras morales, señala «una especial meticulosidad a la hora de definir el vestuario; el empleo constante del attrezzo y de efectos especiales» (1992: 18). La vestimenta y los útiles que los personajes portan son, como se ha visto, dos de los rasgos que mayormente contribuyen a la forja e identificación del personaje en escena, junto a la kinesis y los gestos del actor. El detallismo que se desprende de este tipo de acotaciones es denotativo de la conciencia que Cervantes tenía acerca de la potencia semántica y simbólica de los atuendos de los personajes. En las obras manuscritas, Arata considera que el personaje dramático «no se define por su función paradigmática sino que presenta una identidad propia, que un atuendo individualizador y no convencional ayuda a perfilar» (1992: 21). Aunque en las obras editadas la convencionalidad y codificación de los vestidos sea mucho más acusada, no evita que, en la última de sus comedias del corpus, *Pedro de Urdemalas*, al identificar al personaje homónimo, «el vestuario es fundamental, pues es indicativo de las metamorfosis del protagonista y de su condición» (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 39). La insistencia por el vestuario es uno de los puntales indispensables en la personal propuesta dramática del autor, el cual democráticamente atiende a los personajes de sus comedias dada la igualdad de condiciones que comparten, pues «Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales», tal y como le ilustra don Quijote a Sancho (Cervantes, 2004: II, 12, 641). Por otro lado, la escena cervantina que se inscribe en el mapa arquitectónico de los corrales de comedias queda perfectamente acotada ya desde sus obras más primigenias. El manejo de la maquinaria teatral y el efectismo sigue en boga en las comedias posteriores, sin embargo, el autor demuestra que la espectacularidad también se construye mediante la impoluta ejecución de la coreografía escénica de aquellas comedias con argumentos enrevesados, mediante los adecuados y matizados efectos fónicos producidos según el ambiente de la escena, y mediante los bailes, danzas y canciones, así como los decorados y apariencias que enriquecen la *mise en place*. En otras palabras, «la

espectacularidad nace, sin duda, del horror y del aparato, pero tiene también su parte la sorpresa producida por los juegos metateatrales, por la acumulación de enredos o por un enlace inesperado» (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 40).

Finalmente, la verosimilitud es un estilema de Cervantes al que recurrentemente vuelve en muchas de sus obras. La ficción y la realidad, la mentira y la verdad, la comedia y la vida son dicotomías con las que el autor pugna y debate en el universo de su propia obra. Sobre el género cómico, don Quijote considera que es un espejo «donde se veen al vivo las acciones de la vida humana» (2004: II, 12, 641). Este espejo también lo cuida Cervantes desde dentro, desde aquellas acotaciones que, alejándose de las funciones teatrales como las de vestuario o escenografía, subrayan la verosimilitud de lo escenificado, fuese esto vivido o leído por el autor.

En conclusión, las acotaciones demuestran e ilustran por entero el conocimiento del género por parte de un autor que no pudo volver a saborear el calor del público de los corrales tras su primer acercamiento. Sin embargo, las comedias de su segunda etapa fueron deliberadamente compuestas para tal situación, aunque pudieran haberse alterado ligeramente antes de llegar a las galeras de Juan de Villarroel. Cervantes, hombre anciano en 1615, es consciente de que no verá a sus personajes revitalizando las fábulas muertas de sus versos; tal pensamiento tiñe a las acotaciones que, como último testamento dramático, se proyectan hacia el futuro, hacia posibles representaciones. Dice don Quijote tras el episodio de las cortes de la muerte: «desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula.» (Cervantes, 2004: II, 11, 637). También su creador en las acotaciones demuestra que, hasta su senectud, tuvo predilección por la farándula. Con todo, en esta investigación se han destacado las flores más perfumadas, llamativas y peculiares que adornan el ramo acotacional de nuestro autor. Sin embargo, la antología aquí ofrecida no deja de ser fruto de una visión, momento y objetivo concretos, por ende, se puede –y se debe– volver a ese jardín cervantino para tomar otras flores, como las «bastardillas» de los *Entremeses* o las implícitas de todo el corpus teatral para poder apreciar todos los aromas que la voz de Cervantes como autor y dramaturgo tiene que ofrecer.

Para concluir, se recupera una cita del reputado cervantista Aurelio González: «Siguiendo esta línea de privilegiar exageradamente el texto dramático (en ocasiones llamado incluso literario) y considerar las acotaciones como algo inconsistente, una comedia del Siglo de Oro podría no tener mucha diferencia con una simple sucesión de poesías dialogadas» (2006a: 287). Al fin y al cabo, las comedias y tragedias de Cervantes no son solo *una ristra de*

palabras, sino que estas van acompañadas de unos textos que las evocan desde la puesta en escena, aun desde el escenario de la mente del lector: las acotaciones.

Éntrase.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Allen, J. J. (1989). «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias». A. Egido (Ed.), *La escenografía del teatro barroco* (pp. 13-23). Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Antonucci, F., Baras Escolá, A., Fernández López, S., García Aguilar, I., Gómez Canseco, L., Núñez Rivera, V., Ojeda Calvo, M. del V., Presotto, M., Rico García, J. M., Sáez, A., Vaccari, D., Pinzan, B., y Colombo, M. (2015). «Esta edición». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 219-283). Madrid. Real Academia Española.
- Arata, S. (1992). «La Conquista de Jerusalén», Cervantes y la generación teatral de 1580. *Criticón*, 54 (pp. 9-112).
- Aston, E., y Savona, G. (1995). *Theatre as Sign System: a semiotics of text and performance*. London. Routledge.
- Baras Escolá, A. (2015a). «Lectura de *Los baños de Argel*». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 84-96). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015b). «*Los baños de Argel*. Notas complementarias». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 357-393). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015c). «*Tragedia de Numancia*. Notas complementarias». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 594-641). Madrid. Real Academia Española.
- Bobes Naves, M. del C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Arco Libros.
- . (2004). Teatro y Semiología. *Arbor*, CLXXVII (699/700) (pp. 497-508).
- Borges, J. L. (2005). «Mi entrañable señor Cervantes». *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 6 (12) (pp. 221-230). Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1701/170121560012.pdf> [Consulta: 11/05/2022].
- Canavaggio, J. (2010). «El prólogo a las Ocho comedias de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca». *Criticón*, 108 (pp. 133-142).
- Cervantes, M. de. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. M. de Riquer (Ed.). Barcelona. Planeta.

- . (2015a). *El gallardo español*. L. Gómez Canseco (Ed.). En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 19-132). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015b). *El laberinto de amor*. J. M. Rico García (Ed.) En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 575-686). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015c). *El rufián dichoso*. V. Núñez Rivera (Ed.). En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 363-468). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015d). *Trato de Argel*. M. del V. Ojeda Calvo (Ed.). En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 908-1004). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015e). *La casa de los celos*. S. Fernández López (Ed.). En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 133-240). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015f). *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. F. Antonucci (Ed.). En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 1001-1195). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015g). *La entretenida*. I. García Aguilar (Ed.). En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (Vols. 687-794). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015h). *La gran sultana*. L. Gómez Canseco (Ed.). En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 469-574). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015i). *Los baños de Argel*. A. Baras Escolá (Ed.) . En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 241-362). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015j). *Pedro de Urdemalas*. A. J. Sáez (Ed.). En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 795-906). Madrid. Real Academia Española.

- . (2015k). «Prólogo al lector» de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. L. Gómez Canseco (Ed.). En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 9-15). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015l). *Tragedia de Numancia*. A. Baras Escolá (Ed.). En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. I. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 1005-1100). Madrid. Real Academia Española.
- . (2016). *Adjunta al Parnaso*. En M. Herrero García (Ed.), *Viaje del Parnaso* (pp. 137-146). Madrid. Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Editorial Labor.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid. Gredos.
- Covarrubias, S. de. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. En Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. Disponible en: <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [Consulta: 10/04/2022].
- De Armas, F. A. (2016). *El saber de Herebo/Proteo: la alegoría en «El trato de Argel» y «La Numancia»*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-saber-de-hereboproteo-la-alegoria-en-el-trato-de-argel-y-la-numancia/html/1618840f-1cd1-4372-b102-e00415e211b0_6.html [Consulta: 03/05/2020].
- Domínguez, R. J. (1853). *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47)*. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. Disponible en: <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [Consulta: 10/04/2022].
- Fernández López, S. (2015). «*La casa de los celos y selvas de Ardenia*. Notas complementarias». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 318-357). Madrid. Real Academia Española.
- García Aguilar, I. (2015). «*La entretenida*. Notas complementarias». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 502-539). Madrid. Real Academia Española.
- Gilabert, G. (2016). «La construcción especular de la tragedia cervantina». *Anuario de Estudios Cervantinos*, XII (pp. 99-114).

- . (2017). «Armonías del Olimpo». *Música y poesía en las comedias de Bances Candamo* (pp. 167-214). Vigo. Editorial Academia del Hispanismo.
 - . (2018) «Espacios sonoros. La ubicuidad del elemento poético-musical en las comedias de Moreto». Christof Strosetzki (Ed.). *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura, Cultura, Lengua*, Vol. I (pp. 436-453). Berlin / Boston, De Gruyter.
 - . (2019) «Un estruendo invisible: las cajas en el teatro de Bances Candamo». *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 17 (pp. 149-163).
 - . (2020) «En busca de la voz perdida: el verso cantado en el teatro del Siglo de Oro». En José María Díez Borque y Elena Di Pinto (Coord.), *Investigaciones del teatro clásico español: lagunas y nuevas aportaciones*, (pp. 73-88). Madrid, Visor.
 - . (2021) «Escatología de corral: anatomía del excremento en el teatro del Siglo de Oro». Fernando Pancorbo, Gaston Gilabert y Victoria Aranda (Ed.). *Entre nalgas protegido. Escatología y contracultura del Humanismo al Barroco* (pp. 197-218) Kassel, Reichenberger.
 - . (2022). «¡Agua va!»: recursos del humor escatológico en el teatro del Siglo de Oro». *Hispanic Review*, 90, en prensa.
- Gómez Canseco, L. (2015a). «*El gallardo español*. Notas complementarias». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 298-317). Madrid. Real Academia Española.
- . (2015b). «*La gran sultana*. Notas complementarias». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 433-468). Madrid. Real Academia Española.
 - . (2015c). «Lectura de *El gallardo español*». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 61-73). Madrid. Real Academia Española.
 - . (2015d). «Preliminares. Notas complementarias». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 285-298). Madrid. Real Academia Española.
 - . (2017). «"A ver la boda venía". Conflictos dramáticos y soluciones escénicas en torno al matrimonio en las comedias de Cervantes». R. González Cañal y A. García González (Eds.), *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española. Congreso*

extraordinario de la AITENSO (pp. 43-64). Toledo. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Gómez Canseco, L., y Ojeda Calvo, M. del V. (2015). «Cervantes y el teatro». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 9-60). Madrid. Real Academia Española.

González, A. (1995). «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas». G. Grilli (Ed.). *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 155-167). Nápoles. Società Editrice Intercontinentale Gallo.

—. (1996). «Las acotaciones en una comedia de santos en el Nuevo Mundo». A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (Eds.). *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, Vol II (pp. 211-222). Granada. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

—. (1997). «El proyecto teatral de las comedias de Cervantes». Y. Campbell (Ed.). *El escritor y la escena V: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse (Actas del V Congreso de la AITENSO celebrado el 6 al 9 de marzo de 1996)* (pp. 79-85). Ciudad Juárez. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

—. (1998). «El disfraz en las comedias cervantinas». A. P. Bernat Vistarini (Ed.). *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 583-589). Palma. Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic.

—. (2001a). «El manejo del espacio teatral en las comedias cervantinas». A. P. Bernat Vistarini (Ed.). *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 947-964). Palma. Universitat de les Illes Balears.

—. (2001b). «Espectacularidad en dos comedias cervantinas con espacios italianos: *El laberinto de amor* y *La casa de los celos*». En A. Villar Lecumberri (Coord.), *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 155-163). Palma de Mallorca. Asociación de Cervantistas.

—. (2004). «Espacio y dramaturgia cervantina». F. Domínguez Matito y M. L. Lobato López (Eds.). *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (pp. 897-904). Burgos / La Rioja. Iberoamericana Vervuert / Fundación San Millán de la Cogolla.

—. (2006a). «Algunas características de las acotaciones teatrales cervantinas y su edición».

- Incipit*, XXV-XVI (pp. 283-303).
- . (2006b). «El vestuario teatral de las comedias cervantinas». *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse* (pp. 395-404 [1-16]). Toulouse Presses universitaires du Midi. Disponible en: <https://books.openedition.org/pumi/2162?lang=es> [Consulta: 03/05/2022].
- . (2017). «Caracterización de los personajes masculinos en el teatro cervantino». R. González Cañal y A. García González (Eds.). *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española. Congreso extraordinario de la AITENSO* (pp. 21-42). Toledo. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- . (2018). «Caracterización de personajes en el teatro cervantino». A. González (Ed.). *Texto y representación en el teatro del siglo de oro* (pp. 11-21). México. El Colegio de México.
- . (2021). «Cervantes y el montaje de sus comedias». *Edad de Oro*, 40 (pp. 355-371).
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana* (F. Payarols (trad.)). Barcelona. Paidós.
- Hermenegildo, A. (1991). «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad». *Incipit*, XI (pp. 127-151). Buenos Aires.
- Mendoza Fillola, A. (1998). «El proceso de recepción lectora». En A. Mendoza (Coord.), *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura* (pp. 169-189 [1-17]). Barcelona. Horsori. Disponible en: http://aularagon.catedu.es/materialesaularagon2013/fepa/zip/Modulo_5/Mendoza_Recepcion_lectora_1.pdf [Consulta: 12/05/2022]
- Moner, M. (1988). «Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos». *Edad de Oro*, 7 (pp. 119-127).
- Monzó, C. (2019). *Poética de la acotación en la dramaturgia de Calderón de la Barca*. Tesis doctoral Valencia. Universitat de València. Disponible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=4WhtCjVU18M%3D> [Consulta: 06/03/2022].
- Núñez Rivera, V. (2015). «*El rufián dichoso*. Notas complementarias». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 393-433). Madrid. Real Academia Española.
- Ojeda Calvo, M. del V. (2015). «*Comedia llamada Trato de Argel*. Notas complementarias». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L.

- Gómez Canseco (Coord.) (pp. 564-594). Madrid. Real Academia Española.
- Pavis, P. (1988a). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Vol. Tomo I. A-K (F. del Toro y K. Vilar (trads.)). La Habana. Edición revolucionaria.
- . (1988b). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Vol. Tomo II. L - Z (F. del Toro y K. Vilar (trads.)). La Habana. Edición revolucionaria.
- Pérez Ruano, F. (2017). «El elemento musical en la comedia cervantina». R. González Cañal y A. García González (Eds.), *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española. Congreso extraordinario de la AITENSO* (pp. 281-297). Toledo. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Presotto, M. (2015). «Historia del texto». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 195-218). Madrid. Real Academia Española.
- Querol, M. (2005) *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.
- Recoules, H. (1975). «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro». *Boletín de la Real Academia Española*, Vol. LV, Número 204 (pp. 109-146). Disponible en: https://apps2.rae.es/BRAE_DB.html [Consulta 01/06/2022]
- Reina Ruiz, M. (2010). «Cervantes, Góngora y Feliciano Enríquez de Guzmán: voces discordantes de la monarquía cómica». G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada (Eds.). *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. (pp. 929-936) Valladolid. Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Rico García, J. M. (2015). «*El laberinto de amor*. Notas complementarias». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 468-502). Madrid. Real Academia Española.
- Rodríguez Cuadros, E. (1998). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid. Castalia.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. (1989). «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII». A. Egido (Ed.), *La escenografía del teatro barroco* (pp. 33-60). Salamanca.

Ediciones Universidad de Salamanca.

Ruano de la Haza, J. M. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid. Castalia.

Sáez, A. (2015). «Comedia famosa de Pedro de Urdemalas. Notas complementarias». En Miguel de Cervantes *Comedias y tragedias*, Vol. II. L. Gómez Canseco (Coord.) (pp. 539-564). Madrid. Real Academia Española.

Teixeira de Souza, A. A., y de Pontes Rubira, C. (2017). «Pedro de Urdemalas: un personaje proteico en el teatro cervantino». *Criticón*, 131 (pp. 143-160). Disponible en: <https://journals.openedition.org/criticon/3624> [Consulta 19/05/2022].

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral* (F. Monreal Torres (trad.)). Madrid. Cátedra.

Varey, J. E. (1987). *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid. Castalia.

Vega, L. de. (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*. E. García Santo-Tomás (Ed.). Madrid. Cátedra.

