

# Bulletin of the Comediantes

VOLUME 49

SUMMER 1997

NUMBER 1

## CONTENTS

ARTICLES	Page
<i>La Comedia</i> at the Border: Francisco Manuel de Melo's <i>O Fidalgo Aprendiz</i> , Edward H. Friedman .....	5
Mal de amor y alteridad en un texto de Sor Juana: <i>El Divino</i> <i>Narciso</i> reescribe a Calderón, Viviana Díaz Balsera .....	15
Awakening from the Dream: Calderón and the Perennial Philosophy, Michael Bradburn-Ruster .....	35
Religion and Politics in Felipe Godínez's <i>El divino Isaac</i> , Ted Parks .....	55
Calderón, <i>Antes que todo es mi dama</i> , y los vínculos de la amistad, Bernard P. E. Bentley .....	67
The Golden Age Playgoing Public: From the Highest to the Lowest? Jane Albrecht .....	89
REVIEWS .....	97
MENTIDERO .....	121
El Chamizal 1997, Kenneth Stockhouse Comediantes banquet at MLA, Charles Ganelin	
BIBLIOGRAPHY, Szilvia Szmuk et al. ....	125

ISSN: 0007-5108

# Bulletin of the

# Comediantes



Vol. 49

WINTER 1997

tos, several of Calderón's *autos* have a strong Marian component. One constant in these *autos* is the use of the "mujer fuerte" symbol. This is a reference to the popular iconographic image of the Virgin Mary trampling the head of a serpent or dragon. This image in turn derived from references to Genesis 3:15 and to Revelation 12. In the former a mistranslation refers to a woman who will bruise the head of the serpent, while the latter narrates the apocalyptic vision of a woman doing battle with a dragon that seeks to devour her child. It is this imagery that explains the strange *auto* entitled *¿Quién hallará mujer fuerte?* The title of that *auto* is taken from Proverbs 31:10 which also involves an interesting mistranslation. Its heroine, the Old Testament character Jael, prefigures the Virgin Mary. Other *autos*, *La primer flor del Carmelo*, *Las espigas de Ruth*, and *Primero y segundo Isaac* demonstrate how their heroines, the Old Testament women Abigail, Ruth, and Rebecca, also prefigure the Virgin Immaculate. These *autos*, as well as *La hidalga del valle*, all make use of the iconographic symbol of a *mujer fuerte* to support the doctrine of the Immaculate Conception whose concrete image is that of a woman triumphing over the devil. The *autos* all depict women in the role of conquerors over the ancient enemy, and thus, strong women. (MKA)

La comedia en colaboración: recursos escénicos y teatralidad en  
*Caer para levantar* ANNY GUIMONT ..... 319

**Abstract.** En este artículo se realiza un estudio de los recursos escénicos y dramáticos empleados por tres ingenios del siglo XVII a la hora de asociarse para refundir una comedia de santos. *Caer para levantar*, comedia escrita en colaboración, resulta ser una refundición de una obra de Mira de Amescua titulada *El esclavo del demonio*. Hoy la crítica y los estudiosos del teatro áureo conocen y aprecian más la obra que sirvió de modelo; sin embargo, durante los siglos XVII, XVIII y XIX la comedia escrita por Matos Frago, Cáncer y Moreto tuvo más éxito que la pieza original. Así pues, he estudiado los recursos escénicos empleados por los colaboradores a fin de descubrir lo que les permitió asegurarle a su obra un éxito en los tabladros muy superior a la de Mira. He dividido mi trabajo en cuatro apartados que recogen de una manera global los aspectos más importantes de la representación de una comedia hagiográfica: el escenario y la explotación de lo visual; la función simbólica del objeto; el vestuario y su relación con el desarrollo de la diégesis; el valor del gesto. (AG)

The Play of Race and Gender in Vélez de Guevara's *Virtudes vencen señales*. BALTASAR FRA-MOLINERO ..... 337

**Abstract.** The traditional theme of the prince imprisoned in the tower by his father has a racial twist in Vélez de Guevara's *Virtudes vencen señales*. Filipo is a Black prince born of white royal parents in a mythic Albania. The noble virtues inherited by this Black heir will become evident even to his enemies, but his black skin delegitimizes his position as head of the realm. The medieval doctrine of biologically inherited virtue and nobility is put to the test in this baroque re-creation of the *topos* of essence hidden in false appearances. The conflict is heightened by the interplay of race and gender, the latter embodied in the white sister of the protagonist, who claims to represent true Albanian and royal identity. Being of *converso* descent, Vélez de Guevara is aiming, through Black prince—and later king—Filipo, at the social concept of *limpieza de sangre*, seen by many aristocrats in 17th-century Spain as a negative practice that excluded worthy people from the center of power on purely racial grounds. As in the Black saints' plays written by Lope de Vega and others after him, an inner self overcomes the disqualification of blackness in the skin. The anxiety of black skin pollution remains intact in the end, and the individual worthiness of the protagonist is asserted as an exception to the general rule of the moral debasement of all people of African descent. (BF-M)

El ingenio en la mujer: *La traición en la amistad* de María de Zayas entre Lope de Vega y Huarte de San Juan  
 JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARRIDO ..... 357

**Abstract:** Este trabajo indaga sobre las relaciones intertextuales en que se funda la única comedia conocida de Zayas, por medio de las cuales la autora no sólo debate el tema de las relaciones entre los sexos, sino también el del ingenio en la mujer. Zayas se sirve, como en el prólogo de sus *Novelas amorosas*, de una implícita alusión a las ideas de Huarte de San Juan para responder al prejuicio sobre la su- puesta incapacidad intelectual femenina. Por otro lado, organiza su comedia aceptando en lo fundamental la "fórmula lopesca" del teatro; pero, al mismo tiempo, sobre todo a través del juego metateatral, re- bate la representación de la mujer consagrada no sólo en la comedia

- Calderón. *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Vol. 2. Madrid: CSIC, 1983. 733-49.
- Rubio Latorre, Rafael. "Mariología en los autos sacramentales." *Segismundo* 5-6 (1967): 75-113.
- Stratton, Suzanne. *La immaculada concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- Valbuena Prat, Angel, ed. *Autos sacramentales. Obras Completas de Calderón*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1987.