Veltruský, J. (2011). «El drama como obra literaria y como representación teatral». *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13 (pp. 349-360). Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/download/23667/24356/82582> [Consulta: 22/03/2022].

7. ANEXO

Propuesta taxonómica

1. Personaje
 - 1.1. Identificación del personaje
 - 1.2. Definición física
 - 1.2.1. Vestuario y utilería del personaje
 - 1.2.2. Actitud física
 - 1.2.3. Actitud emotiva
 - 1.2.4. Reentrada
 - 1.3. Definición vocal y elementos formales del discurso
 - 1.3.1. Variedad
 - 1.3.2. Forma vocal particular
 - 1.3.3. Verbos *dicendi*
 - 1.3.4. Canción, cántico o grito
 - 1.4. Distribución por el espacio escénico
2. Escena
 - 2.1. Escenografía
 - 2.1.1. Decorado
 - 2.1.2. Utilería de la escena
 - 2.1.3. Nivel escénico y área
 - 2.2. Elementos técnicos
 - 2.2.1. Sonoro
 - 2.2.2. Instrumental
 - 2.2.3. Escenográfico
 - 2.2.3.1. Trampa o tramoya
 - 2.2.3.2. Efectismo
3. Marcas del autor
 - 3.1. Acotación administrativa
 - 3.2. Acotación no teatral

*Corpus*¹

TRATO DE ARGEL

JORNADA PRIMERA

*Interlocutores:*²

AURELIO.

FÁTIMA, *criada de Zahara*.

ZAHARA, *ama de Aurelio*.

(tipo 1.1.)

Entra agora ZAHARA, ama de AURELIO, y FÁTIMA, criada de ZAHARA.

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.1.)

Sálense las dos y queda AURELIO solo.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Interlocutores:

SAYAVEDRA, *soldado cativo*

LEONARDO, *cativo*

SEBASTIÁN, *muchacho cativo*

(tipo 1.1.)

Aquí entra SEBASTIÁN, muchacho, en hábito de esclavo.

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

SEGUNDA JORNADA

YZUF y AURELIO.

(tipo 1.4.)

Vase YZUF y queda AURELIO solo.

(tipos 1.4. y 1.4.)

¹Todas las citas de este corpus pertenecen al volumen de Miguel Cervantes (2015) de las *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco.

² En determinadas obras –*El trato de Argel*, *Tragedia de Numancia* y *El gallardo español*– se incluye el reparto de la escena o jornada que aquí se ha considerado del tipo «identificación del personaje», aunque no se considere propiamente una acotación ya que se acerca más a la didascalia de las *dramatis personae*. Sin embargo, dado la excepcionalidad de los casos se ha considerado pertinente reproducirlas en este anexo. Véanse las páginas 138, 139 y 140, en referencia a la *Tragedia de Numancia*, y las páginas 150, 152 y 155, en referencia a *El gallardo español*.

Vase AURELIO; y entran mercaderes moros, primero y segundo; y padre y madre y dos hijos, cautivos; un PREGONERO; MAMÍ, soldado cosario.

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.1.)

Entra el PREGONERO, con el PADRE y la MADRE y los dos MUCHACHOS y un NIÑO de teta a los pechos.

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.2.)

Sálense, y entran YZUF y SILVIA.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Sale ZAHARA.

(tipo 1.4.)

Aquí entra un MORO diciendo:

(tipos 1.4. y 1.3.3.)

Vanse los dos, y quedan SILVIA y ZAHARA solas.

(tipo 1.4. y 1.4.)

AURELIO, solo.

(tipo 1.4.)

AURELIO vuelve y, hallándole de rodillas, le dice:

(tipos 1.4.; 1.2.2. y 1.3.3.)

Vanse, y sale FÁTIMA sola.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Sale un DEMONIO y dice:

(tipos 1.4. y 1.3.3.)

Vanse.

(tipo 1.4.)

TERCERA JORNADA

Salen dos ESCLAVOS y dos MUCHACHILLOS MOROS, que les salen diciendo estas palabras, que se usan decir en Argel: «¡Joan, o Juan, non rescatar, non fugir! ¡Don Juan no venir; acá morir, perro, acá morir! ¡Don Juan no venir; acá, morir!».

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.3.3.; 1.3.1.; 3.2. y 1.3.4.)

«¡Don Juan no venir; acá, morir!»

(tipo 1.3.4.)

«¡Don Juan no venir; acá, morir!»

(tipo 1.3.4.)

«¡Don Juan no venir; acá, morir!»

(tipo 1.3.4.)

«¡Acá, morir!»

(tipo 1.3.4.)

AURELIO y SILVIA.

(tipo 1.4.)

OCASIÓN, NECESIDAD, AURELIO, ZAHARA y FÁTIMA. *Sale primero la OCASIÓN y la NECESIDAD.*

(tipo 1.1. y 1.4.)

Sale AURELIO.

(tipo 1.4.)

Sale ZAHARA.

(tipo 1.4.)

Éntranse, y queda AURELIO *solo.*

(tipos 1.4. y 1.4.)

Sale FRANCISCO, *el muchacho hermano del niño que vendieron en la segunda jornada, y dice:*

(tipos 1.4.; 1.1.; 3.1. y 1.3.3.)

Vase.

(tipo 1.4.)

Vase FRANCISCO, *y, yéndose a salir* AURELIO, *sale* SILVIA *y dice:*

(tipos 1.4.; 1.2.2.; 1.4. y 1.3.3.)

Abrázanse, y estánlo mirando sus amos; y ZAHARA *va a dar a* SILVIA, *YZUF a* AURELIO.

(tipos 1.2.2.; 1.2.2. y 1.2.2.)

Éntranse AURELIO *y* SILVIA.

(tipo 1.4.)

Vanse y entra el cautivo que se huyó, descalzo, roto el vestido, y las piernas señaladas como que trae muchos rasgones de las espinas y zarzas por do ha pasado.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.1.; 1.2.1)

Échase a dormir entre unas matas, y sale un león y échase junto a él muy manso, y luego sale otro cristiano, que también se ha huido de Argel, y dice:

(tipos 1.2.2.; 2.1.1.; 1.4.; 2.1.2.; 1.4.; 1.1. y 1.3.3.)

Escóndese, y luego sale un morillo, como que va buscando yerbas, y ve escondido a este segundo cristiano, y comienza a dar voces: «¡Nizara, nizara!», *a las cuales acuden otros moros y cogen al cristiano, y dándole de mojicones se entran. En entrando, despierta el primer cristiano, que está junto al león y, viéndole, se espanta y dice:*

(tipos 1.2.2.; 1.4.; 1.2.2.; 1.3.3.; 1.3.4.; 1.4.; 1.2.2.; 1.4.; 1.2.2.; 1.2.3. y 1.3.3.)

Éntrase y vuelve a salir en la cuarta jornada con el león que le guía.

(tipos 1.4. y 3.1.)

CUARTA JORNADA

Dice:

(tipo 1.3.3.)

Vase, y en la cuarta jornada salen dos cautivos: PEDRO y SAYAVEDRA.

(tipos 1.4.; 3.1.; 1.4. y 1.1.)

Vanse.

(tipo 1.4.)

Sale el REY con cuatro turcos.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Entra YZUF.

(tipo 1.4.)

Sacan fuera a YZUF a empujones y entran luego dos alárabes con el cristiano que se huyó, que asieron en el campo, y estos dos moros dicen al REY: «Alicun zalema zultam adareimi guaharan zal zul».

(tipos 1.2.2.; 1.4.; 1.1.; 1.3.3.; 1.3.4.)

Átanle con cuatro cordeles de pies y de manos, y tiran cada uno de su parte, y dos le están dando; y, de cuando en cuando, el cristiano se encomienda a nuestra Señora, y el REY se enoja y dice en turquesco, con cólera: «Laguedi denicara, bacinaf. ¡A la testa, a la testa!» Y está diciendo, mientras le están dando:

(tipos 1.2.2.; 1.2.1.; 1.2.2.; 1.2.3.; 1.3.1.; 1.3.3.; 1.3.2; 1.3.4. y 1.3.3.)

Entra AURELIO y dícele el REY:

(tipos 1.4. y 1.3.3.)

Éntrase el REY y queda AURELIO.

(tipos 1.4. y 1.2.)

Entra FRANCISCO y dice:

(tipo 1.4. y 1.3.3.)

Entran tres esclavos, asidos en sus cadenas.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Echan todas las cadenas al suelo y híncanse de rodillas, y dice el uno:

(tipos 1.2.2.; 1.2.1. y 1.3.3.)

TRAGEDIA DE NUMANCIA

JORNADA PRIMERA

Interlocutores:

CIPIÓN, YUGURTA, GAYO MARIO; *dos* EMBAJADORES *de Numancia*; SOLDADOS *romanos*;
QUINTO FABIO, MÁXIMO, *hermano de Cipión*. *Salen primero* CIPIÓN y YUGURTA.

(tipos 1.1. y 1.4.)

Sale MARIO y *dice* YUGURTA:

(tipos 1.4. y 1.3.3.)

Dentro se echa este bando, habiendo primero tocado a recoger el atambor:

(tipos 1.4.; 1.2.2. y 1.2.1.)

A este punto han de entrar los más soldados que pudieren, armados a la antigua, sin arcabuces; y CIPIÓN se sube sobre una peñuela que está en el tablado y mirando a los soldados dice:

(tipo 1.4.; 3.1.; 1.2.1.; 1.4.; 2.2.3.1.; 2.1.1.; 1.2.2. y 1.3.3.)

Míranse los SOLDADOS unos a otros, y hacen señas a uno dellos, GAYO MARIO, que responde por todos, y así dice:

(tipos 1.2.2; 1.2.2. y 1.3.3.)

Entran DOS EMBAJADORES numantinos: 1.º, 2.º

(tipos 1.4.;1.1. y 3.2.)

Sálense los EMBAJADORES; y QUINTO FABIO, hermano de CIPIÓN, dice:

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.3.3.)

Segunda cena de la primera jornada

Sale una doncella coronada con unas torres y trae un castillo en la mano, la cual significa ESPAÑA, y dice:

(tipos 1.4. 1.2.1; 1.1. y 1.3.3.)

Sale el río DUERO con otros muchachos vestidos de río como él, que son tres riachuelos que entran en DUERO junto a Soria, que en aquel tiempo fue Numancia.

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.1.; 1.1. y 3.2.)

SEGUNDA JORNADA

Escena primera. Interlocutores:

TEÓGENES y CARAVINO, *con otros* 4 NUMANTINOS, *gobernadores de Numancia*; y MARQUINO, *hechicero*, y un CUERPO MUERTO, *que saldrá a su tiempo*. *Siéntanse a consejo*, y los CUATRO NUMANTINOS *que no tienen nombres se señalan así*: 1.º, 2.º, 3.º, 4.º

(tipos 1.1.; 1.2.2. y 3.1.-3.2.)

Segunda cena de la segunda jornada

Entran primero dos soldados numantinos, MARANDRO y LEONCIO.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Han de salir agora dos numantinos vestidos como SACERDOTES antiguos, y *traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores*; y un PAJE, *con una fuente de plata y una toalla al hombro*; otro, *con un jarro de plata lleno de agua*; otro, *con otro lleno de vino*; otro, *con otro plato de plata con un poco de incienso*; otro, *con fuego y leña*; otro, *que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto*; y *salgan en esta cena todos los que hubiere en la comedia en hábito de numantinos*, y luego SACERDOTES, y *dejando el uno el carnero de la mano, diga*:

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.1.; 1.2.2.; 2.1.2.; 1.2.1.; 1.2.1.; 1.2.1.; 1.2.1.; 2.1.2.; 2.1.2.; 1.4.; 1.2.1.; 1.4.; 1.2.2. y 1.3.3.)

Rocían el fuego, y a la redonda, con el vino y luego ponen el encienso en el fuego, y dice:

(tipos 1.2.2. y 1.3.3.)

Hágase ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras y dispárese un cohete volador.

(tipos 2.2.1 y 2.2.3.2.)

Quite algunos pelos al carnero y échelos al aire.

(tipo 1.2.2.)

Aquí ha de salir por los huecos del tablado un DEMONIO hasta el medio cuerpo, y ha de arrebatar el carnero y meterle dentro, y tornar luego a salir, y derramar y esparcir el fuego y todos los sacrificios.

(tipos 2.2.3.1.; 1.2.2.; 1.2.2.)

Sálense todos y quedan solos MARANDRO y LEONCIO.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Aquí sale MARQUINO con una ropa negra de bocacé ancha y una cabellera negra, y los pies descalzos; y en la cinta traerá, de modo que se le vean, tres redomillas llenas de agua: la una negra, la otra teñida con azafrán y la otra clara; y en la una mano, una lanza barnizada de negro, y en la otra, un libro, y viene uno con él; y así como entran, se ponen a un lado LEONCIO y MARANDRO. MARQUINO y MILVIO.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 1.1. y 1.4.)

Con el agua de la redoma clara baña el hierro de la lanza y luego hiere en la tabla; y debajo o suéltense cohetes o hágase el rumor con el barril de piedras.

(tipos 1.2.2.; 2.2.3.2. y 2.2.1.)

Rocía con el agua la sepultura y ábrese la sepultura.

(tipos 1.2.; 2.1. y 2.2.3.1.)

Sale EL CUERPO amortajado, con un rostro de máscara descolorido, como de muerto, y va saliendo poco a poco; y, en saliendo, déjase caer en el teatro, sin mover pie ni mano hasta su tiempo.

(tipos 2.2.3.2.; 1.2.1 y 1.2.2.)

Rocía EL CUERPO con el agua amarilla y luego le azota con un azote.

(tipos 1.2.2. y 1.2.2.)

Menéase y estremécese EL CUERPO a este punto.

(tipo 1.2.2.)

Arrójase en la sepultura y dice:

(tipos 1.2.2. y 1.3.3.)

Arrójase MARQUINO en la sepultura.

(tipo 1.2.)

JORNADA TERCERA

Scena primera. Interlocutores:

CIPIÓN, YUGURTA y MARIO.

(tipo 1.1.)

Aquí ha de sonar una trompeta desde el muro de Numancia.

(tipos 2.2.2. y 2.1.1.)

Pónese CARAVINO encima de la muralla, con una bandera blanca puesta en una vara.

(tipos 1.4.; 2.1.1. y 1.2.1.)

Vanse CIPIÓN y los suyos.

(tipo 1.4.)

Bájase y torna a salir luego con todos los numantinos que salieron en el principio de la segunda jornada –excepto MARQUINO, que se arrojó en la sepultura– y sale también MARANDRO.

(tipos 1.4.; 1.1.; 3.1. y 1.4.)

Aquí entran cuatro o más MUJERES de Numancia y con ellas LIRA; las MUJERES traen unas figuras de niños en los brazos y otros de las manos, excepto LIRA, que no trae ninguno.

(tipos 1.4.; 1.1.; 3.1. y 1.2.1.)

Sálense todos; y, al salir MARANDRO, ase a LIRA por el brazo y detiénela.

(tipos 1.4. y 1.2.2.)

LEONCIO ha de estar escuchando todo lo que ha pasado entre su amigo MARANDRO y LIRA.

(tipo 1.2.2.)

Segunda cena de la tercera jornada

DOS NUMANTINOS.

(tipo 1.4.)

Aquí salen agora algunos cargados de ropa, y entran por una puerta y salen por otra.

(tipos 1.2.1 y 1.4.)

Sale una MUJER con una criatura en los brazos y otra de la mano.

(tipos 1.4.; 1.2.1 y 1.1.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

CUARTA Y ÚLTIMA JORNADA

Tócase al arma con gran priesa y a este rumor sale CIPIÓN con YUGURTA y MARIO alborotados.

(tipo 2.2.1; 1.4. y 1.2.3.)

Sale QUINTO FABIO con la espada desnuda y dice:

(tipos 1.4.; 1.2.1 y 1.3.3.)

Éntrase CIPIÓN y los suyos, y luego tócase al arma en la ciudad, y al rumor sale MARANDRO, herido y lleno de sangre, con una cestilla blanca en el brazo izquierdo con algún poco de bizcocho ensangrentado, y dice:

(tipos 1.4.; 2.2.1.; 1.4.; 1.2.2.; 1.2.1. y 1.3.3.)

Sale LIRA con alguna ropa, como que la lleva a quemar, y dice.

(tipos 1.4.; 2.1.2. y 1.3.3.)

Cáese muerto y cógele en las faldas LIRA.

(tipo 1.2.2.)

A este punto ha de entrar un muchacho hablando desmayadamente, el cual es HERMANO de LIRA.