## LA COMEDIA EN COLABORACIÓN RECURSOS ESCÉNICOS Y TEATRALIDAD EN CAER PARA LEVANTAR

ANNY GUIMONT  
*Université de Montréal*

Hasta ahora, el teatro escrito en colaboración no ha despertado mucha atención en la crítica teatral. Sin embargo, estas piezas dramáticas cobran mucho interés e importancia a la hora de tratar de entender el hecho teatral del barroco. Según las propuestas teóricas de la Estética de la Recepción, las obras "menores" de una literatura nacional representan mejor los gustos y las prácticas de la época en que se escribieron. En este sentido, se puede afirmar que la literatura teatral "menor" o "marginada," como las obras escritas en colaboración, podía responder mejor a las expectativas del público barroco y, en esa medida, reflejar más fielmente las prácticas de la época.

Según Emilio Cotarelo y Mori, fueron las circunstancias del momento las que favorecieron el desarrollo de la colaboración literaria. Los autores de comedias, presionados por la necesidad de novedad que exigía el público, tenían que pedir a los dramaturgos nuevas obras en unos plazos muy cortos. Estos últimos, para cumplir con sus obligaciones, empezaron a buscar ayuda y colaboración entre sus amigos. Para facilitar el trabajo de colaboración, los dramaturgos escogían temas históricos o legendarios muy conocidos, vidas de santos o comedias antiguas, incluso obras de alguno de ellos (99-101).

*Caer para levantar* fue escrita gracias a la colaboración de tres poetas: Juan de Matos Frago (1608-1689); Jerónimo de Cáncer y Velasco (¿1599?-1655) y Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669). La obra fue publicada por primera vez en 1652 por Diego Díaz de la Carrera en *Flor de las mejores doce comedias*. Algunos críticos, a pesar del orden en que se pre-

sentan los nombres de los dramaturgos, opinan que Moreto escribió la primera jornada (Castañeda 185). *Caer para levantar* lleva al escenario la leyenda del monje portugués frei Gil de Santarém. La obra de Matos, Cáncer y Moreto no es una pieza original, sino una refundición dramática (reescritura) de una conocida leyenda hagiográfica que había sido adaptada para el teatro en 1612 por Mira de Amescua en su obra *El esclavo del demonio*. Muy poco se sabe sobre la obra en colaboración *Caer para levantar*, salvo que dio lugar a varias ediciones sobre todo en el siglo XVIII: publicada en 1662 (*Parte diez y siete de comedias nuevas, y escogidas*), Madrid, que es la edición que utilizó; en 1768 en Barcelona por Francisco Suriá; publicada en 1740 y 1790 (sin datos); en 1793 en Madrid por la Librería de Quiroga y finalmente en la BAE (tomo 39). Existe también una traducción francesa hecha por Alfred Grassier puesta en escena el 15 de abril de 1897 en el Théâtre de L'Odéon. En cuanto a las representaciones en lengua castellana, Castañeda, en su introducción a la comedia de Mira de Amescua, señala: "Hoy en día, el prestigio de que goza *El esclavo del demonio* ha dejado casi totalmente a oscuras la comedia inspirada en ella, pero la historia de la popularidad de las dos obras nos revela que no ha sido siempre así, sino más bien lo contrario, manteniéndose *Caer para levantar* en escena hasta muy entrado el siglo XIX, mientras que *El esclavo del demonio* era relativamente desconocido" (44).

¿Por qué *Caer para levantar*, una refundición dramática escrita en colaboración, logró superar en los tablados barrocos, dieciochescos y diecimonónicos a la obra que le sirvió de modelo? El objetivo principal del presente trabajo consiste en estudiar los recursos dramáticos empleados por los distintos dramaturgos que coescribieron *Caer para levantar* para ver cuáles son los elementos que pudieron sorprender, conmover, emocionar al público y, de este modo, asegurar a la obra un éxito en los tablados del siglo XVII, XVIII y XIX. Creo que las limitaciones impuestas por la colaboración influyeron en y determinaron un cierto tipo de escritura dramática. Se puede suponer que el tiempo restringido del que disponían los poetas y la dificultad engendrada por la repartición del trabajo les obligó a recurrir no sólo a temas u obras ya conocidos, como apunta Cotarelo y Mori, sino también a recursos escénicos, visuales y dramáticos ya muy empleados y apreciados por los espectadores. En este sentido, los colaboradores no buscaron innovaciones, sino que más bien se basaron en los valores seguros de la práctica teatral.

## EL ESCENARIO Y LA EXPLOTACIÓN DE LO VISUAL

La fragmentación del espacio teatral de la fachada en nueve nichos permitía la creación de una multiplicidad de espacios dramáticos o decorados y, con ello, la puesta en escena de obras muy espectaculares. Los estudiosos del teatro clásico español proporcionan cada vez más información sobre los decorados empleados en los teatros comerciales del Siglo de Oro y sobre su funcionamiento. Los decorados teatrales aparecían detrás de las cortinas al fondo del tablado y su característica fundamental era poseer una función simbólica en el sentido de que designaban un todo con una de sus partes. El mero hecho de abrir una cortina fijaba el lugar donde la acción dramática tenía lugar: en un aposento, una cueva, un jardín, la sala del rey, etc. Además, este recurso teatral posibilitaba la elaboración de puestas en escena dotadas de un gran dinamismo.

Arellano, en un artículo titulado "Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina," se interesa por la explotación de lo visual y la utilización integral del escenario en las comedias de santos. La comedia hagiográfica es un género ideal para "hacer alarde de la visualidad del aparato escénico, capaz de potenciar el mensaje emitido" (Gallego Roca 116). La utilización integral del escenario se relaciona con la temática religiosa de la obra que exige la explotación de tres niveles: el cielo (los huecos altos); la tierra (el primer corredor y el tablado); el infierno (el foso-escotillón). En las líneas que siguen intentaré ilustrar estas afirmaciones analizando los recursos visuales y técnicos (decorado, tramoya, escotillón) que utilizaron los tres colaboradores de la comedia *Caer para levantar*.

Los elementos del decorado empleados en la primera jornada resultan ser los más simples de la comedia y, lógicamente, los que causan menos problemas a la hora de estudiarlos. La división de la primera jornada en tres cuadros permite fijar claramente los tres espacios escénicos empleados: la casa de don Vasco (1-341); la casa de don Diego (342-621); y, finalmente, una calle junto a la casa de don Vasco (622-970). La acción dramática de los dos primeros cuadros discurre en dos espacios interiores distintos que ocuparán los dos nichos laterales del nivel inferior. En el primer cuadro de *Caer para levantar* la acción tiene lugar en casa de don Vasco; para crear este decorado podían descubrirse detrás de una cortina una silla, un bufete o un escritorio, y eso permitía comunicar al público que la escena tenía lugar en un espacio interior. Los actores podían actuar perfectamente en el tablado sin ningún problema de ambigüedad espacial puesto que todo el tablado se había transformado en casa de don Vasco por el mero hecho de haber abierto la cortina, mostrando un objeto que representaba una escena inte-

rior. Para crear el espacio interior del segundo cuadro el recurso viene a ser el mismo, pero usando el nicho lateral opuesto.

En cuanto al último cuadro, ningún decorado especial era necesario puesto que el hecho de que dejaran todas las cortinas cerradas fijaba, según la convención, la acción dramática en un lugar exterior. La importancia de la palabra, es decir, la creación de un decorado gracias a los diálogos, es muy importante en este cuadro. Es la palabra la que viene a fijar el espacio dramático proporcionando información al espectador. En primer lugar, Violante fija en su carta el lugar de la cita: "esperad a la puerta del jardín"; luego, los distintos personajes refuerzan la creación del lugar por medio del rótulo verbal: "pues junto a la rexa misma/está mi señor parado" (1. 862-63); "de esse jardín entrétxe/el olor con la armonía" (1. 879-80); "Ya del jardín a la puerta/se assoma Violante" (1. 955-56). Las diferentes referencias, en los diálogos, al lugar donde ocurre la acción permite pensar que no hacía falta más decorado para la puesta en escena que el que creaban los personajes con la palabra. No debemos olvidar que la utilización de una apariencia que indicara un jardín como espacio escénico hubiera transformado todo el tablado en jardín, y en este cuadro queda claro que la acción tiene lugar en la calle y no en un jardín. Por lo tanto, insisto en el hecho de que el decorado tenía que crearse por medio de la palabra y no gracias a un decorado material. Cuando finalmente aparece Violante, la acotación señala que la protagonista tiene que salir por una puerta: "Sale doña Violante por un postigo" (didascalia que sigue al verso 957). Pero, ¿hacia realmente falta la utilización de una puerta? Ruano afirma que se llamaban indistintamente puerta, paño o cortina el lugar por donde salían a escena los actores (365-66), así que podemos suponer que el empleo de una puerta tal como la definimos hoy en día no era imprescindible. Para concluir con este cuadro sólo falta subrayar que la escena tiene lugar por la noche, aunque volveré sobre esta escena al analizar los objetos y la utilización de la linterna.

La acción dramática de las dos últimas jornadas tiene lugar en un espacio rústico—presente en una multitud de comedias de santos. El espacio rústico sirve, por una parte, de ámbito a la mala vida de los bandoleros y, por la otra, a la vida retirada y ascética del ermitaño. Convencionalmente, para crear un decorado rústico se utilizaban "ramas, plantas con la adición de rocas—seguramente de cartón pintado armado sobre un bastidor" (Ruano 409). En las didascalias implícitas los diversos personajes aluden a montañas, campos, montes, valles, breñas y peñas. No tenemos por qué creer que todos esos elementos del decorado tenían que aparecer en el tablado. El diálogo venía, otra vez, a complementar el decorado visual, es decir, que los actores podían crear una parte del decorado por medio de la palabra. Es téc-

nica bien conocida la "de ampliar los límites del escenario para integrar en ellos objetos, paisajes y acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas" (Arellano, "Valores" 429). El espacio rústico se fijaba gracias a algunos elementos, como veremos más adelante, pero la palabra o el decorado verbal no dejaba de tener su importancia a la hora de complementar y delimitar el espacio dramático. Veamos los elementos del decorado que me parecen imprescindibles para la puesta en escena porque son elementos utilizados por los actores durante la representación: las peñas, el monte y la cueva.