(tipos 1.4.; 1.3.2. y 1.1.)

Cáese muerto.

(tipo 1.2.2.)

A este punto, sale UNA MUJER huyendo y tras ella UN SOLDADO numantino con una daga en la mano para matarla.

(tipos 1.2.4.; 1.1.; 1.2.1.)

Éntrase la adentro.

(tipo 1.4.)

Sálense llevando los dos cuerpos

(tipo 1.4.).

Segunda cena de la cuarta jornada

Sale una mujer armada con un escudo en el brazo izquierdo y una lancilla en la mano, que significa LA GUERRA; trae consigo a LA ENFERMEDAD, arrimada a una muleta y rodeada de paños la cabeza, con una máscara amarilla; y LA HAMBRE saldrá con un desnudo de muerte y encima una ropa de bocací amarillo y una máscara amarilla o descolorida. Pueden estas figuras hacellas hombres, pues llevan máscaras.

(tipos 1.4.; 1.2.1; 1.1.; 1.1.; 1.2.1.; 1.1.; 1.2.1 y 3.1.)

Vanse.

(tipo 1.4.)

Tercera cena de la cuarta jornada

Sale TEÓGENES con dos HIJOS pequeños y una HIJA y su MUJER.

(tipo 1.4. y 1.1.)

Vanse luego y salen dos muchachos huyendo, y el uno dellos ha de ser el que se arroja de la torre.

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.1.)

Vase; y sale TEÓGENES con dos espadas desnudas y ensangrentadas las manos; y, como SERVIO le ve venir, húyese y éntrase dentro.

	(tipo 1.4.; 1.2.4.; 1.2.1. y 1.4.)
<i>Arroja la una espada de la mano.</i>	(tipo 1.2.2.)
<i>Un NUMANTINO:</i>	(tipo 1.4.)
<i>Éntranse.</i>	(tipo 1.4.)
Cena última	
<i>CIPIÓN, YUGURTA, QUINTO FABIO y MARIO, y algunos soldados romanos.</i>	(tipo 1.4.)
<i>Salta MARIO en la ciudad.</i>	(tipos 1.4.; 1.2.2. y 2.1.1.)
<i>Salta YUGURTA en la ciudad y dice QUINTO FABIO:</i>	(tipos 1.4.; 2.1.1. y 1.3.3.)
<i>MARIO torna a salir por las murallas y dice:</i>	(tipo 1.4.; 2.1.1. y 1.3.3.)
<i>Torna YUGURTA por la misma muralla.</i>	(tipos 1.4. y 2.1.1.)
<i>VARIATO, desde la torre:</i>	(tipos 1.4. y 2.1.1.)
<i>Aquí se arroja de la torre; y dice CIPIÓN:</i>	(tipos 1.2.2.; 2.1.1. y 1.3.3.)
<i>Suena una trompeta y sale LA FAMA.</i>	(tipos 2.2.2. y 1.4.)

LA CONQUISTA DE JERUSALÉN

PRIMERA JORNADA

Sale JERUSALÉN, en hábito de vieja anciana, con unas cadenas arrastrando de los pies, y el TRABAJO, que ha de ser un viejo anciano junto a ella, que la lleva puesto un yugo sobre los hombros.

(tipo 1.4.; 1.2.1.; 1.1.; 1.2.2. y 1.2.1.)

Suenan a este punto trompetas y atambores y chirimías.

(tipo 2.2.2.)

Sale la ESPERANZA, con una tunicela puesta y un ramo de oliva en la mano, y dice:

(tipos 1.4.; 1.2.1.; y 1.3.3.)

Vanse, y salen GODOFRE DE BULLÓN y BOEMUNDO y PEDRO, ERMITAÑO, REIMUNDO y TANCREDO y soldados lo más que pudieren, y todos los que pudieren armados con sus ballestas; traerán todos en el lado izquierdo una cruz como aquella de Montesa. Han de salir con sus banderas, que sean dos o tres, y escritas con letras grandes estas palabras: «Sic vult Deus», y en otra: «Sí vuole Iddio», y entrarán en orden al son de los atambores, y dan un paseo al teatro.

(tipos 1.4.; 1.4.; 3.1.; 1.2.1.; 2.2.2.; 1.4.)

Arrodíllanse todos y besan la tierra.

(tipo 1.2.2.)

Besan otra vez el suelo.

(tipo 1.2.2.)

Vanse, y salen TEODORO y ANSELMO, cautivos cristianos, que están en Jerusalén. Salen vestidos de anejo negro, y el uno sale espantado y el otro tras él.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.1.; 1.2.1. y 1.2.3.)

Vanse, y sale ALADINO, rey de Jerusalén, y MARSENIO, encantador, y otros dos moros.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.1. y 1.1.)

Sale SOLINDA, doncella cristiana, honestamente aderezada, y luego de allí a un poco entra tras de ella un cristiano de los de Jerusalén, y párase a escuchar lo que pasa entre ella y el REY; llámase EUSTAQUIO

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.1.; 1.4.; 1.1.; 1.2.2. y 1.1.)

Llégase EUSTAQUIO al REY y dice:

(tipos 1.4. y 1.3.3.)

Vase uno de los moros a cumplir el mandamiento del REY.

(tipo 1.4.)

Vanse el REY y MARSENIO, y queda el otro moro y ata las manos a EUSTAQUIO atrás con el cordel que está atada SOLINDA.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.2.2. y 1.2.1.)

JORNADA SEGUNDA

Salen TANCREDO y BOEMUNDO con espadas, rodela y morriones.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Vanse, y salen ALADINO rey, MARSENIO y ARGANTE moros, y CLORINDA, armada, y un muchacho delante, que la trae el escudo y yelmo, y pintada una tigre en el escudo, y dice CLORINDA:

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.1.; 1.2.1.; 1.3.3.)

Dale de puñaladas.

(tipo 1.2.2.)

Vanse.

(tipo 1.4.)

Salen ERMINIA, mora, y ALZARDO, viejo.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Vanse.

(tipo 1.4.)

Salen TANCREDO, BOEMUNDO, un CRISTIANO en hábito de alárabe, con una cabillera negra, ceñida con un paño blanco la cabeza, y ha de traer una cruz colorada, cosida en lo que lleva puesto por la parte de adentro, que no se vea hasta que él la descubra. Saldrá a su tiempo.

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Sale el SALVAJE.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Entra CLORINDA y ARGANTE.

(tipo 1.4.)

Descúbrese.

(tipo 1.2.2.)

Vanse CLORINDA y ARGANTE, y dice BOEMUNDO:

(tipos 1.4. y 1.3.3.)

Vase BOEMUNDO con ENRIQUE y queda TANCREDO solo.

(tipo 1.4. y 1.4.)

JORNADA TERCERA

Salen CHARLES y FABRICIO, soldados, el uno francés y el otro italiano.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Salen GODOFRE DE BULLÓN, TANCREDO, BOEMUNDO, JALDELIO, embajador de Egipto, y CLORINDA y ARGANTE y todos los demás que pudieren salir.

(tipo 1.4.; 1.1. y 3.1.)

Dobla la halda de la vestidura como que tiene algo dentro.

(tipos 1.2.2. y 1.2.1.)

Digan todos a una voz:

(tipo 1.3.3.)

Vanse todos los EMBAJADORES.

(tipo 1.4.)

Aquí se entrarán todos diciendo: «Así lo quiere Dios, así lo quiere». Y saldrán FABRICIO y CHARLES soldados.

(tipo 1.4.; 1.3.3.; 1.3.4.; 1.4.; 1.1.)

Vanse, y salen ERMINIA armada con las armas de CLORINDA y con ella ALZARDO, su ayo.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.2.1. y 1.1.)

Páranse los dos un poco, como que escuchan, y salen CHARLES y FABRICIO tocando al arma, y huye ERMINIA y prenden a ALZARDO.

(tipos 1.2.2.; 1.4.; 1.2.2.; 2.2.1.; 1.4. y 1.2.2.)

Salen GODOFRE y BOEMUNDO y TANCREDO y los demás cristianos que pudieren, alborotados gritando: «¡Al arma, al arma!»

(tipos 1.4.; 3.1.; 1.2.3.; 1.3.2. y 1.3.4.)

Vanse todos, y queda solo TANCREDO.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Vase, y sale ERMINIA.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Sale TANCREDO y dice:

(tipos 1.4. y 1.3.3.)

Vase ERMINIA.

(tipo 1.4.)

Vase, y sale ARGENTE moro, con una barba o máscara de eunuco, y CLORINDA, armada con unas armas negras o una sobrevista negra y sobre ellas unas plumas.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.1.; 1.2.1. y 1.2.1.)

Entra ARGANTE con dos cestas llenas de pelotas de pez y resina, y da la una a CLORINDA, y una o dos escobas en la mano untadas todas con pez.

(tipos 1.4.; 1.2.1 y 1.2.2.)

Vase, y quedan solos ARGANTE y CLORINDA, y dice ARGANTE:

(tipo; 1.4.; 1.4. y 1.3.3.)

Entren dentro y queman algún ramo seco que haga llama por un rato, y luego tóquese alarma con gran fuerza de dentro. Sale GODOFRE, BOEMUNDO, CHARLES y FABRICIO y y todos los demás que pudieren, unos desnudos y otros mal armados, todos diciendo: «¡Aprieta, al arma, al arma!»

(tipo 1.4.; 2.1.2.; 2.2.3.2.; 2.2.1; 1.4.; 3.1.; 1.2.1; 1.3.3. y 1.3.4.)

Vanse todos, y salen soldados con herradas de agua y jarras. Entran por una puerta y salen por otra, y dentro anda el mismo ruido de trompetas y atambores, gritando «¡Alarma!», y a poco espacio, sale CLORINDA:

(tipos 1.4.; 1.4.; 2.1.2.; 1.4.; 2.2.1.; 1.3.3.; 1.3.4. y 1.4.)

Sale TANCREDO.

(tipo 1.4.)

Éntrase tras de ella y de todos.

(tipo 1.4.)

Sale GODOFRE y los demás, eceto BOEMUNDO.

(tipo 1.4.)

Vanse todos, y dentro suenan golpes de espadas, como que se combaten, y dice TANCREDO a voces:

(tipos 1.4.; 2.2.1.; 1.3.3. y 1.3.2.)

Suena un gran golpe dentro, y sale luego CLORINDA con la espada rota y muy desmayada, y sale tras ella TANCREDO con la espada sangrienta.

(tipos 2.2.1.; 1.2.4.; 1.2.1.; 1.2.2.; 1.4. y 1.2.1)

Vanse, y salen GODOFRE y con un crucifijo en la manga cubierto con velo negro, el cual sacará cuando hablare y todos los demás salen, eceto TANCREDO.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.2.1. y 1.4.)

Entra TANCREDO con la sobrevestidura negra de puesta, con su escudo de la tigre, cubierto de luto, y pónese triste a un lado del teatro, y prosigue adelante GODOFRE.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 1.2.3.; 1.2.2. y 1.4.)

Dan todos voces diciendo: «¡Ansí lo quiere Dios!» y luego habla PEDRO ERMITAÑO.

(tipos 1.3.2.; 1.3.3.; 1.3.4. y 1.3.3.)

Saca el crucifijo.

(tipo 1.2.2. y 1.2.1.)

Otra vez TODOS: «¡Así lo quiere Dios!»

(tipo 1.3.4.)

Vanse todos, y salen el TRABAJO y JERUSALÉN y la ESPERANZA como en la primera jornada. Y la ESPERANZA lleve de la mano a JERUSALÉN; y la ESPERANZA llevará una tunicela de tafetán debajo del vestido.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.1.; 1.2.2. y 1.2.1.)

Sale UN MANCEBO honesto y muy bien aderezado, con alas en los pies y en los brazos y en la cabeza. Y va a pasar por delante de JERUSALÉN, y nunca ha de estar sosegado en un lugar, y cuando sale dice:

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.1.; 1.2.2. y 1.3.3.)

A este punto, sale una mujer vestida como monja, coronada de flores, con un ramo en la mano de olivo y otro de palma, si le hubiere, y ésta es la LIBERTAD, y dice:

(tipo 1.4.; 1.2.1.; 3.1.; 1.1. y 1.3.3.)

Suenan las trompetas al asalto.

(tipo 2.2.2.)

Gritan dentro: «¡Así lo quiere Dios! ¡Godofre, Godofre! ¡Francia, Francia!» y hacen ruido con trompetas y atambores, y a poco rato luego cesa.

(tipo 2.2.1.; 1.3.4. y 2.2.1.)

Torna a sonar la gritería.

(tipo 2.2.1.)

Dan voces y dicen: «¡Traigan aquí esa escala! ¡Disparen otra vez ese trabuco! ¡Aquí soldados, agua a las máquinas! ¡Arriba soldados, que así lo quiere Dios!»

(tipos 1.3.2.; 1.3.3. y 1.3.4.)

Apártase el CONTENTO y LIBERTAD.

(tipo 1.4.)

Tórnense a poner el CONTENTO y LIBERTAD junto a JERUSALÉN.

(tipo 1.4.)

Apártase el TRABAJO.

(tipo 1.4.)

Digan de adentro: «¡Vitoria, que así lo quiere Dios! ¡Francia, Francia! ¡Italia, Italia!», y suenan las cheremías.

(tipos 1.3.3.; 2.2.1. y 1.3.4.)

Vase el TRABAJO con su yugo.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Híncase de rodillas JERUSALÉN.

(tipo 1.2.2.)

Vase la ESPERANZA.

(tipo 1.4.)

Desnúdala y prosigue:

(tipo 1.2.2.)

Vanse, y salen GODOFRE y todos los soldados, y BOEMUNDO traiga una corona de oro y TANCREDO un cetro y PEDRO ERMITAÑO una ropa rozagante doblada y puesta en una fuente de plata, y entra con las cheremías y atambores y con las banderas tendidas.

(tipos 1.4.; 1.4. 1.2.1.; 1.2.1.; 1.2.1.; 2.2.2. y 1.2.1.)

Descálcese.

(tipo 1.2.2.)

Descálzase.

(tipo 1.2.2.)

Descálzanse todos.

(tipo 1.2.2.)

EL GALLARDO ESPAÑOL

JORNADA PRIMERA

Hablan en esta primera jornada las personas siguientes:

ARLAJA, *mora*.

ALIMUZEL, *moro*.

DON ALONSO DE CÓRDOBA, *conde de Alcaudete, general de Orán*.

DON FERNANDO DE SAAVEDRA.

GUZMÁN, *capitán*.

FRATÍN, *ingeniero*.

UN SOLDADO.

CEBRIÁN, *moro, criado de ALIMUZEL*.

NACOR, *moro*.

DON MARTÍN DE CÓRDOBA.

UNO, *con una petición*.

BUITRAGO, *soldado*.

UN PAJECILLO.

OROPESA, *cautivo*.

ROBLEDO, *alférez*.

(tipo 1.1.)

Salen ARLAJA, *mora*, y ALIMUZEL, *moro*.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Éntrase ARLAJA.

(tipo 1.4.)

Éntrase ALIMUZEL.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Salen DON ALONSO DE CÓRDOBA, *conde de Alcaudete, general de Orán*; DON FERNANDO DE SAAVEDRA; GUZMÁN, *capitán*; FRATÍN, *ingeniero*.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Entra un SOLDADO.

(tipo 1.4.)

Entra ALIMUZEL, *a caballo, con lanza y adarga*.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Vase.

(tipo 1.4.)

Vanse DON ALONSO y FRATÍN.

(tipo 1.4.)

Vanse, y salen ALIMUZEL y CEBRIÁN, *su criado, que en arábigo quiere decir 'lacayo o mozo de caballos'.*

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.1. y 3.2.)

Baja la cabeza CEBRIÁN y *vase.*

(tipos 1.2.2. y 1.4.)

Échase a dormir, y sale al instante NACOR, *moro, con un turbante verde.*

(tipos 1.2.2.; 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Entra el capitán GUZMÁN, *con espada y rodela.*

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Vase GUZMÁN.

(tipo 1.4.)

Vanse.

(tipo 1.4.)

Salen DON ALONSO DE CÓRDOBA, *general de Orán, conde de Alcaudete, y su hermano, DON MARTÍN DE CÓRDOBA, y DON FERNANDO DE SAAVEDRA.*

(tipos 1.4.; 1.1.)

Entra UNO *con una petición.*

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entra el capitán GUZMÁN.

(tipo 1.4.)

Entra a esta sazón BUITRAGO, *un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón porque pedía se dice adelante.*

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.1.; 1.2.2. y 3.2.)

Un PAJECILLO diga:

(tipo 1.3.3.)

Vanse, y sale ARLAJA y OROPESA, *su cautivo*

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.1.)