Ruano afirma que las peñas y rocas son elementos decorativos bastante comunes en los tablados comerciales del XVII y que podían aparecer en el nivel inferior o en uno de los corredores (411). En la obra que estudio hay unas peñas situadas delante del nicho inferior de la parte derecha (junto al monte) y otras delante del nicho central del primer corredor. Como las peñas del tablado son un elemento funcional en la representación—para esconderse, Violante esconde una caja con las joyas, para sentarse—, tenían que aparecer en el tablado y no en una apariencia. Al final de la tercera jornada, mientras está subiendo por el monte, Violante señala el lugar donde va a fijar la cruz "en esta peña se mira/un hueco en que he de ponerla" (3. 2707-8).

También aparece como elemento esencial del decorado una cueva. La cueva convencional consistía "en unos ramos que enmarcaban uno de los espacios de la fachada del teatro" (Ruano 415). Ya no se trata de un signo sinecdótico, sino más bien de un elemento de referencia espacial. Cuando se abría la cortina para enseñar al público un personaje dentro—como ocurre en la tercera jornada—el tablado no se transformaba en cueva como ocurría con los demás decorados convencionales. Es decir, que funciona como una apariencia (imagen—con o sin movimiento—que se muestra al público abriendo las cortinas).

El demonio en el verso 1479 invita a don Gil a entrar en una cueva para firmar el pacto diabólico: "Pues en esta cueva te entra." Más adelante, el demonio empuja a la joven Violante a visitar a don Diego de Meneses, que vive retirado en una cueva, y le dice: "Pues mira, en aqueesse valle/que altos montes le cercan/verás una cueva inculta/ que se forma de una peña" (2. 1588-91). En la tercera jornada el demonio le dice a don Gil que espere a Leonor en la cueva del ermitaño: "tu espera en esta parte/que en essa cueva habita un Ermitaño" (3. 1933-34). Propongo situar la cueva en el nivel del tablado a la altura del nicho central. Sin lugar a dudas, la cueva tiene que estar situada en el nivel inferior de la fachada porque, una vez descubierto el engaño (don Gil no gozó a Leonor sino a un cadáver), la muerta tiene que

hundirse en el foso, como indica una didascalía explícita: "Apártase arrastrando della, y húndese con los versos que dize don Diego, y salen llamas de abaxo" (didascalía que sigue al verso 2370).

Otro elemento del decorado rústico es el monte. El monte era un decorado muy popular en los corrales del siglo XVII y permitía "a los actores subir o descender del primer corredor al tablado" (Ruano 419), con lo que ofrecía posibilidades espectaculares y visuales muy llamativas para el público. Ruano, a partir de documentos de la época, logra dar una descripción de lo que era el monte: "una rampa escalonada que bajaba del primer corredor al tablado . . . se construía a propósito para una determinada representación y no formaba parte permanente del 'teatro'" (419-20). Es importante señalar que el monte era un decorado que no se mostraba detrás de las cortinas, o sea, que no tenía una función sinecdótica como la mayoría de los decorados convencionales del teatro clásico español. En cuanto a la posición del monte, tenía que estar situado de una manera que permitiera a los actores salir y entrar por las puertas del fondo, es decir, a la extrema derecha o izquierda del tablado. El monte no servía únicamente para indicar a los espectadores que la acción tenía lugar en un espacio rústico montañoso, sino que era un elemento del decorado útil y funcional, como se ve en algunos ejemplos.

Al principio de la segunda jornada aparecen en escena don Vasco y Leonor de camino (didascalía que sigue al verso 1140), pero antes de la salida a escena de los dos personajes don Vasco dice desde adentro: "Vaya el coche por lo llano/mientras que yo con Leonor/por la cuesta me encamino" (2. 1133-35). El viejo y su hija podían salir por uno de los nichos del primer corredor y bajar por el monte hasta encontrarse con los bandoleros. Al acabar la tercera jornada Violante sube al monte con una cruz sobre la espalda: "me mandáis que aquesta Cruz/lleve del monte a la cima" (3. 2701-2). Al final del camino la joven se queda sin fuerza y dos ángeles salen de los dos nichos laterales del primer corredor: "Salen dos Ángeles, cada uno por puerta con hachas" (didascalía que sigue al verso 2711); salen para ayudarla a terminar su camino y fijar la cruz en el nicho central del primer corredor. Los ejemplos citados muestran que el monte era utilizado por los actores y formaba parte de la puesta en escena prevista por los dramaturgos.

También es importante señalar el empleo de la maquinaria teatral que consiste, en la obra de que me ocupo, en el empleo de la tramoya y de los escotillones. El decorado espectacular, como lo llama Ruano, se utilizaba principalmente, aunque no exclusivamente, para las comedias de santos e históricas (448). La maquinaria teatral permitía llevar a cabo escenas altamente espectaculares, sorprendentes y llamativas, como, por ejemplo, el

vuelo de unos actores, la súbita desaparición de otros, etc. La tercera jornada de *Caer para levantar* requiere el empleo de dos escotillones. El escotillón consiste en una abertura hecha en el tablado que permite comunicar con el foso. Pero los escotillones se abrían no solamente en el tablado de la representación sino también en el vestuario y los corredores del teatro (Ruano 461).

El primer escotillón que se utiliza para la representación de la obra de Matos, Cáncer y Moreto es el del "vestuario." Este escotillón se usaba, según Ruano, para llevar a cabo ciertos efectos especiales (465). Hacia la mitad de la tercera jornada, don Gil entra en la cueva del ermitaño (nicho central del vestuario) donde piensa gozar de la hermosa Leonor. Reaparece poco después don Gil abrazado con una muerta que luego se hundirá por el escotillón. O sea que se abrirá detrás o al lado del bandolero, en el suelo del vestuario, un escotillón, por el cual podía desaparecer el esqueleto: "Apártase arrastrando della, y húndese con los dos versos que dize don Diego, y salen llamas de abaxo" (didascalía que sigue al verso 2370). La súbita desaparición de la muerta va acompañada de llamas en las cuales el demonio echa a don Gil: "Sale el Demonio, y coge a Don Gil, y échale en el fuego, y písale" (didascalía que sigue al verso 2379). La descripción que hace Ruano del segundo cuadro de la tercera jornada de *El esclavo del demonio* es muy parecida a la que acabo de hacer (465).

El segundo escotillón se encuentra en el tablado enfrente de la cueva (nicho inferior central). Por este escotillón se hundirá el demonio una vez vencido por el ángel de la guarda: "A los senos infernales/baxa por justo decreto/donde eternamente yazes" (3. 2509-11).

Finalmente, para concluir este apartado, queda comentar el empleo de la tramoya. Existían varios tipos de tramoya, y la de uso más común en los teatros comerciales de la época era la canal (Ruano 467-83). La canal servía para bajar a algún personaje desde el corredor alto al tablado, por lo general un personaje sobrenatural como un ángel. En *Caer para levantar* el ángel de la guarda baja del cielo en posición de éxtasis: "Aparece el Angel con espada en apariencia de raptó" (didascalía que sigue al verso 2395) y parece volando (didascalía que sigue al verso 2517). El cielo, o sitio de donde sale el ángel, está situado en el nicho central superior del teatro. La aparición sobrenatural y milagrosa del ángel es uno de los momentos fuertes y espectaculares de la puesta en escena de *Caer para levantar*.

La canal y el escotillón son, pues, los dos recursos técnicos que permiten "[l]'utilisation de la scène selon une ligne verticale correspond[ant] à la vision: enfer, terre, ciel" (Roux 241), recurso fundamental para el desarrollo de la acción dramática de la comedia de santos.

En resumidas cuentas, las afirmaciones de Arellano sobre la utilización integral del escenario en la comedia de santos se confirman aquí. Los colaboradores emplean para la puesta en escena seis de los nueve nichos disponibles, además del foso. La línea vertical, situada exactamente en el centro del teatro, expresa visualmente los tres niveles utilizados: cielo (nicho superior central); muerte de Violante subiendo hacia el cielo (nicho central del primer corredor); cueva-nivel terrenal (nicho central del tablado); infierno (escotillón dentro y enfrente del nicho central del "vestuario").

### LA FUNCIÓN SIMBÓLICA DEL OBJETO

En todas las representaciones teatrales del siglo XVII los objetos desempeñaban una o varias funciones específicas. Ruano divide los accesorios escénicos en dos categorías: la utilería de escena y la utilería de personaje. La primera tiene una función práctica que es la de permitir a los actores comer, escribir, sentarse, etc. (329). La segunda posee a menudo un valor simbólico y también se emplea para transmitir información a los espectadores sobre el personaje, más allá de la que da el vestuario (333). En las comedias de santos, como subraya Ignacio Arellano ("Escenario" 169), el objeto teatral cobra un valor simbólico religioso fundamental y desempeña una función primordial en el desarrollo de la acción dramática.

Un elemento importante para la espectacularidad de la primera jornada es el hecho de que las últimas escenas ocurran durante la noche. Aquí vuelvo sobre la importancia de crear el decorado a partir del lenguaje. En el apartado que dediqué al decorado señalé que el último cuadro de la primera jornada tiene lugar en una calle y que los personajes se ven en la obligación de situar el lugar de la acción por medio de la palabra. El empleo del decorado verbal cobra aún más importancia cuando sabemos que esta escena ocurre de noche.

Las representaciones durante el Siglo de Oro se hacían de día, bajo un sol por lo general intenso y brillante; por lo tanto, las escenas de noche se representaban basándose en una convención teatral establecida entre el público y los hombres y mujeres de teatro. Ruano observa algunos casos en los que la noche se conseguía por medio de cortina: "un lienzo negro con estrellas el cual se extendería a lo largo del corredor alto" (491). No creo que este recurso escénico fuera necesario para la puesta en escena de *Caer para levantar* porque, como vamos a ver, tanto la palabra como el empleo de la utilería de escena logran crear perfectamente un decorado nocturno. El icono utilizado para representar simbólicamente la noche era la luz (linterna, hacha, vela, etc.). En *Caer para levantar* el dramaturgo, además de

señalar en una acotación escénica el empleo de una linterna en la didascalia que sigue al verso 636, pone en boca de los diferentes personajes una serie de signos que ayudan a fijar el momento del día en que ocurre la escena; así, se repiten una y otra vez las palabras noche (1. 623, 640), obscuro/a (1. 624, 646), estrellas-cabrillas (1. 625, 856), luz (1. 656, 661), sombra (1. 668). Aquí se ve claramente un ejemplo de ambientación temporal/decorado verbal de la oscuridad y la noche creado por las sugerencias inscritas en los diálogos. Pero éste no es el único recurso empleado por Matos Fragoso en su jornada para convencer al público de que los personajes se desenvuelven en una noche oscura; también los gestos y desplazamientos en el tablado vienen a apoyar y reforzar esta idea. Por ejemplo, el hecho de que Golondro tropiece en un poyo (1. 651) ayuda a convencer al público de ese marco temporal.