Entran ALIMUZEL y NACOR.

(tipo 1.4.)

Entran dos moros y traen cautivo a DON FERNANDO, en cuerpo y sin espada.

(tipos 1.4.; 1.2.2. y 1.2.1.)

Éntranse todos, sino DON FERNANDO y OROPESA.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Entra ALIMUZEL.

(tipo 1.4.)

Vase.

(tipo 1.4.)

Vanse, y salen riñendo el capitán GUZMÁN con el alférez ROBLED.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.2.2. y 1.1.)

Meten mano.

(tipo 1.2.2.)

Entra el CONDE DE ALCAUDETE y DON MARTÍN DE CÓRDOBA, acompañados.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Llevan al alférez.

(tipo 1.2.2.)

JORNADA SEGUNDA

Los que hablan en ella son:

ARLAJA.

DON FERNANDO.

OROPESA.

NACOR.

VOZMEDIANO, *anciano.*

DOÑA MARGARITA, *doncella, en hábito de hombre.*

BUITRAGO.

DON MARTÍN.

EL CONDE.

GUZMÁN, *el capitán.*

ALIMUZEL.

BAIRÁN, *renegado.*

UN MORO.

(tipo 1.1.)

Salen ARLAJA, DON FERNANDO y OROPESA.

(tipo 1.4.)

Entra NACOR.

(tipo 1.4.)

Vase NACOR.

(tipo 1.4.)

Vanse y sale VOZMEDIANO, anciano, y DOÑA MARGARITA, en hábito de hombre.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Entra BUITRAGO con la demanda.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entra el CONDE, DON MARTÍN, el capitán GUZMÁN y NACOR.

(tipo 1.4.)

Vase NACOR.

(tipo 1.4.)

Vanse el CONDE y DON MARTÍN.

(tipo 1.4.)

Vanse el CAPITÁN y BUITRAGO.

(tipo 1.4.)

Vanse, y salen ARLAJA, ALIMUZEL, OROPESA y DON FERNANDO.

(tipos 1.4.; 1.4.)

Éntranse todos.

(tipo 1.4.)

Salen NACOR, atadas las manos atrás con un cordel, y tráenle BUITRAGO, el capitán GUZMÁN, MARGARITA y otros soldados con sus arcabuces.

(tipo 1.4.; 1.2.2.; 1.2.1.; 1.2.2. y 1.2.1.)

Vanse, y queda sola MARGARITA.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Suena dentro: «¡Arma, arma! ¡Santiago, cierra, cierra España, España!». Salga al teatro NACOR, abrazado con ARLAJA, y, a su encuentro, BUITRAGO.

(tipos 2.2.1.; 1.3.4.; 1.4. y 1.2.2.)

Sale ALÍ.

(tipo 1.4.)

Vase ARLAJA y MARGARITA. Sale DON FERNANDO y GUZMÁN.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Éntrase ALÍ, y BUITRAGO tras él.

(tipo 1.4.)
Vase GUZMÁN, y *vuelve* BUITRAGO y ALIMUZEL.
(tipos 1.4. y 1.4.)
ARLAJA, dentro.
(tipo 2.2.1.)
Sale ARLAJA, *defendiéndola* MARGARITA *del capitán* GUZMÁN y *de otros tres soldados.*
(tipos 1.4. y 1.2.2.)
Vase.
(tipo 1.4.)
Cae ALÍ *dentro, y éntrase* ARLAJA *tras él.*
(tipos 1.2.2. y 1.4.)
Dentro, diga GUZMÁN:
(tipo 2.2.1)
Vanse.
(tipo 1.4.)
Sale OROPESA, *cargado de despojos.*
(tipos 1.4. y 1.2.1.)
Salen el CONDE y DON MARTÍN, y BAIRÁN, *el renegado.*
(tipos 1.4. y 1.1.)
Vase BAIRÁN.
(tipo 1.4.)
Entra el capitán GUZMÁN, OROPESA, BUITRAGO, VOZMEDIANO y *otros soldados.*
(tipo 1.4.)
Vanse, y queda BUITRAGO, y VOZMEDIANO.
(tipos 1.4. y 1.4.)
Vase.
(tipo 1.4.)
Vase.
(tipo 1.4.)
Sale ARLAJA, DON FERNANDO y MARGARITA.
(tipo 1.4.)
Entra ALIMUZEL
(tipo 1.4.)
Suenan dentro atambores.

(tipo 2.2.1)

Entra UNO.

(tipo 1.4.)

Vanse ARLAJA y ALÍ tras ella, y MARGARITA a lo último, y DON FERNANDO, tras ella, y dicen antes:

(tipos 1.4. y 1.3.3.)

JORNADA TERCERA

Los que hablan en ella son:

ARLAJA.

MARGARITA.

VOZMEDIANO.

DON FERNANDO DE SAAVEDRA.

GUZMÁN.

BUITRAGO.

EL CONDE DE ALCAUDETE.

DON MARTÍN.

DON JUAN DE VALDERRAMA.

ALIMUZEL.

ROAMA, *moro*.

AZÁN, *rey de argel*.

EL [REY] DEL CUCO.

EL [REY] DE ALABEZ.

Y acompañamiento.

(tipo 1.1.)

Salen los reyes del CUCO y ALABEZ, DON FERNANDO, de moro; ALIMUZEL, ARLAJA y MARGARITA.

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Vanse los reyes.

(tipo 1.4.)

Éntranse todos.

(tipo 1.4.)

Sale BUITRAGO, solo, a la muralla.

(tipos 1.4. y 2.1.1.)

- A la muralla, el CONDE y GUZMÁN.*
(tipos 1.4. y 2.1.1.)
- Éntrese de la muralla el CONDE, y GUZMÁN.*
(tipos 1.4. y 2.1.1.)
- Éntranse, y suenan chirimías y cajas.*
(tipos 1.4. y 2.2.2.)
- Entra AZÁN BAJÁ y BAIRÁN con el REY DEL CUCO y el ALABEZ.*
(tipo 1.4.)
- Entren a esta sazón ARLAJA y MARGARITA, en hábito de moro; DON FERNANDO como moro, y ALIMUZEL.*
(tipos 1.4.; 1.2.1.; 1.2.1.)
- Entra ROAMA, moro, con un cristiano galán atadas las manos.*
(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.2.)
- Como entra el cautivo, se cubre MARGARITA el rostro con un velo.*
(tipo 1.4. y 1.2.2. y 1.2.1.)
- Mira a DON FERNANDO.*
(tipo 1.2.2.)
- Éntranse todos, excepto DON JUAN y DON FERNANDO.*
(tipos 1.4. y 1.4.)
- Entra ROAMA, el moro.*
(tipos 1.4. y 1.1.)
- Éntrase DON JUAN, y ROAMA.*
(tipo 1.4.)
- Éntrase.*
(tipo 1.4.)
- Tócase arma; salen a la muralla el CONDE y GUZMÁN, y al teatro, AZÁN, el CUCO y ALABEZ.*
(tipo 2.2.1.; 1.4.; 2.1.1.; 2.1.3. y 1.4.)
- Suena mucha vocería de «¡Li, li, li!» y atambores; sale ROAMA.*
(tipos 2.2.1.; 1.3.4. y 1.4.)
- Éntranse todos.*
(tipo 1.4.)
- Salen ARLAJA y MARGARITA, cubierto el rostro con un velo, y DON JUAN, como cautivo.*
(tipos 1.4.; 1.2.2.; 1.2.1. y 1.2.1.)
- Entra ROAMA.*

(tipo 1.4.)

Vuélvese.

(tipo 1.4.)

Suena dentro asalto.

(tipo 2.2.1.)

Éntranse ARLAJA y MARGARITA.

(tipo 1.4.)

Éntrase.

(tipo 1.4.)

Salen a la muralla DON MARTÍN, el capitán GUZMÁN y BUITRAGO con una mochila a las espaldas y una bota de vino, comiendo un pedazo de pan.

(tipos 1.4.; 1.2.1. y 1.2.2.)

Bebe.

(tipo 1.2.2.)

Salen al teatro AZÁN, el CUCO, el ALABEZ, DON FERNANDO y otros moros con escalas.

(tipos 1.4. y 2.1.2.)

Embisten; anda la grita; lleva MUZEL una escala; sube por ella, y otro moro por otra; deciende al moro BUITRAGO, y DON FERNANDO ase a MUZEL y derribale; pelea con otros, y mátalos. Todos han de caer dentro del vestuario. Desde un cabo mira AZÁN, el CUCO y el ALABEZ lo que pasa.

(tipos 1.2.2.; 2.2.1.; 2.1.2.; 1.4.; 1.4.; 2.1.2.; 1.2.2.; 1.2.2.; 2.1.3.; 1.4.; 1.2.2.)

Derriba al otro que sube.

(tipo 1.2.2.)

Riñen los dos.

(tipo 1.2.2.)

Derriba a otro.

(tipo 1.2.2.)

Vase el del CUCO contra DON FERNANDO.

(tipo 1.2.2.)

Caen dentro del vestuario.

(tipos 1.2.2. y 2.1.3)

Quítase del muro GUZMÁN y BUITRAGO.

(tipo 1.4.)

Suena todo.

	(tipo 2.2.1.)
<i>Éntranse.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Salen</i> BUITRAGO y GUZMÁN.	
	(tipo 1.4.)
<i>Éntranse todos.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Salen</i> AZÁN, ARLAJA, MARGARITA, DON JUAN, ROAMA, <i>que trae preso a</i> VOZMEDIANO.	
	(tipos 1.4. y 1.2.2.)
<i>Entra un</i> MORO.	
	(tipo 1.4.)
<i>Vase.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Éntranse las dos.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Éntrase.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Éntrase.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Salen a la muralla</i> DON MARTÍN, GUZMÁN, DON FERNANDO y BUITRAGO.	
	(tipo 1.4. y 2.1.1.)
<i>Éntrase</i> DON MARTÍN y BUITRAGO.	
	(tipo 1.4.)
<i>Éntranse.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Sale, como que se desembarca,</i> DON FRANCISCO DE MENDOZA; <i>recíbenle el</i> CONDE y DON MARTÍN, BUITRAGO y <i>otros.</i>	
	(tipos 1.4.; 1.2.2. y 1.4.)
<i>Entra el capitán</i> GUZMÁN y <i>lee un billete a</i> DON FRANCISCO; y, <i>en leyéndole, dice:</i>	
	(tipos 1.4.; 1.2.2.; 1.2.1. y 1.3.3.)
<i>Éntrase</i> GUZMÁN.	
	(tipo 1.4.)
<i>Entran</i> DON FERNANDO y ALIMUZEL, <i>con una banda, como que está herido;</i> ARLAJA, MARGARITA, DON JUAN y VOZMEDIANO.	

Entra UNO.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

(tipo 1.4.)

LA CASA DE LOS CELOS

JORNADA PRIMERA

Entra REINALDOS y MALGESÍ.

(tipo 1.4.)

Entra ROLDÁN y GALALÓN.

(tipo 1.4.)

Vase.

(tipo 1.4.)

Vuelve GALALÓN con el EMPERADOR CARLOMAGNO.

(tipo 1.4. y 1.1.)

Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco el teatro y pónese al lado de MALGESÍ; y han de haber comenzado a entrar por el patio ANGÉLICA la Bella sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere; traen la rienda dos salvajes, vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde. Detrás viene una dueña sobre una mula con gualdrapa; trae delante de sí un rico cofrecillo y una perrilla de falda. En dando una vuelta al patio, la apean los salvajes y va donde está el EMPERADOR, el cual, como la ve, dice:

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 2.2.3.1.; 1.4.; 1.4.; 2.1.3.; 1.1.; 1.2.1.; 3.1.; 1.2.2.; 1.2.1; 1.4.; 1.2.1.; 1.4.; 1.2.2.; 1.4. y 1.3.3.)

Entra en el teatro ANGÉLICA con los salvajes y la DUEÑA, acompañada de REINALDOS, ROLDÁN y GALALÓN; viene ANGÉLICA embozada.

(tipos 1.4.; 2.1.3.; 1.1. y 1.2.1.)

Desembózase.

(tipo 1.2.2.)

Éntrase la SOMBRA.

(tipo 1.4.)

Vase ANGÉLICA y su compañía.

(tipo 1.4.)

Éntrase el EMPERADOR y GALALÓN.

(tipo 1.4.)

Éntrase MALGESÍ y entra BERNARDO DEL CARPIO, armado; y tráele la celada un VIZCAÍNO, su escudero, con botas y fieltro y su espada.

(tipos 1.4.; 1.2.1; 1.2.1.; 1.1. y 1.2.1.)

Échase a dormir BERNARDO junto al padrón de MERLÍN, que ha de ser un mármol jaspeado, que se pueda abrir y cerrar, y a este instante parece encima de la montaña el mancebo ARGALÍA, hermano de ANGÉLICA la Bella, armado y con una lanza dorada.

(tipos 1.2.2.; 2.1.1.; 2.2.3.1.; 2.2.; 1.4.; 2.1.1; 1.1. y 1.2.1.)

Éntrase ARGALÍA y sale ANGÉLICA con los salvajes y la DUEÑA.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Entra ARGALÍA

(tipo 1.4.)

Éntrase todos, sino BERNARDO, que aún duerme. Suene música de flautas tristes; despierta BERNARDO. Ábrese el padrón, pare una figura de muerto y dice:

(tipo 1.4.; 1.2.2.; 2.2.2.; 1.2.2.; 2.1.1.; 2.2.3.1.; 1.4. y 1.3.3.)

Ciérrase el padrón; éntrese en él BERNARDO sin hablar palabra y luego sale REINALDOS.

(tipos 2.2.3.1.; 1.2.2. y 1.4.)

Recuéstase REINALDOS; pone el escudo por cabecera y entra luego ROLDÁN, embrazado del suyo.

(tipos 1.2.2.; 1.4. y 1.2.2.)

Échase ROLDÁN junto a REINALDOS y pone a su cabecera el escudo de REINALDOS, y luego despierta REINALDOS.

(tipos 1.2.2. y 1.2.2.)

ROLDÁN despierta.

(tipo 1.2.2.)

Vanse herir con las espadas; salen del hueco del teatro llamas de fuego, que no los deja llegar.

(tipos 1.2.2.; 1.4.; 2.2.3.1. y 2.2.3.2.)

Dice el espíritu de MERLÍN.

(tipos 1.1. y 1.3.3.)

Sale BERNARDO.

(tipo 1.4.)

Vase retirando ROLDÁN hacia atrás y sube por la montaña como por fuerza de oculta virtud.

(tipos 1.2.2.; 1.4. y 2.1.1.)

Sube BERNARDO por la peña arriba, siguiendo a ROLDÁN, y va tras él REINALDOS. Sale MARFISA, armada ricamente; trae por timbre un ave Fénix y un águila blanca pintada en el escudo; y mirado subir a los tres de la montaña, con las espadas desnudas y que se acaban de desaparecer, dice:

(tipos 1.4.; 2.1.1.; 1.4.; 1.4.; 1.2.1.; 1.2.2; 1.2.1.; y 1.3.3.)

Sube MARFISA por la montaña y vuelven a salir al teatro, riñendo, ROLDÁN, BERNARDO y REINALDOS.

(tipos 1.4.; 2.1.1.; 1.2.4. y 1.2.2.)

Entra ANGÉLICA llorando, y con ella el VIZCAÍNO, escudero de BERNARDO.

(tipo 1.4.; 1.2.3. y 1.1.)

Sale MARFISA poniendo paz y poniendo mano a la espada. Éntrase huyendo ANGÉLICA.

(tipos 1.4.; 1.2.2. y 1.4.)

Éntrase ROLDÁN.

(tipo 1.4.)

JORNADA SEGUNDA

Sale LAUSO, pastor, por una parte de la montaña con su guitarra, y CORINTO, por la otra, con otra.

(tipo 1.4.; 1.1.; 2.1.1.; 1.2.1.)

Bajan los dos de la montaña.

(tipos 1.4. y 2.1.1.)

Canta CLORI en la montaña y sale cogiendo flores.

(tipos 1.3.2.; 2.1.1.; 1.2.2.)

Canta CORINTO.

(tipo 1.3.2.)

RÚSTICO parece por la montaña.

(tipos 1.4. y 2.1.1.)

Escóndese CLORI.

(tipo 1.4.)

Sale CLORI.

(tipo 1.4.)

Entra ANGÉLICA alborotada.

(tipos 1.4. y 1.2.3.)

Éntrase ANGÉLICA y LAUSO.

(tipo 1.4.)

Éntranse todos y sale REINALDOS.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Crujidos de cadenas, ayes y suspiros dentro.

(tipo 2.2.1.)