Al igual que todos los accesorios escénicos utilizados, la linterna posee una función claramente determinada, como acabo de señalar. Sin embargo, la linterna, además de tener una función metonímica, cobra un valor simbólico religioso. Lucette Roux relaciona de una manera muy convincente la luz con la revelación: "Le passage de la nuit à la lumière est par excellence la symbole de l'expérience mystique . . . Symbole de la vérité, il accompagne la révélation, repousse la nuit" (250). En el tercer cuadro de la primera jornada el proceso funciona exactamente al revés, es decir, que don Gil, al tapar la linterna, pierde la verdad y se aparta del buen camino para caer en las tinieblas. Don Gil quiere convencer a don Diego de que cambie de vida y asocia claramente la luz de la linterna con la vida religiosa: "no me espanto que te asombre/la luz del conocimiento" (1. 660-61). O sea que en la primera jornada asistimos al pasaje de la luz a las tinieblas, símbolo explícito de la caída de don Gil. En resumidas cuentas, se puede afirmar que la linterna desempeña una doble función en la economía de la obra: función metonímica y función simbólica.

En la segunda jornada la puesta en escena también requiere algunos objetos que forman parte de la utilería de escena que tienen una función práctica: caja, retrato, joyas, toca para sentarse delante de la cueva. No obstante, creo que las joyas vienen a ser el primer indicio y/o símbolo de la conversión religiosa de Violante, como lo comenta el demonio:

Violante, ya de la enmienda  
deseosa, busca medios  
para que lograrla pueda.  
A una pobre labradora  
dio las joyas, bien comiença

la que a Dios busca, tomando de la caridad la senda. (2. 1557-63)

Aunque en este momento las joyas no aparezcan visualmente, no dejan de adquirir una importancia en el desarrollo de la acción dramática.

La tercera y última jornada viene a ser la parte más rica e interesante en cuanto a la utilización en escena de objetos que cobran un valor simbólico: la calavera, el báculo, la muerte, la cruz, etc. Los objetos propios del ámbito de la vida religiosa, como, por ejemplo, los crucifijos, las imágenes sagradas, los objetos rituales del culto, suelen tener la función de fijar para el personaje y el público la emoción religiosa. Es conocida la técnica de los predicadores del XVII de exhibir en momentos culminantes de su sermón objetos capaces de excitar y concentrar el impacto emotivo (calaveras, crucifijos): ésta es exactamente la función de los mismos en el teatro (Arellano, "Comedia" 169).

En *Caer para levantar* la calavera que lleva entre las manos Violante (didascalia explícita que sigue al verso 1971) es una evocación iconográfica de la Magdalena penitente: "y en su mano, como otra Magdalena/trae una calavera, estraña pena" (3. 1968-69). Violante explica al pecador don Gil lo que simboliza la calavera:

mas si preguntas quién soy,  
la respuesta está en la mano.  
Lo que soy llegas a ver  
en esta imagen tan fea,  
y tengo, hasta que esto sea,  
prestado este parecer.  
Esto soy, y esto has de ser. (3. 1980-86)

El icono "calavera" representa en la obra la verdad que se esconde detrás de las apariencias del mundo terrestre. Violante intenta convencer al bandolero de que las bellezas y los gustos de su vida son falsos y le enseña la calavera como prueba de lo que afirma.

El báculo de ermitaño (didascalia explícita que sigue al verso 2308) con que sale a escena don Diego también cobra un valor simbólico importante. El báculo representa el poder moral y religioso del ermitaño y se relaciona con el báculo pastoral que según la RAE "usan los obispos como pastores espirituales del pueblo creyente," autoridad que utilizará el ermitaño para defender a don Gil ante el ángel y el demonio.

Más adelante se abre la cortina de la cueva y el público descubre a don

Gil y una mujer tapada por un velo. Don Diego intenta convencer al pecador de que tiene que cambiar de vida y, para demostrarle que la vida terrenal se caracteriza por las falsas apariencias, quita el velo de la dama: "Quítale el velo, y descúbrese una muerta que ha de tener el mismo vestido que sacó la dama" (didascalia que sigue al verso 2361). Esta imagen podía provocar, aparte del impacto visual, sorpresa y emoción en los espectadores. Para llevar a cabo la puesta en escena de este segmento textual hay que recurrir a un esqueleto, imagen espeluznante que desaparecerá pronto por un escotillón, como hemos visto en el apartado dedicado al decorado y escenario.

Después de esta escena aparece el ángel de la guarda con una espada. La espada es un signo que puede simbolizar el deseo y la autoridad que posee el ángel para proteger y defender a su protegido.