Descúbrese la boca de la sierpe.

(tipos 2.2.3.2. y 2.1.1.)

MALGESÍ, vestido como diré, sale por la boca de la sierpe.

(tipos 1.2.1.; 3.1.; 1.4. y 2.2.3.2.)

Suena dentro música triste, como la pasada del padrón. Sale el TEMOR, vestido, como diré, con una tunicela parda, ceñida con culebras.

(tipos 2.2.2.; 3.1.; 1.4.; 1.2.1. y 3.1.)

Sale la SOSPECHA, con una tunicela de varias colores.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Sale CURIOSIDAD.

(tipo 1.4.)

Con una soga a la garganta y una daga desenvainada en la mano, sale la DESESPERACIÓN, como diré.

(tipos 1.2.1. y 1.4.)

Suena la música triste, y salen los CELOS, como diré, con una tunicela azul, pintada en ella sierpes y lagartos, con una cabellera blanca, negra y azul.

(tipos 2.2.2.; 1.4. y 1.2.1.)

Tocan los CELOS la mano a REINALDOS.

(tipo 1.2.1.)

Dice de dentro MERLÍN.

(tipos 1.3.3. y 2.2.1.)

Éntrase las sombras.

(tipo 1.4.)

Desvía de allí a REINALDOS.

(tipo 1.4.)

Éntrase MALGESÍ.

(tipo 1.4.)

Parece a este instante el carro de fuego, de los leones de la montaña, y en él la diosa VENUS.

(tipo 2.1.2.; 2.2.3.2. y 1.4.)

Suena música de chirimías. Sale la nube, y en ella, el dios CUPIDO, vestido y con alas, flecha y arco desarmado.

(tipos 2.2.2.; 2.2.3.1.; 1.4. y 1.2.1.)

Éntrase REINALDOS.

(tipo 1.4.)

Entra RÚSTICO.

(tipo 1.4.)

Entra LAUSO, CORINTO y CLORI, y ANGÉLICA, como pastora.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Mientras cantan, se va el carro de VENUS, y CUPIDO en él, y suenan las chirimías, y luego dice LAUSO:

(tipo 2.1.2.; 1.4.; 2.2.2. y 1.3.3.)

Todos: «¡Norabuena sea, sea norabuena!», y éntranse; y sale BERNARDO y su ESCUDERO.

(tipos 1.3.4.; 1.4. y 1.1.)

Parece ANGÉLICA, y va tras ella ROLDÁN; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la MALA FAMA, vestida, como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra.

(tipos 1.4.; 1.2.2.; 2.2.3.1.; 1.4. y 1.2.1.)

Vuélvese la tramoya.

(tipo 2.2.3.1.)

Entra MARFISA.

(tipo 1.4.)

Aparece otra vez ANGÉLICA, y huye a la tramoya, y vuélvese; y parece la BUENA FAMA, vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas de varias colores y una trompeta.

(tipos 1.4.; 1.2.2.; 2.2.3.1.; 1.4. y 1.2.1.)

Vuélvese la tramoya.

(tipo 2.2.3.1.)

JORNADA TERCERA

Salen LAUSO y CORINTO, pastores.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Entra CLORI, cantando, y RÚSTICO con ellas, y ANGÉLICA.

(tipos 1.4. y 1.3.2.)

Parece REINALDOS por la montaña.

(tipos 1.4. y 2.1.1.)

Éntrase ANGÉLICA huyendo.

(tipo 1.4.)

Éntranse todos y quédase CORINTO.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Éntrase huyendo CORINTO.

(tipo 1.4.)

Suena dentro esta voz de ANGÉLICA.

(tipo 2.2.1.)

Salen dos SÁTIROS que traen a ANGÉLICA *como arrastrando, con un cordel a la garganta.*

(tipos 1.4.; 1.2.2. y 1.2.1.)

Vanse los SÁTIROS.

(tipo 1.4.)

Llégase REINALDOS *a* ANGÉLICA.

(tipo 1.4.)

Vase a dar REINALDOS *con la daga; sale* MALGESÍ *en su misma figura y detiénele el brazo, diciendo:*

(tipos 1.2.2.; 1.2.1.; 1.4.; 1.2.2. y 1.3.3.)

Éntranse todos.

(tipo 1.4.)

Suena una trompeta bastarda lejos y entran en el teatro CARLOMAGNO *y* GALALÓN.

(tipos 2.2.2.; 1.4. y 2.1.3.)

Entra un PAJE.

(tipo 1.4.)

Entra MARFISA *y* BERNARDO, *a caballo.*

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Entran FERRAGUTO *y* ROLDÁN, *riñendo, con las espadas desnudas.*

(tipos 1.4.; 1.2.2. y 1.2.1.)

Retírase FERRAGUTO *y, puesto en la tramoya, al tirarle* ROLDÁN *una estocada, se vuelva la tramoya, y parece en ella* ANGÉLICA, *y* ROLDÁN, *echándose a los pies della; al punto que se inclina, se vuelve la tramoya, y parece uno de los SÁTIROS, y hállase* ROLDÁN *abrazado con sus pies.*

(tipos 1.4.; 2.2.3.1.; 1.2.2.; 1.4.; 1.2.2.; 1.4. y 1.2.2.)

Vuélvese la tramoya, y parece MALGESÍ *en su forma.*

(tipos 2.2.3.1. y 1.4.)

Vuélvese la tramoya con ROLDÁN. *Salen* BERNARDO *y* MARFISA, *y suena dentro una trompeta.*

(tipos 2.2.3.1.; 1.4. y 2.2.2.)

Entra GALALÓN, armado de peto y espaldar.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

MALGESÍ dice de dentro:

(tipo 2.2.1.)

Llévanle los SÁTIROS en brazos a GALALÓN.

(tipo 1.2.2.)

Échase a dormir.

(tipo 1.2.2.)

Sale por lo hueco del teatro CASTILLA, con un león en la una mano, y en la otra un castillo.

(tipos 1.4.; 2.2.3.1. y 1.2.1.)

Éntrase CASTILLA con BERNARDO por lo hueco del teatro.

(tipos 1.4.; 1.1. y 2.2.3.1.)

CORINTO, pastor, y ANGÉLICA, como pastora.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Entra REINALDOS.

(tipo 1.4.)

Huye CORINTO.

(tipo 1.4.)

Corre ANGÉLICA y entra por una puerta, y REINALDOS tras ella; y, al salir por otra, haya entrado ROLDÁN y encuentra con ella.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Descuélgase la nube y cubre a todos tres, que se esconden por lo hueco del teatro; y salen luego el EMPERADOR CARLOMAGNO y GALALÓN, la mano en una banda, lastimada cuando se la apretó MARFISA.

(tipos 2.2.3.1.; 1.4.; 2.2.3.1.; 1.4.; 1.2.1. y 3.1.)

Entra MALGESÍ con el escudo de GALALÓN, donde vienen escritos los cuatro versos de antes.

(tipos 1.4. y 2.1.2.)

Entra GALALÓN.

(tipo 1.4.)

Vuelven a salir ROLDÁN, REINALDOS y ANGÉLICA, de la misma manera como se entraron cuando les cubrió la nube.

(tipos 1.2.4.)

Parece un ÁNGEL en una nube volante.

(tipos 1.4. y 2.2.3.1.)

Vase.

(tipo 1.4.)

Suenan chirimías, y dase fin a la comedia.

(tipo 2.2.2.)

LOS BAÑOS DE ARGEL

JORNADA PRIMERA

CAURALÍ, *capitán de Argel*; YZUF, *renegado*; otros CUATRO MOROS, *que se señalan así: 1, 2, 3, 4.*

(tipos 1.4.; 1.1. y 3.2.)

Éntrase. *Suena dentro vocería de moros; enciéndese hachos, pónese fuego al lugar, sale un VIEJO a la muralla medio desnudo y dice:*

(tipos 1.4.; 2.2.1.; 2.1.2.; 2.2.3.2.; 1.4.; 2.1.1.; 1.2.1. y 1.3.3.)

Éntrase.

(tipo 1.4.)

Sale el SACRISTÁN a la muralla, con una sotana vieja y un paño de tocar.

(tipos 1.4.; 2.1.1. y 1.2.1.)

Toca la campana.

(tipos. 1.2.2. y 2.1.2.)

Torna a tocar y éntrase.

(tipos 1.2.2. y 1.4.)

Salen al teatro CAURALÍ, YZUF y otros dos moros.

(tipo 1.4.)

Sale el VIEJO que salió a la muralla, con un niño en brazos medio desnudo y otro pequeño de la mano.

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Éntrase el viejo. *Sale el SACRISTÁN.*

(tipos 1.4. y 1.4.)

Éntrase el MORO y el SACRISTÁN.

(tipo 1.4.)

Éntrase.

(tipo 1.4.)

Suena una trompeta bastarda. Salen CUATRO MOROS, uno tras otro, cargados de despojos.

(tipos 2.2.2.; 1.4. y 2.1.2.)

Sale un MORO con una doncella, llamada COSTANZA, medio desnuda.

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Éntrase COSTANZA. *Sale UNO a la muralla.*

(tipos 1.4.; 1.4. y 2.1.1.)

Entra un ARCABUCERO cristiano.
(tipos 1.4. y 1.1.)

Entra el CAPITÁN cristiano.
(tipos 1.4. y 1.1.)

Parece en la muralla DON FERNANDO.
(tipos 1.4. y 2.1.1.)

Éntranse.
(tipo 1.4.)

Éntrase DON FERNANDO, y parece el CAPITÁN en la muralla con otro soldado.
(tipos 1.4.; 1.4. y 2.1.1.)

Éntrase el CAPITÁN. Sale DON FERNANDO, y va subiendo por un risco.
(tipos 1.4.; 1.4. y 2.1.1.)

Arrójase del risco.
(tipos 1.2.2. y 2.1.1.)

Sale el GUARDIÁN BAJÍ y un CAUTIVO con papel y tinta.
(tipos 1.4. y 2.1.2.)

Sale un CAUTIVO, y van saliendo de mano en mano los que pudieren.
(tipos 1.4. y 3.1.)

Éntrase.
(tipo 1.4.)

Salen DON LOPE y VIVANCO cautivos, con sus cadenas a los pies.
(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Sale un CRISTIANO cautivo que viene huyendo del GUARDIÁN, que viene tras él dándole de palos.
(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.2.)

Éntranse, dándole de palos, estos dos.
(tipos 1.2. y 1.4.)

Parece una caña, atado un paño blanco en ella, con un bulto.
(tipo 2.2.3.2 y 2.1.2.)

Entra HAZÉN, renegado.
(tipos 1.4. y 1.1.)

Dales un papel escrito.
(tipos 1.2.2. y 2.1.2.)

Vase.

(tipo 1.4.)

Éntrase HAZÉN.

(tipo 1.4.)

Parece la caña otra vez, con otro paño de más bulto.

(tipos 2.2.3.2. y 2.1.2.)

Inclínase la caña a DON LOPE, y desata el paño.

(tipos 2.2.3.2.; 1.2.2. y 2.1.2.)

Pónese DON LOPE a leer el billete; y, antes que le acabe de leer, dice:

(tipos 1.2.2.; 2.1.2. y 1.3.3.)

Sale el GUARDIÁN BAJÍ y un moro llamado CARAHOJA, y un CRISTIANO, atadas las orejas con un paño sangriento, como que las trae cortadas

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Éntrase el CRISTIANO.

(tipo 1.4.)

Entra un CAUTIVO.

(tipo 1.4.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Vuelven a salir DON LOPE y VIVANCO.

(tipo 1.4.)

Lee el billete DON LOPE:

(tipos 1.2.2 y 2.1.2.)

Entra HAZÉN.

(tipo 1.4.)

Vuélvele el papel.

(tipos 1.2.2. y 2.1.2.)

Éntrase HAZÉN.

(tipo 1.4.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Sale HAZÁN BAJÁ, rey de Argel, y el CADÍ y CARAHOJA, y HAZÉN, el GUARDIÁN BAJÍ y otros MOROS de acompañamiento; suenan chirimías y grita de desembarcar.

(tipos 1.4.; 1.1.; 2.2.2. y 2.2.1.)

Entran CAURALÍ y YZUF.

Éntrase CAURALÍ. (tipo 1.4.)

Vuelve CAURALÍ con el PADRE, que trae al niño de la mano y otro chiquito en los brazos, que no ha de hablar; y vienen asimismo el SACRISTÁN, DON FERNANDO y otros dos cautivos. (tipo 1.4.)
(tipos 1.2.4.; 1.1. y 1.4.)

Entra el SACRISTÁN. (tipo 1.4.)

Entra un MORO. (tipo 1.4.)

Éntranse todos; quedan HAZÉN y YZUF. (tipos 1.4. y 1.4.)

Da HAZÉN de puñaladas a YZUF. (tipo 1.2.2.)

Vuelve el CADÍ. (tipo 1.4.)

Saca una cruz de palo HAZÉN. (tipo 2.1.2.)

Éntranse todos. (tipo 1.4.)

JORNADA SEGUNDA

HALIMA, mujer de CAURALÍ, y DOÑA COSTANZA. (tipos 1.4. y 1.1.)

Entran CAURALÍ y DON FERNANDO como cautivo. (tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entra ZAHARA, muy bien aderezada. (tipos 1.4. y 1.2.1.)

Vase CAURALÍ. (tipo 1.4.)

Éntranse todos. (tipo 1.4.)

Sale el VIEJO, padre de los niños, y el SACRISTÁN: el VIEJO con vestido de cautivo; y el SACRISTÁN con su mismo vestido y con un barril de agua.

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.1; y 1.2.1.)

Entran dos o tres muchachos MORILLOS, aunque se tomen de la calle, los cuales han de decir no más que estas palabras:

(tipos 1.4.; 1.1.; 3.1.; 1.3.3.)

Entra un JUDÍO.

(tipo 1.4.)

Vase el JUDÍO.

(tipo 1.4.)

Toma su barril y vase.

(tipos 1.2.1. y 1.4.)

Salen JUANICO y FRANCISCO, que así se han de llamar los hijos del VIEJO: vienen vestidos a la turquesca de garzones, saldrá con ellos la SEÑORA CATALINA, vestida de garzón, y un CRISTIANO, como cautivo, COSTANZA y D. FERNANDO, de cautivo, y JULIO de cautivo, que traen las ferjas y vestidos de los garzones, y las guitarras y el rabel. DON FERNANDO ha de hacer salida.

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.1.; 1.1.; 1.2.1.; 1.2.1.; 1.2.1.; 1.2.1. y 1.2.2.)

AMBROSIO, que es la SEÑORA CATALINA:

(tipo 1.1.)

AMBROSIO, que le ha de hacer la SEÑORA CATALINA:

(tipo 1.1.)

Cantan este romance.

(tipo 1.3.2.)

AMBROSIO cante solo:

(tipo 1.3.2.)

Entran el CADÍ y CAURALÍ.

(tipo 1.4.)

Vase el VIEJO.

(tipo 1.4.)

Vase el CADÍ y todos, sino DON FERNANDO.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Salen DON LOPE y VIVANCO.

(tipo 1.4.)

Entran ZARA y HALIMA, cubiertos los rostros con sus almalafas blancas; y vienen con ellas, vestidas como moras, COSTANZA y la SEÑORA CATALINA, que no ha de hablar sino dos o tres veces.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 1.1.; 1.2.1. y 3.1.)

Éntranse las moras.

(tipo 1.4.)

Éntranse. Sale el SACRISTÁN con una cazuela mojé, y tras él el JUDÍO.

(tipos 1.4.; 1.4. y 2.1.2.)

Éntrase el JUDÍO.

(tipo 1.4.)

Éntrase.

(tipo 1.4.)

Salen DON FERNANDO y COSTANZA.

(tipo 1.4.)

Entran CAURALÍ y HALIMA y venlos abrazados.

(tipos 1.4. y 1.2.2.)

Éntrase HALIMA y COSTANZA.

(tipo 1.4.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

JUANICO y FRANCISQUITO trompando con un trompo.

(tipos 1.4.; 2.2.2. y 2.1.2.)

Entra el CADÍ y el CARAHOJA, amo del desorejado.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Trompa FRANCISCO.

(tipo 2.2.2.)

Arroja el trompo y desnúdase.

(tipos 1.2.2.; 2.1.2. y 1.2.2.)

JORNADA TERCERA

Salen GUARDIÁN BAJÍ y otro MORO.

(tipo 1.4.)

Entran VIVANCO, DON FERNANDO, DON LOPE, el SACRISTÁN, el PADRE de los niños; trae DON FERNANDO los calzones del SACRISTÁN.