Otros objetos que cobran un valor simbólico religioso son la gran cruz que lleva Violante a la espalda y las hachas con las que aparecen los ángeles. El camino que recorre la penitente con la cruz no deja de ser un eco del camino de la Pasión de Jesucristo hacia el Calvario. Luego, ayudada por los ángeles, Violante queda fijada a la cruz en una posición de crucifixión, como comenta su padre: "Elevada en una Cruz/allí una mujer se mira" (3. 2735-6). Las hachas (luz) simbolizan la verdad divina que guía a la joven penitente. Las hachas se oponen a las llamas que simbolizan el infierno.

## EL VESTUARIO Y EL DESARROLLO DE LA DIÉGESIS

Los vestidos empleados para las representaciones teatrales en el barroco español eran altamente convencionales y, por lo general, los dramaturgos no explicitaban mucho la vestimenta de los distintos personajes. Puesto que en la práctica teatral de la época todos, tanto los actores como los autores y los poetas, conocían la convención, no hacía falta describir detalladamente los distintos vestidos que se iban a requerir para una representación. En este sentido, el hecho de encontrar descripciones detalladas o parciales de la vestimenta teatral no deja de ser significativo, pues subraya la importancia que tiene el vestuario en el desarrollo de la acción dramática de una obra en concreto.

Ruano de la Haza apunta y describe varias de las vestimentas típicas utilizadas en los corrales del siglo XVII, afirmando que "la vestimenta establecida si un personaje era noble o campesino, rey o soldado, pobre o rico, eclesiástico o artesano, turco o indio" (300). Además, la lujosa vestimenta teatral tenía otra función, ya que era un recurso visual de gran importancia para la puesta en escena y servía para atraer al público a los corrales.



La vestimenta teatral podía también tener una gran importancia en el desarrollo de la acción dramática, como es el caso en la obra que estudio aquí. En *Caer para levantar* los tres poetas especifican en varias ocasiones el tipo de indumentaria que los actores tenían que llevar para representar sus papeles. En las comedias de santos el cambio de vestido cobra un valor simbólico especial, y creo que el hecho de que los tres dramaturgos marcaran de un modo claro qué tipo de indumentaria tenían que emplear los actores a la hora de poner en escena la obra se relaciona con la función primordial que desempeña esta última. Díez Borque y Lucette Roux afirman, respectivamente, que en la comedia de santos "el cambio de signos de vestuario va unido a la idea de conversión y revelación" (Díez Borque 271) y que "le costume devient un symbole de la conversion et de l'évolution spirituelle du saint" (Roux 237).

En la primera jornada Matos Fragoso fija tanto en las didascalias implícitas como en las explícitas solamente el vestuario de algunos personajes: don Diego, don Gil y el gracioso. Los dos personajes que reciben más atención son don Diego y don Gil, y no es una casualidad si la fijación, aunque parcial, del vestuario de estos dos personajes aparece de manera redundante en las didascalias explícitas e implícitas. A veces las didascalias implícitas vienen a complementar la información ya proporcionada en las didascalias explícitas. Por ejemplo, el dramaturgo indica que don Diego tiene que salir "con capa de noche" (didascalia que sigue al verso 621), pero los diálogos vienen a fijar de un modo más claro qué tipo de capa debe de llevar el actor que hace el papel del galán, o sea, una capa que muestre visualmente y de un modo inequívoco la riqueza y el rango social de don Diego. El dramaturgo lo indica en los parlamentos del gracioso: "Muy bien le asientan las galas" (1. 827) y "Saque apriessa/hermano don Gil, la espada" (1. 844-45). Los comentarios del gracioso se dirigen a don Gil una vez se ha producido el trueque de vestuario. Por lo tanto se describe la manera de vestir de don Diego antes de la metamorfosis. Así pues, la manera de lucir del galán debe de contrastar con el hábito largo (didascalia que sigue al verso 419) y humilde (1. 807) del santo varón don Gil, puesto que el elemento central de la primera jornada es justamente el cambio de personalidad que se opera entre los dos personajes, visualmente representado por el trueque de vestido. La metamorfosis tiene lugar delante de los espectadores, y el vestuario viene a ser un elemento simbólico de la conversión de don Diego y de la pérdida de don Gil. La redundancia que se establece entre las didascalias explícitas y las implícitas no es casual, sino que sirve perfectamente a los propósitos del dramaturgo, es decir, establecer e imponer un vestuario específico para los dos personajes que tienen que actuar en la escena clave de la primera

jornada. Es una manera de asegurarse de que el director siga lo que él había previsto. Además, las didascalias implícitas desempeñan otra función: llamar la atención del público sobre la importancia que tiene el trueque de vestuario en la economía de la obra.

Otro personaje recibe una atención particular por parte del poeta en cuanto a la fijación del vestuario: el gracioso Golondro. Matos Fragoso determina en una acotación escénica que el gracioso tiene que aparecer "de gorrón, con un rosario al cuello" (didascalia que sigue al verso 400). Por una parte, la condición misma del gracioso así como el papel que tiene que desempeñar, ser el *alter ego* del héroe y presentar una visión burlesca de las acciones y actitudes de su amo, explica el hecho de que el dramaturgo haya fijado claramente el vestuario de Golondro. Este último tiene que aparecer en escena con un vestuario que muestre que él, lo mismo que su amo, lleva una vida penitente y religiosa. La comicidad, en muchas ocasiones, brota justamente de la dicotomía entre el vestuario que lleva el gracioso y los parlamentos que traducen su actitud ante la vida. Por otra parte, Ruano señala que "otra vestimenta convencional y popular en los tablados del siglo XVII era la de gracioso" (308). Así, pues, existía un tipo de vestido llamado "a lo gracioso" que marcaba visualmente la condición carnavalesca del personaje y ayudaba a caracterizarlo. En este sentido, se puede suponer que Matos Fragoso explicitó el vestuario que Golondro tenía que llevar porque tenía en cuenta tal convención, y para la elaboración de la trama de *Caer para levantar* le hacía falta añadir algunos detalles a la indumentaria convencional del gracioso.