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Éntranse. Salen al teatro todos los CRISTIANOS que haya, y OSORIO entre ellos, y el SACRISTÁN, puestos los calzones que le dio DON FERNANDO.

(tipos 1.4.; 1.4.; 3.1. y 1.2.1.)

Éntrase OSORIO y el SACRISTÁN.

(tipo 1.4.)

Entra CAURALÍ.

(tipo 1.4.)

Canten lo que quisieren.

(tipo 3.1.)

En acabando la música, dice el SACRISTÁN –todo cuanto dice agora el SACRISTÁN, lo diga mirando al soslayo a CAURALÍ–:

(tipos 1.3.3. y 1.2.2.)

Dice esto mirando a CAURALÍ.

(tipos 1.3.3. y 1.2.2.)

Sale GUILLERMO, pastor.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Un MORO dice desde arriba:

(tipos 1.3.3. y 2.1.3.)

Entra un CRISTIANO herido y otro sin herir.

(tipos 1.4. y 1.2.2.)

Vase CAURALÍ.

(tipo 1.4.)

Entra el GUARDIÁN BAJÍ.

(tipo 1.4.)

Éntrase el PADRE.

(tipo 1.4.)

Éntranse todos.

(tipo 1.4.)

Salen ZARA, HALIMA y COSTANZA.

(tipo 1.4.)

Éntrase HALIMA.

(tipo 1.4.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)
Salen el REY, el CADÍ, el GUARDIÁN BAJÍ.

(tipo 1.4.)
Entra un MORO asido de un cautivo.

(tipos 1.4.y 1.2.2.)
Entra el SACRISTÁN con un niño en las mantillas, fingido, y tras él el JUDÍO de la cazuela.

(tipos 1.4.; 1.2.1.)
Entra otro MORO con otro CRISTIANO, muy roto y llagadas las piernas.

(tipos 1.4. y 1.2.2.)
Éntranse todos.

(tipo 1.4.)
El PADRE, solo:

(tipo 1.4.)
Córrese una cortina; descúbrese FRANCISQUITO, atado a una columna en la forma que pueda mover a más piedad.

(tipo 2.1.2.; 2.1.3.; 1.2.2.; 2.1.2. y 3.1.)
Éntrase.

(tipo 1.4.)
Aquí ha de salir la boda desta manera: HALIMA, con un velo delante del rostro, en lugar de ZARA; llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que yo daré. Salen detrás de todos VIVANCO y DON LOPE, y entre los moros de la música va OSORIO, el cautivo. Como acaban de pasar, pregunta DON LOPE a OSORIO:

(tipo 1.4.; 1.2.1.; 3.1.; 2.1.2.; 2.2.2.; 2.2.3.2.; 1.3.2.; 3.1.; 1.4.; 1.1. y 1.3.3.)
ZARA, a la ventana.

(tipos 1.4. y 2.1.3.)
Quítase de la ventana y baja a abrir.

(tipos 1.4. y 2.1.3.)
Sale ZARA.

(tipo 1.4.)
Vase ZARA.

(tipo 1.4.)
Éntranse.

(tipo 1.4.)

Descúbrese un tálamo donde ha de estar HALIMA, cubierta el rostro con el velo; danzan la danza de la morisca; haya hachas; estenlo mirando DON LOPE y VIVANCO; y, en acabando la danza, entran dos MOROS.

(tipos 2.1.2.; 1.2.1.; 1.4.; 2.1.2.; 1.2.2. y 1.4.)

Éntranse todos y ciérrase la cortina del tálamo; quedan en el teatro DON LOPE y VIVANCO.

(tipos 1.4.; 2.1.2.y 1.4.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Sale OSORIO y el SACRISTÁN.

(tipo 1.4.)

Entra un CRISTIANO.

(tipo 1.4.)

Vase.

(tipo 1.4.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Salen HALIMA, ZARA, COSTANZA; y al entrar se le cae a ZARA un rosario, que lo alza HALIMA.

(tipos 1.4.; 1.2.2.; 1.2.1. y 1.2.2.)

Entran VIVANCO y DON FERNANDO.

(tipo 1.4.)

Éntranse las tres.

(tipo 1.4.)

Éntrase VIVANCO y DON FERNANDO.

(tipo 1.4.)

Sale el PADRE con un paño blanco ensangrentado, como que lleva en él los huesos de FRANCISQUITO.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Éntrase.

(tipo 1.4.)

Sale DON FERNANDO y VIVANCO.

(tipo 1.4.)

Entran DON LOPE y el PATRÓN de la barca.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Éntrase VIVANCO.

(tipo 1.4.)

Entran VIVANCO, HALIMA, ZARA, COSTANZA; el PADRE, con un paño blanco, dando muestra que lleva los huesos de FRANCISQUITO; OSORIO, el SACRISTÁN y otros cristianos que pudieren salir.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

EL RUFÍAN DICHOSO

JORNADA PRIMERA

Salen LUGO, envainando una daga de ganchos, y el LOBILLO y GANCHOSO, rufianes. LUGO viene como estudiante, con una media sotana, un broquel en la cinta y una daga de ganchos: que no ha de traer espada.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 1.1. y 1.2.1.)

Entran a esta sazón un ALGUACIL y dos CORCHETES; huyen GANCHOSO y LOBILLO; queda solo LUGO, envainando.

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.2.2.)

Éntrase el ALGUACIL.

(tipo 1.4.)

Éntranse los dos CORCHETES.

(tipo 1.4.)

Entra, a este instante, LAGARTIJA, muchacho.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Entra, a este instante, una DAMA, con el manto hasta la mitad del rostro.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Éntrase LAGARTIJA.

(tipo 1.4.)

Mírala por debajo del manto.

(tipo 1.2.2.)

Entra su MARIDO.

(tipo 1.4.)

Vase el MARIDO.

(tipo 1.4.)

Éntrase LUGO. Sale el licenciado TELLO DE SANDOVAL, amo de CRISTÓBAL DE LUGO, y el ALGUACIL que salió primero.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.1. y 3.1.)

Éntrase el ALGUACIL.

(tipo 1.4.)

Éntrase TELLO.

(tipo 1.4.)

Salen dos MÚSICOS con guitarras, y CRISTÓBAL con su broquel y daga de ganchos.

(tipos 1.4.; 1.2.1.y 1.2.1.)

Tocan.

(tipo 2.2.2.)

Asómase a la ventana UNO medio desnudo, con un paño de tocar y un candil.

(tipos 1.4.; 2.1.3.; 1.2.1. y 1.2.1.)

Éntrase.

(tipo 1.4.)

Entra un CIEGO.

(tipo 1.4.)

Vase el CIEGO.

(tipo 1.4.)

Suena dentro como que hacen pasteles, y canta UNO dentro lo siguiente:

(tipos 2.2.1.; 1.3.2. y 1.3.3.)

Da de coces a la puerta; sale el PASTELERO y sus secuaces con palas y barrederos y asadores.

(tipos 2.2.1.; 2.1.1.; 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Éntranse todos. Sale ANTONIA con su manto, no muy aderezada, sino honesta.

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.2.1.)

Sale el inquisidor TELLO DE SANDOVAL, con ropa de levantar, rezando en unas Horas.

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.2. y 1.2.1.)

Escóndese ANTONIA. Entra LUGO en cuerpo, pendiente a las espaldas el broquel y la daga, y trae el rosario en la mano.

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.2.1.)

Sale ANTONIA.

(tipo 1.4.)

Entra LAGARTIJA, asustado.

(tipos 1.4. y 1.2.3.)

Vase LAGARTIJA y LUGO, alborotados.

(tipos 1.4. y 1.2.3.)

Sale el ALGUACIL que suele, con dos corchetes, que traen preso a CARRASCOSA, padre de la mancebía.

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.1.y 1.1.)

Entra a este instante LUGO, puesta la mano en la daga y el broquel; viene con él LAGARTIJA y LOBILLO.

(tipos 1.4.; 1.2.2.; 1.2.1. y 1.1.)

Éntrase el ALGUACIL y los CORCHETES.

(tipo 1.4.)

Éntranse todos, y sale PERALTA, estudiante, y ANTONIA.

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.1.)

Vase ANTONIA.

(tipo 1.4.)

Entra PERALTA, y salen GILBERTO, estudiante, y LUGO.

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.1.)

Éntrase GILBERTO y sale el MARIDO de la MUJER que salió primero.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.1. y 3.1.)

Vase.

(tipo 1.4.)

Entra LAGARTIJA.

(tipo 1.4.)

Reza LUGO.

(tipo 1.2.2.)

Vase LAGARTIJA.

(tipo 1.1.)

Éntrase, y suenan a este instante las chirimías; descúbrese una gloria o, por lo menos, un ÁNGEL, que, en cesando la música, diga:

(tipos 1.4.; 2.2.2.; 2.2.3.1.; 3.1.; 1.4. y 1.3.3.)

JORNADA SEGUNDA

Salen dos figuras de NINFAS vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito CURIOSIDAD; en la otra, COMEDIA.

(tipos 1.4.; 1.2.1. y 1.1.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Sale FRAY CRISTÓBAL, en hábito de Santo Domingo, y FRAY ANTONIO también.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entra un corista llamado FRAY ÁNGEL. Señálase con sola la A.

(tipos 1.4.; 1.1. y 3.2.)

Vase luego el PADRE CRUZ.

(tipo 1.4.)

Enséñale hasta una docena de naipes.

(tipos 1.2.2. y 2.1.2.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Salen el PRIOR y TELLO DE SANDOVAL.

(tipo 1.4.)

Entran el PADRE CRUZ y FRAY ANTONIO.

(tipo 1.4.)

Abraza a los dos.

(tipo 1.2.2.)

Vase TELLO.

(tipo 1.4.)

Vase el PRIOR.

(tipo 1.4.)

Éntranse todos.

(tipo 1.4.)

Sale una dama llamada DOÑA ANA TREVIÑO, un MÉDICO y dos criados. Todo esto es verdad de la historia.

(tipos 1.4.; 1.1. y 3.2.)

Vase el MÉDICO.

(tipo 1.4.)

Cantan dentro:

(tipos 1.3.2. y 2.2.1.)

Éntranse todos.

(tipo 1.4.)

Sale el PADRE FRAY ANTONIO.

(tipo 1.4.)

Abre la celda; parece el PADRE CRUZ, arrobado, hincado de rodillas, con un crucifijo en la mano.

(tipos 2.1.1.; 1.2.2.; 1.4.; 1.2.3.; 1.2.2. y 1.2.1.)

Suenan desde lejos guitarras y sonajas, y vocería de regocijo. Todo esto desta máscara y visión fue verdad, que así lo cuenta la historia del santo.

(tipos 2.2.2.; 2.2.1. y 3.2.)

Suena más cerca.

(tipo 2.2.)

Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como NINFAS, lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 1.2.2. y 3.2.)

Cantan:

(tipo 1.3.2.)

El PADRE CRUZ, sin abrir los ojos, dice:

(tipos 1.2.2. y 1.3.3.)

Vanse los DEMONIOS, gritando.

(tipos 1.4. y 1.3.2.)

Entran, a este punto, dos CIUDADANOS, con sus lanternas, y el PRIOR.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Sale un CLÉRIGO y DOÑA ANA DE TREVIÑO, y acompañamiento.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Entran, a este instante, el PADRE CRUZ y FRAY ANTONIO, y pónese el PADRE a escuchar lo que está diciendo el CLÉRIGO, el cual prosigue diciendo:

(tipos 1.4.; 1.2.2. y 1.3.3.)

Híncanse de rodillas el CLÉRIGO, FRAY ANTONIO y el PADRE CRUZ, y los circustantes todos.

(tipo 1.2.2.)

JORNADA TERCERA

Entra un CIUDADANO y el PRIOR.

(tipo 1.4.)

Entra el PADRE CRUZ, llagado el rostro y las manos; tráenle dos ciudadanos de los brazos, y FRAY ANTONIO.

(tipos 1.4.; 1.2.1. y 1.2.2.)

Éntranse todos, y salen dos DEMONIOS; el uno con figura de oso, y el otro como quisieren. Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.2.1; 3.1. y 3.2.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Sale FRAY ÁNGEL y FRAY ANTONIO.

(tipo 1.4.)

Muéstrale dos bolas de argolla.

(tipos 1.2.2. y 1.2.1.)

Entra el PADRE CRUZ, arrimado a un báculo y rezando en un rosario.

(tipos 1.4.; 1.2.1. y 1.2.2.)

Éntrase FRAY ANTONIO y FRAY ÁNGEL.

(tipo 1.4.)

Vuelve a entrar SAQUIEL, vestido de oso. Todo fue así.

(tipos 1.4.; 1.2.1. y 3.2.)

Vase el demonio bramando.

(tipos 1.4 y 1.3.2.)

Vuelve a entrar FRAY ANTONIO con un plato de hilas y paños limpios.

(tipos 1.4. y 2.1.2.)

Entra FRAY ÁNGEL.

(tipo 1.4.)

Entra el PRIOR y otro FRAILE de acompañamiento.

(tipo 1.4.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Salen LUCIFER, con corona y cetro, el más galán demonio y bien vestido que ser pueda, y SAQUIEL y VISIEL, como quisieren, de demonios feos.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 3.1.; 1.1.; 3.1. y 1.2.1.)

Éntranse todos, y salen tres ALMAS, vestidas con tunicelas de tafetán blanco, velos sobre los rostros y velas encendidas.

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.2.1)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Sale FRAY ANTONIO llorando, y trae un lienzo manchado de sangre.

(tipo 1.2.4.; 1.2.3. y 2.1.2.)

Entra el PRIOR.

(tipo 1.4.)

Entra FRAY ÁNGEL.

(tipo 1.4.)

Éntranse todos.

(tipo 1.4.)

Salen dos CIUDADANOS, el uno con lienzo de sangre, y el otro con un pedazo de capilla.

(tipos 1.4. y 2.1.2.)

Entra otro.

(tipo 1.4.)

Traen al santo tendido en una tabla, con muchos rosarios sobre el cuerpo; tráenle en hombros sus frailes y el VIRREY; suena lejos música de flautas o chirimías; cesando la música, dice a voces dentro LUCIFER; o, si quisieren, salgan los demonios al teatro.

(tipos 1.4.; 2.1.2.; 1.2.2.; 2.2.2.; 1.3.3.; 1.3.2.; 3.1. y 1.4.)

FIN DE ESTA COMEDIA

Hase de advertir que todas las figuras de mujer de esta comedia las pueden hacer solas dos mujeres.

(tipo 3.1.)

LA GRAN SULTANA

JORNADA PRIMERA

Sale SALEC, turco, y ROBERTO vestido a lo griego, y, detrás de ellos, un alárabe vestido de un alquicel; traí en una lanza muchas estopas, y en una varilla de membrillo, en la punta, un papel como billete, y una velilla de cera encendida en la mano; este tal alárabe se pone al lado del teatro, sin hablar palabra, y luego dice ROBERTO:

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.1.; 2.1.2.; 2.2.3.2.; 1.4. y 1.3.3.)

Entra a este instante el GRAN TURCO con mucho acompañamiento; delante de sí lleva un PAJE vestido a lo turquesco con una flecha en la mano levantada en alto, y detrás del TURCO van otros dos garzones con dos bolsas de terciopelo verde, donde ponen los papeles que el TURCO les da.

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.1.; 2.1.2. y 1.2.2.)

En tanto que esto dice ROBERTO y el TURCO pasa, tiene SALEC doblado el cuerpo y inclinada la cabeza, sin miralle al rostro.

(tipo 1.2.2.)

Éntrase el GRAN SEÑOR, y queda en el teatro SALEC y ROBERTO.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Éntranse. Salen MAMÍ y RUSTÁN, eunucos.

(tipo 1.4.)

Éntrase MAMÍ.

(tipo 1.4.)

Sale doña CATALINA DE OVIEDO, gran sultana, vestida a la turquesca.

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Éntranse. Salen MAMÍ, el eunuco, y el GRAN TURCO.

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.1.)

Éntranse estos dos. Salen MADRIGAL, cautivo, y ANDREA, en hábito de griego.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Dice dentro UN JUDÍO:

(tipos 1.3.3. y 2.2.1.)

Pónese UN JUDÍO a la ventana.

(tipos 1.4. y 2.1.3)

Dice dentro OTRO JUDÍO:

(tipos 1.3.3. y 2.2.1.)

Dicen dentro:

(tipos 1.3.3. y 2.2.1.)

Entra un EMBAJADOR, vestido como los que andan aquí, y acompáñanle jenízaros. Va como turco.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 1.1. y 1.2.1.)

Éntranse. Entra el GRAN TURCO, RUSTÁN y MAMÍ.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Éntrase RUSTÁN.

(tipo 1.4.)

Entran RUSTÁN y la SULTANA.

(tipo 1.4.)

Éntranse el TURCO, MAMÍ y RUSTÁN, y queda en el teatro sola la SULTANA.

(tipos 1.4. y 1.4.)

JORNADA SEGUNDA

Traen dos moros atado a MADRIGAL las manos atrás, y sale con ellos el GRAN CADÍ, que es el juez obispo de los turcos.

(tipos 1.4.; 1.2.2.; 1.1. y 3.2.)

Vanse los DOS MOROS.

(tipo 1.4.)

Desátale.

(tipo 1.2.2.)

Éntranse. Parece el GRAN TURCO detrás de unas cortinas de tafetán verde; salen cuatro bajases ancianos; siéntanse sobre alfombras y almohadas; entra el EMBAJADOR DE PERSIA, y, al entrar, le echan encima una ropa de brocado; llévanle dos turcos de brazo, habiéndole mirado primero si trae armas encubiertas; llévanle a asentar en una almohada de terciopelo; descúbrese la cortina; parece el GRAN TURCO; mientras esto se hace, puede sonar chirimías. Sentados todos, dice el EMBAJADOR:

(tipos 1.4.; 1.4.; 2.1.2.; 1.4.; 2.1.2.; 1.4.; 1.2.1.; 1.2.2.; 2.1.2.; 1.4.; 2.2.2.; 1.4. y 1.3.3.)

Échanle a empujones al EMBAJADOR.

(tipo 1.2.2.)

Éntranse. Sale la SULTANA y RUSTÁN.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Entra MAMÍ.

(tipo 1.4.)
Entra el GRAN TURCO.

(tipo 1.4.)
Éntrase MAMÍ.

(tipo 1.4.)
Vuelve MAMÍ, y con él CLARA, llamada Zaida, y Zelinda, que es LAMBERTO, el que busca Roberto.

(tipos 1.4. y 1.1.)
Éntranse todos, si no es ZAIDA y ZELINDA.

(tipos 1.4. y 1.4.)
Éntranse. Sale MADRIGAL, el maestro del elefante, con una trompetilla de hoja de lata, y sale con él ANDREA, la espía.

(tipo 1.4.; 1.4.; 1.1.; 1.2.1.; 1.4. y 1.1.)
Vase ANDREA, y entra el CADÍ.

(tipos 1.4. y 1.4.)
Entra RUSTÁN, el eunuco, y tras él un cautivo anciano, que se pone a escuchar lo que hablan.

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.1. y 1.2.2.)
Vase el CADÍ.

(tipo 1.4.)
Éntranse todos. Entra la SULTANA con un rosario en la mano, y el GRAN TURCO tras ella, escuchándola.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.2.1. y 1.2.2.)
Entra RUSTÁN, MADRIGAL y el VIEJO CAUTIVO y MAMÍ.

(tipo 1.4.)
Estándole tomando la medida, dice el PADRE:

(tipos 1.2.2. y 1.3.3.)
Desmáyase la SULTANA.

(tipo 1.2.2.)
Llevan MAMÍ y RUSTÁN por fuerza al PADRE de la Sultana y a MADRIGAL; queda en el teatro el GRAN TURCO y la SULTANA desmayada.

(tipos 1.2.2.; 1.1.; 1.4. y 1.2.2.)
Llévala.

(tipos 1.2.2. y 1.4.)

JORNADA TERCERA

Salen RUSTÁN y MAMÍ.

(tipo 1.4.)

Éntranse. Salen la SULTANA y su PADRE, vestido de negro.

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.2.1.)

Éntranse, y la SULTANA se ha de vestir a lo cristiano, lo más bizarramente que pudiere. Salen los DOS MÚSICOS, y MADRIGAL con ellos, como cautivos, con sus almillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borceguíes negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguillas. MADRIGAL traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras. Señálanse los MÚSICOS PRIMERO y SEGUNDO.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 3.1.; 1.4.; 1.2.1. y 3.2.)

Entra RUSTÁN.

(tipo 1.4.)

Éntranse. Sale MAMÍ a poner un estrado, con otros dos o tres garzones; tienden una alfombra turca, con cinco o seis almohadas de terciopelo de color.

(tipos 1.4.; 1.4. 2.1.2. y 2.1.2.)

Hácese todo esto sin responder los GARZONES, y, en estando puesto el estrado, entra el GRAN TURCO, RUSTÁN y los MÚSICOS y MADRIGAL.

(tipos 1.2.2.; 2.1.2. y 1.4.)

Entra la SULTANA vestida a lo cristiano, como ya he dicho, lo más ricamente que pudiere; trae al cuello una cruz pequeña de ébano; salen con ella ZAIDA y ZELINDA, que son CLARA y LAMBERTO, y los TRES GARZONES que pusieron el estrado.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 3.1. y 1.1.)

Siéntese el TURCO y la SULTANA en las almohadas; quedan en pie RUSTÁN y MAMÍ y los MÚSICOS.

(tipos 1.2.2.; 2.1.2. y 1.2.2.)

Entra el CADÍ.

(tipo 1.4.)

Levántase la SULTANA a bailar, y ensáyase este baile bien. Cantan los MÚSICOS:

(tipos 1.2.2.; 3.1. y 1.3.2.)

Muda el baile.

(tipo 1.2.2.)

Híncanse delante del TURCO, en diciendo esto, todos de rodillas: los CAUTIVOS, y ZAIDA y ZELINDA, los GARZONES y la SULTANA.

(tipos 1.4. y 1.2.2.)

Vanse todos, si no es MAMÍ y RUSTÁN, que quedan.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Entran CLARA y LAMBERTO, y, como se ha dicho, son ZAIDA y ZELINDA.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Vanse MAMÍ y RUSTÁN.

(tipo 1.4.)

Entra el GRAN TURCO, MAMÍ y RUSTÁN.

(tipo 1.4.)

Échale un pañicuelo el TURCO a ZELINDA, y vase.

(tipos 1.2.2.; 1.2.1. y 1.4.)

Vanse RUSTÁN y MAMÍ, y lleuan a ZELINDA que es LAMBERTO.

(tipos 1.4.; 1.2.2. y 1.1.)

Sale la SULTANA.

(tipo 1.4.)

Éntranse las dos. Sale el GRAN TURCO, y trae asido del cuello a LAMBERTO, con una daga desenvainada; sale con el CADÍ y MAMÍ.

(tipos 1.4.; 1.2.4.; 1.2.2.; 1.2.1. y 1.1.)

Entra la SULTANA y ZAIDA.

(tipo 1.1.)

Éntranse todos. Salen MADRIGAL y ANDREA.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Vanse.

(tipo 1.4.)

Salen SALEC, el renegado, y ROBERTO, los dos primeros que comenzaron la comedia.

(tipos 1.4.; 1.1. y 3.1.)

Éntranse. Suenan las chirimías; comienzan a poner luminarias; salen los GARZONES del Turco por el tablado, corriendo con hachas y hachos encendidos, diciendo a voces: «¡Viva la gran sultana doña Catalina de Oviedo! ¡Felice parto tenga, tenga parto felice!» Salen luego RUSTÁN y MAMÍ, y dicen a los garzones:

(tipos 1.4.; 2.2.2.; 2.2.3.2.; 1.3.3.; 1.3.2.; 1.3.4.; 1.4. y 1.3.3.)

Tornan las chirimías y las voces de los garzones, y dase fin.

(tipos 2.2.2. y 2.)

EL LABERINTO DE AMOR

JORNADA PRIMERA

Salen dos ciudadanos de Novara, y el DUQUE ANASTASIO en hábito de labrador.

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Entra el DUQUE FEDERICO DE NOVARA y el EMBAJADOR DEL DE ROSENA con acompañamiento.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Entra DAGOBERTO, hijo del duque de Utrino.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Entra ROSAMIRA.

(tipo 1.4.)

Desmáyase ROSAMIRA.

(tipo 1.2.2.)

Vase el EMBAJADOR.

(tipo 1.4.)

Éntrase el DUQUE, y, al entrarse DAGOBERTO, le detiene ANASTASIO.

(tipos 1.4. y 1.2.2.)

Éntrase DAGOBERTO.

(tipo 1.4.)

Éntrase ANASTASIO.

(tipo 1.4.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Salen JULIA y PORCIA en hábito de pastorcillos, con pellicos.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entran dos cazadores.

(tipo 1.4.)

Sale el DUQUE DE ROSENA, de caza.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entra UNO.

(tipo 1.4.)

Éntranse. todos, si no es PORCIA y JULIA, que quedan.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Vuelve a entrar el DUQUE y el EMBAJADOR que entró primero, y los dos cazadores.

(tipos 1.4. y 1.1.)
Entra un EMBAJADOR DEL DUQUE DE DORLÁN, *vestido de luto.*
(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1)
Éntranse todos, y sale ANASTASIO, y CORNELIO, *su criado.*
(tipos 1.4.; 1.4. y 1.1.)
Entran TÁCITO y ANDRONIO, *estudiantes capigorristas.*
(tipos 1.4. y 1.1.)
Entran JULIA y PORCIA *como estudiantes de camino.*
(tipos 1.4. y 1.2.1.)
Éntranse ANASTASIO y CORNELIO.
(tipo 1.4.)
Pónese ANDRONIO *detrás de* JULIA *para hacerla caer; pero no la ha de derribar.*
(tipo 1.4.)
Éntrase TÁCITO y ANDRONIO.
(tipo 1.4.)
Entra MANFREDO, *como estudiante, de camino.*
(tipos 1.4. y 1.2.1.)
Entran los dos ciudadanos que entraron al principio.
(tipos 1.4. y 1.1.)
Éntrase JULIA, PORCIA y MANFREDO.
(tipo 1.4.)
Sale el DUQUE FEDERICO y *el* CARCELERO *que tiene a la* DUQUESA ROSAMIRA.
(tipos 1.4. y 1.2.2.)

JORNADA SEGUNDA

Entran CORNELIO y ANASTASIO.
(tipo 1.4.)
Entran JULIA y PORCIA.
(tipo 1.4.)
Vase JULIA.
(tipo 1.4.)
Éntrase ANASTASIO y CORNELIO.
(tipo 1.4.)
Éntrase PORCIA.

(tipo 1.4.)
Salen TÁCITO y ANDRONIO.

(tipo 1.4.)
Éntranse TÁCITO y ANDRONIO. Sale PORCIA, como labrador, y JULIA, como estudiante.

(tipos 1.4.; 1.4. y 1.2.1.)
Entran ANASTASIO, MANFREDO y los DOS CIUDADANOS.

(tipo 1.4.)
Vase MANFREDO y los dos ciudadanos.

(tipo 1.4.)
Vase JULIA.

(tipo 1.4.)
Éntranse.

(tipo 1.4.)
Sale MANFREDO y JULIA.

(tipo 1.4.)
Éntranse MANFREDO y JULIA.

(tipo 1.4.)
Sale PORCIA como labradora, con un canastico de flores y fruta.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)
Entra TÁCITO y ANDRONIO.

(tipo 1.4.)
Sale el CARCELERO.

(tipo 1.4.)
Meten la mano en el canastillo y comen de la fruta.

(tipos 1.2.2. y 1.2.1.)
Éntranse TÁCITO y ANDRONIO.

(tipo 1.4.)
Éntranse.

(tipo 1.4.)
Salen MANFREDO y JULIA.

(tipo 1.4.)
Éntrase MANFREDO.

(tipo 1.4.)
Sale ROSAMIRA con un manto hasta los ojos.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entran el CARCELERO y PORCIA.

(tipo 1.4.)

JORNADA TERCERA

Salen MANFREDO y JULIA.

(tipo 1.4.)

Éntranse JULIA y MANFREDO.

(tipo 1.4.)

Sale ROSAMIRA con el vestido y rebozo de PORCIA, y PORCIA sale con el de ROSAMIRA, con el manto hasta cubrirse todo el rostro.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entra el CARCELERO, en la mano un manto, la mitad de arriba abajo de tafetán negro, y la otra mitad de tafetán verde.

(tipos 1.4. y 2.1.2.)

Éntrase PORCIA.

(tipo 1.4.)

Entran ANASTASIO y CORNELIO.

(tipo 1.4.)

Sale ROSAMIRA con el embozo.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Sale DAGOBERTO y un criado suyo.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Descúbrese ROSAMIRA a solo DAGOBERTO.

(tipo 1.2.2.)

Éntrase ROSAMIRA, DAGOBERTO y su criado.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Salen el CARCELERO, MANFREDO y JULIA.

(tipo 1.4.)

Éntrase el CARCELERO.

(tipo 1.4.)

Sale PORCIA y el CARCELERO.

(tipo 1.4.)

Vase el CARCELERO.

(tipo 1.4.)
Vanse MANFREDO y JULIA, y *entra el* CARCELERO.
(tipos 1.4. y 1.4.)
Vuelve a salir el CARCELERO.
(tipo 1.4.)
Entra ANASTASIO y CORNELIO, *su criado, y el* CARCELERO.
(tipos 1.4. y 1.1.)
Éntrase el CARCELERO.
(tipo 1.4.)
Danse las manos.
(tipo 1.2.2.)
Vanse ANASTASIO y CORNELIO.
(tipo 1.4.)
Éntrase PORCIA.
(tipo 1.4.)
Sale JULIA *con una rica rodela y una espada, todo en la mano; sale también* MANFREDO.
(tipos 1.4.; 1.2.1. y 1.4.)
Toma MANFREDO *la espada y la rodela.*
(tipos 1.2.2. y 1.2.1.)
Éntrase JULIA *a vestirse de mujer lo más breve que se pueda.*
(tipos 1.4.; 1.2.1. y 3.1.)
Éntrase el HUÉSPED.
(tipo 1.4.)
Vuelve a entrar el GÜÉSPED *con una rodela.*
(tipos 1.4. y 1.2.1.)
Entra TÁCITO.
(tipo 1.4.)
Vase TÁCITO.
(tipo 1.4.)
Vase el GÜÉSPED, y *entra* JULIA *muy bien adrezada de mujer, cubierta con su manto hasta los ojos, y pónese de rodillas ante* MANFREDO.
(tipos 1.4; 1.4.; 3.1.; 1.2.1 y 1.2.2.)
Éntrase MANFREDO.
(tipo 1.4.)

Éntrase JULIA.

(tipo 1.4.)

Suenan trompetas tristes. Sale el DUQUE DE NOVARA con su acompañamiento y dos jueces; siéntase en su trono, que ha de estar cubierto de luto, y dice:

(tipos 2.2.2.; 1.4.; 1.1.; 1.2.2.; 2.1.2. y 1.3.3.)

Sale PORCIA cubierta con el manto que le dio el CARCELERO, acompañada de la misma manera que dijo, con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta; el VERDUGO al lado izquierdo, desenvainando el cuchillo, y al diestro, el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo. Siéntase PORCIA, cubierta, en un asiento alto que ha de estar a un lado del teatro, desviado del de su padre; entran asimismo DAGOBERTO y ROSAMIRA, como peregrinos embozados.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 1.1.; 1.4.; 1.2.1.; 1.4.; 1.2.1.; 2.2.2.; 2.1.2.; 1.2.2.; 2.1.2.; 1.4. y 1.2.1.)

Entra ANASTASIO, y CORNELIO por padrino, y ANASTASIO viene cubierto el rostro con un tafetán. Viene con sus atambores; serán los mismos que trujeron a PORCIA.

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.1. y 2.1.2.)

Entra MANFREDO con un tafetán por el rostro; trae a JULIA por padrino, que asimesmo viene embozada.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 1.2.2. y 1.2.1.)

Entra un CORREO con una carta.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Después de haber leído el DUQUE la carta, se la da al JUEZ, que la lee en alta voz.

(tipos 1.2.2.; 1.2.1.; 1.3.3. y 1.3.2.)

Tome la mano ROSAMIRA a DAGOBERTO y ANASTASIO a PORCIA, y a este instante se declaren entrambas.

(tipos 1.2.2. y 1.2.2.)

LA ENTRETENIDA

JORNADA PRIMERA

Salen OCAÑA, lacayo, con un mandil y harnero, y CRISTINA, fregona.

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Dale el harnero. Éntrese CRISTINA.

(tipos 1.2.2.; 1.2.1. y 1.4.)

Entra CRISTINA, con la cebada, y QUIÑONES, el paje.

(tipos 1.4.; 1.2.1. y 1.1.)

Éntrese OCAÑA.

(tipo 1.4.)

Entran DON ANTONIO y su hermana MARCELA.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Éntranse QUIÑONES y CRISTINA.

(tipo 1.4.)

Entra DON FRANCISCO, amigo de DON ANTONIO.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Éntrese MARCELA.

(tipo 1.4.)

Éntranse DON ANTONIO y DON FRANCISCO.

(tipo 1.4.)

Entran CARDENIO con manteo y sotana, y tras él TORRENTE, capigorrón, comiendo un membrillo o cosa que se le parezca.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entra MUÑOZ, escudero de MARCELA.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Éntrese MUÑOZ.

(tipo 1.4.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Entran MARCELA, y DOROTEA, su doncella.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Entra DON ANTONIO, hermano de MARCELA.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Éntrase MARCELA y DOROTEA.

(tipo 1.4.)

Sale OCAÑA de lacayo, con una varilla de membrillo y unos antojos de caballo en la mano, y pónese atento a escuchar a su amo.

(tipos 1.4.; 2.1.2. y 1.2.2.)

Éntrase DON ANTONIO.

(tipo 1.4.)

Éntrase OCAÑA.

(tipo 1.4.)

Salen DON AMBROSIO, caballero, y CRISTINA, con un billete en la mano.

(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)

Dale una cajita pintada.

(tipos 1.2.2. y 2.1.2.)

Vase AMBROSIO, y entra QUIÑONES.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Éntranse QUIÑONES y CRISTINA, y sale OCAÑA.

(tipos 1.4. y 1.4.)

Éntrase OCAÑA.

(tipo 1.4.)

Sale MUÑOZ.

(tipo 1.4.)

Entran DON ANTONIO, y TORRENTE en hábito de peregrino.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entra CARDENIO como peregrino.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Éntranse DON ANTONIO, CARDENIO y TORRENTE.

(tipo 1.4.)

JORNADA SEGUNDA

Salen MARCELA y DOROTEA, con una almohadilla, y CRISTINA.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entra QUIÑONES, el paje.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Entran DON ANTONIO, CARDENIO, TORRENTE y MUÑOZ.

Entra OCAÑA. (tipo 1.4.)

Entranse MARCELA, DON ANTONIO, DOROTEA, y CRISTINA y CARDENIO. (tipo 1.4.)

Quedan en el teatro MUÑOZ, TORRENTE y OCAÑA. (tipo 1.4.)

Entranse MUÑOZ. (tipo 1.4.)

Entranse TORRENTE y OCAÑA. (tipo 1.4.)

Entra DON AMBROSIO. (tipo 1.4.)

Entra CRISTINA. (tipo 1.4.)

Entran CARDENIO, TORRENTE y MUÑOZ. (tipo 1.4.)

Entranse CRISTINA. (tipo 1.4.)

Salen DON FRANCISCO y DON ANTONIO. (tipo 1.4.)

Entranse DON ANTONIO, DON FRANCISCO y DON AMBROSIO. *Quedan en el teatro* MUÑOZ, TORRENTE y CARDENIO. (tipos 1.4. y 1.4.)

Entranse todos. (tipo 1.4.)

Salen MARCELA y DOROTEA. (tipo 1.4.)

Aquí han de entrar DON ANTONIO, DON FRANCISCO, CARDENIO, TORRENTE y MUÑOZ. (tipo 1.4.)

Entranse DON AMBROSIO. (tipo 1.4.)

Entranse DON FRANCISCO y DON ANTONIO. (tipo 1.4.)

Éntranse MARCELA Y DOROTEA.

(tipo 1.4.)

Vanse MUÑOZ y CARDENIO.

(tipo 1.4.)

Entra CRISTINA.

(tipo 1.4.)

Entra OCAÑA *en calzas y en camisa, con un mandil delante, y con un harnero y una almohaza; entra puesto el dedo en la boca, con pasos tímidos, y escóndese detrás de un tapiz, de modo que se le parezcan los pies no más.*

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 1.2.2.; 1.4. y 2.1.2.)

Éntrase TORRENTE.

(tipo 1.4.)

Sale OCAÑA.

(tipo 1.4.)

Dale el harnero.

(tipos 1.2.2. y 1.2.1.)

Éntrase CRISTINA.

(tipo 1.4.)

JORNADA TERCERA

Entra DON ANTONIO.

(tipo 1.4.)

Entra DON FRANCISCO.

(tipo 1.4.)

Entran MARCELA y CRISTINA.

(tipo 1.4.)

Éntranse DON FRANCISCO y DON ANTONIO.

(tipo 1.4.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Salen TORRENTE y OCAÑA, *cada uno con un garrote debajo del brazo.*

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entra CRISTINA.

(tipo 1.4.)

Éntrase CRISTINA. (tipo 1.4.)

Éntranse TORRENTE y OCAÑA. (tipo 1.4.)

Salen DON ANTONIO, DON FRANCISCO, CARDENIO y MARCELA, y MUÑOZ. (tipo 1.4.)

Asómase a la puerta del teatro CRISTINA, y dice: (tipos 1.4.; 2.1.3.; y 1.3.3.)

Éntrase CRISTINA. (tipo 1.4.)

Salen OCAÑA y TORRENTE *como lacayos embozados.* (tipos 1.4. y 1.2.1.)

Salen DOROTEA y CRISTINA *como fregonas.* (tipos 1.4. y 1.2.1.)

Entran los MÚSICOS y *el* BARBERO, *danzando al son de este romance:* (tipos 1.4. y 1.2.2.)

Entran un ALGUACIL y *un* CORCHETE. (tipo 1.4.)

Éntranse CRISTINA, MARCELA y DOROTEA. (tipo 1.4.)

Éntranse el ALGUAZIL y *el* CORCHETE. (tipo 1.4.)

Enseña una bota de vino. (tipos 1.2.2. y 1.2.1.)

Éntranse todos. Entran DON SILVESTRE DE ALMENDÁREZ, *el verdadero, con una gran cadena de oro, o que le parezca,* y CLAVIJO, *su compañero.* (tipos 1.4.; 1.4.; 1.1.; 1.2.1.; 3.1. y 1.1.)

Salen MARCELA y DOROTEA *con mantos, y detrás* QUIÑONES *con una almohada de terciopelo,* y MUÑOZ, *que lleua a MARCELA de la mano.* (tipos 1.4.; 1.2.1.; 2.1.2. y 1.2.2.)

Al pasar DON SILVESTRE y CLAVIJO, *hacen a MARCELA una gran reverencia, y ella ni más ni menos.* (tipos 1.4. y 1.2.2.)

Éntranse MARCELA, MUÑOZ, DOROTEA y QUIÑONES.

	(tipo 1.4.)
<i>Vuelve MUÑOZ.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Entra TORRENTE.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Entra un CARTERO de estos que andan por la corte dando las cartas del correo.</i>	
	(tipos 1.4. y 1.1.)
<i>Éntrase el CARTERO.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Éntranse TORRENTE y MUÑOZ. Salen DON ANTONIO, DON FRANCISCO y DON AMBROSIO trae un papel en la mano.</i>	
	(tipos 1.4.; 1.4. y 1.2.1.)
<i>Entra el PADRE de Marcela, y vase AMBROSIO, y entra también OCAÑA.</i>	
	(tipos 1.4.; 1.4. y 1.4.)
<i>Éntrase el PADRE.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Entran TORRENTE y CARDENIO.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Entran MARCELA, DOROTEA, MUÑOZ y CRISTINA y QUIÑONES.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Entran SILVESTRE y CLAVIJO.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Éntrase.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Éntrase.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Éntrase.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Éntrase.</i>	
	(tipo 1.4.)
<i>Éntrase.</i>	
	(tipo 1.4.)

Éntrase.

(tipo 1.4.)

Éntrase.

(tipo 1.4.)

PEDRO DE URDEMALAS

JORNADA PRIMERA

Entran PEDRO DE URDEMALAS, *en hábito de mozo de labrador*, y CLEMENTE, *como zagal*.

(tipos 1.4.; 1.2.1. y 1.2.1.)

Entran CLEMENCIA y BENITA, *zagalas, con sus cantarillas, como que van a la fuente*.

(tipos 1.4.; 1.1.; 2.1.2.y 2.1.1.)

Éntrase BENITA y CLEMENCIA.

(tipo 1.4.)

Salen MARTÍN CRESPO, *alcalde, padre de CLEMENCIA*, y SANCHO MACHO y DIEGO TARUGO, *regidores*.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Éntranse SANCHO MACHO y DIEGO TARUGO.

(tipo 1.4.)

Éntranse el ALCALDE y PEDRO.

(tipo 1.4.)

Salen otra vez SANCHO MACHO y TARUGO.

(tipo 1.4.)

Entran LAGARTIJA y HORNACHUELOS, *labradores*.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Salen el ALCALDE y REDONDO, *escribano*, y PEDRO.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Éntranse LAGARTIJA y HORNACHUELOS.

(tipo 1.4.)

Salen CLEMENTE y CLEMENCIA, *como pastor y pastora, embozados*.

(tipos 1.4. y 1.2.1.)

Saca un papel de la capilla, y léele PEDRO.

(tipos 1.2.1. y 1.2.2.)

Éntranse todos, y, al entrarse, sale PASCUAL y *tira del sayo a* PEDRO, y *quédanse los dos en el teatro, y tras* PASCUAL *entra un* SACRISTÁN.

(tipos 1.4.; 1.4.; 1.2.2. y 1.4.)

Vase PASCUAL.

(tipo 1.4.)

Éntrase el SACRISTÁN. Sale MALDONADO, conde de gitanos; y adviértase que todos los que hicieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso.

(tipos 1.4.; 1.1.; 3.1. y 1.3.1.)

Éntranse.

(tipo 1.4.)

Pónese BENITA a la ventana en cabello.

(tipos 1.4.; 2.1.3. y 1.2.2.)

Entra el SACRISTÁN.

(tipo 1.4.)

Estándole dando un listón BENITA al SACRISTÁN, entra PASCUAL, y ásele del cuello y quítale la cinta.

(tipos 1.2.2.; 2.1.2.; 1.4. y 1.2.2.)

Entra PEDRO.

(tipo 1.4.)

Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana. Salen todos los que pudieren con ramos, principalmente CLEMENTE, y los MÚSICOS entran cantando esto:

(tipos 2.2.2.; 1.4.; 3.1.; 2.1.2.; 1.3.2. y 1.3.3.)

Quítase de la ventana.

(tipos 1.4. y 2.1.3.)

Éntranse cantando.

(tipos 1.4. y 1.3.2.)

Salen INÉS y BELICA, gitanas, que las podrán hacer las que han hecho BENITA y CLEMENCIA.

(tipos 1.4.; 1.1. y 3.1.)

Salen PEDRO y MALDONADO.

(tipo 1.4.)

Entra una VIUDA labradora, que la lleva un escudero labrador de la mano.

(tipos 1.4.; 1.1.; 1.2.2. y 1.1.)

Éntranse LLORENTE y la VIUDA.

(tipo 1.4.)

JORNADA SEGUNDA

Salen un ALGUACIL, y MARTÍN CRESPO, el alcalde, y SANCHO MACHO, el regidor.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Vase el ALGUACIL.

(tipo 1.4.)
Éntranse.
(tipo 1.4.)
Salen dos ciegos, y el uno PEDRO DE URDEMALAS; arrímase el primero a una puerta, y PEDRO junto a él, y pónese la VIUDA a la ventana.
(tipos 1.4.; 1.2.2.; 2.1.1.; 1.4. y 2.1.3.)
Sale la VIUDA.
(tipo 1.4.)
Éntrase el CIEGO.
(tipo 1.4.)
Éntranse los dos.
(tipo 1.4.)
Sale MALDONADO y BÉLICA.
(tipo 1.4.)
Entra PEDRO, ya como gitano.
(tipos 1.4. y 1.2.1.)
Entra el REY con un criado, SILERIO, y todos de caza.
(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)
Éntrase el REY y SILERIO.
(tipo 1.1.)
Éntrase PEDRO. Sale el ALGUACIL, comisario de las danzas
(tipos 1.4.; 1.4. y 1.1.)
Éntrase el ALGUACIL.
(tipo 1.4.)
Salen SILERIO, el criado del REY, y INÉS, la gitana.
(tipos 1.4. y 1.1.)
Vase SILERIO. Entran MALDONADO y PEDRO, de ermitaño.
(tipos 1.4.; 1.1. y 1.2.1.)
Éntranse todos.
(tipo 1.4.)
Salen el REY y SILERIO.
(tipo 1.4.)
Entra la REINA.
(tipo 1.4.)

Suena el tamboril.

(tipo 2.2.2.)

Entran CRESPO, el alcalde, y TARUGO, el regidor.

(tipos 1.4. y 1.1.)

Vuelve TARUGO, y trae consigo a MOSTRENCO, tocado a papos, con un tranzado que llegue hasta las orejas, saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla, y sus polainas con cascabeles, corpezuelo o camisa de pechos; y, aunque toque el tamboril, no se ha de mover de un lugar.

(tipos 1.4.; 1.2.1.; 2.2.2. y 1.4.)

Toca.

(tipo 2.2.2)

Gínchale.

(tipo 1.2.2.)

Éntrase TARUGO, alcalde, y MOSTRENCO.

(tipo 1.4.)

Entran los MÚSICOS, vestidos a lo gitano; INÉS y BELICA y otros dos muchachas, de gitanos, y en vestir a todas, principalmente a BELICA, se ha de echar el resto; entra asimismo PEDRO, de gitano, y MALDONADO; han de traer ensayadas dos mudanzas y su tamboril.

(tipos 1.4.; 1.2.1; 1.1.; 1.4.; 1.2.1.; 3.1. y 2.2.2.)

Bailan.

(tipo 1.2.2.)

Cae BELICA junto al REY.

(tipo 1.2.2.)

Éntranse la REINA y las gitanas.

(tipo 1.4.)

Éntranse el REY y SILERIO.

(tipo 1.4.)

Éntranse todos.

(tipo 1.4.)

JORNADA TERCERA

Sale PEDRO, como ermitaño, con tres o cuatro taleguillos de anjeo llenos de arena en las mangas.

(tipos 1.4.; 1.2.1. y 2.1.2.)

<i>MARINA, a la ventana.</i>	(tipos 1.4. y 2.1.3.)
<i>Quítase de la ventana y baja.</i>	(tipos 1.4. y 2.1.3.)
<i>Entra la VIUDA.</i>	(tipo 1.4.)
<i>Vuélvele los sacos.</i>	(tipo 1.2.2. y 2.1.2.)
<i>Éntrase la VIUDA.</i>	(tipo 1.4.)
<i>Vuelve la VIUDA con un gato lleno, como que trae el dinero.</i>	(tipo 1.4. y 1.2.1.)
<i>Bendícela.</i>	(tipo 1.2.2.)
<i>Éntrase PEDRO.</i>	(tipo 1.4.)
<i>Sale la REINA, y trae en un pañizuelo unas joyas, y sale con ella MARCELO, caballero anciano.</i>	(tipos 1.4.; 1.2.1.; 1.4.; 1.1.)
<i>Éntrase la REINA.</i>	(tipo 1.4.)
<i>Vuelven la REINA, BELICA y INÉS.</i>	(tipo 1.4.)
<i>Entran el REY y el CABALLERO.</i>	(tipo 1.4.)
<i>Vanse entrando todos, y a la postre quedan INÉS y BÉLICA.</i>	(tipos 1.4. y 1.4.)
<i>Éntranse.</i>	(tipo 1.4.)
<i>Sale PEDRO DE URDEMALAS, con manteo y bonete, como estudiante.</i>	(tipo 1.4. y 1.2.1.)
<i>Entra un LABRADOR con dos gallinas.</i>	(tipo 1.4. y 2.1.2.)
<i>Entran dos representantes, que se señalan con números 1 y 2.</i>	(tipos 1.4. y 3.2.)

Entra otro farsante. (tipo 1.4.)

Éntranse todos. (tipo 1.4.)

Sale un AUTOR con unos papeles como comedia, y dos farsantes, que todos se señalan por número. (tipos 1.4.; 1.2.1. y 3.2.)

Entra el ALGUACIL de las comedias. (tipos 1.4. y 1.1.)

Vanse todos. (tipo 1.4.)

Salen el REY y SILERIO. (tipo 1.4.)

Suenan guitarras. (tipo 2.2.2.)

Entran los MÚSICOS cantando este romance: (tipos 1.4.; 1.3.2. y 1.3.3.)

Entran la REINA y BELICA, ya vestida de dama; INÉS, de gitana; MALDONADO, el autor, MARTÍN CRESPO, el alcalde, y PEDRO DE URDEMALAS. (tipos 1.4. y 1.2.1.)

Éntrase. (tipo 1.4.)

Éntrase el REY y SILERIO. (tipo 1.4.)

Éntrase BELICA. (tipo 1.4.)

Entra UNO. (tipo 1.4.)