En la segunda jornada todos los protagonistas de la obra (don Gil, Violante, Golondro y don Diego) aparecen en escena con un vestuario distinto del que llevaban en la primera. En la segunda acotación Cáncer fija la vestimenta de don Gil, Violante y el gracioso, precisando que tienen que salir a escena "todos de vandoleros" (didascalia que sigue al verso 977), lo cual marca el cambio de vida que se ha producido entre el final de la primera jornada y el inicio de la segunda. El vestido de bandolero también era una vestimenta teatral altamente convencional y muy llamativa. A partir de las descripciones del vestido de bandolero y bandolera que da Ruano, se puede deducir que los actores tenían que llevar pistolas y capas que les permitían embozarse.

También don Diego vive una transformación vital y se nota por el vestido de ermitaño que lleva en las dos últimas jornadas. La indumentaria teatral es el signo que ilustra la vida penitente de don Diego.

Hacia la mitad de la segunda jornada Golondro, profundamente insatisfecho de su vida de bandolero, decide cambiar de estado y hacerse santo:

"El mundo da aqueste pago/santo he de ser juro a Christo" (2. 1361-62). Más tarde aparece en el escenario vestido de ermitaño (didascalia que sigue al verso 1611), asumiendo su nuevo papel con jocosidad. El cambio de indumentaria teatral que sufre el gracioso no tiene más función que la de dar comicidad a la obra.

En cuanto a los demás personajes de la segunda jornada, Cáncer no ve la necesidad de explicitar el tipo de indumentaria teatral que tienen que llevar porque se trata de personajes típicos del teatro áureo que utilizan un vestuario convencional. Aparecen en escena algunos bandoleros, un labrador y una labradora y finalmente el demonio. Volveré sobre la vestimenta del demonio más adelante cuando trate de los personajes sobrenaturales.

En la tercera jornada se produce solamente un cambio de vestuario que ilustra la conversión de Violante. Dos didascalias permiten fijar la vestimenta que tiene que llevar la joven penitente: una explícita y una implícita. En primer lugar, don Gil describe a la mujer que tendrá que aparecer en escena de la manera siguiente:

y muger penitente,  
que un saco se cubre solamente,  
y en su mano, como otra Madalena,  
trae una calavera, estraña pena  
me da el verla, esperando mis placeres:  
ya llega junto a mí, muger ¿quién eres? (3. 1966-71)

La descripción que hace el bandolero crea unas expectativas en el público y obliga a este último a fijarse más en el personaje que está a punto de salir a escena. Es un ejemplo típico de ticoscopia, es decir, el "relato de lo que se supone que ve fuera de escena un personaje en escena" (Arellano, "Valores" 429). A continuación, el dramaturgo señala en una acotación que Violante debe de salir al tablado y vestirse de esta manera: "Sale Violante con un saco, y cubierto el rostro con sus cabellos, y una calavera en la mano" (didascalia que sigue al verso 1971). La redundancia entre las didascalias explícitas e implícitas desempeña una doble función: fijar y asegurarse de la vestimenta de Violante y anticipar la salida de este personaje al tablado llamando la atención de los espectadores hacia ella.

En cuanto a los personajes sobrenaturales de esta obra, tres ángeles y un demonio, ni Cáncer ni Moreto especifican de modo alguno la vestimenta que les corresponde. El vestuario de los personajes sobrenaturales obedecía a una convención, es decir, los ángeles llevaban normalmente una túnica blanca y una capa de color (Ruano 306), mientras que el demonio aparecía

con una máscara y vestido de negro. En *Caer para levantar* las distintas apariciones en escena del demonio plantean un problema en cuanto a su manera de vestir; ninguno de los personajes reconoce al demonio y se dejan engañar por él. Obviamente, el demonio no podía salir a escena con una vestimenta que marcara su condición de ente del infierno, porque la acción dramática perdería su fuerza e interés. Mira de Amescua señala en una acotación que el demonio tiene que salir vestido de galán (didascalia que sigue al verso 1426) y, puesto que la obra *El esclavo del demonio* sirvió de modelo a nuestros colaboradores, se puede deducir que también en *Caer para levantar* el demonio tenía que salir con una vestimenta de hombre normal para poder llevar a cabo su engaño. Poco a poco los personajes, sobre todo don Gil, y el público se van enterando de que el hombre que se hace llamar Angelio es en realidad el demonio. Todo ese proceso de reconocimiento se hace gracias a los diálogos; los que transmiten las sensaciones que siente el hombre delante del demonio:

¿Quién será este hombre,  
que al velle,  
turbada el alma se yela?  
¿quien al cielo no temió,  
de un objeto humano tiembla?  
¿quién eres? que el corazón  
inquieto está en tu presencia (2. 1374-80)

y los que testimonian el pacto establecido entre don Gil y el demonio:

Una cédula has de hazerme,  
que tenga inviolables fuerças,  
de ser mi esclavo, y de darne  
el alma que a Dios le niegas. (2. 1450-53)

En resumen, lo que se destaca de la función del vestuario en esta obra de tres ingenios es la importancia de los cambios de vestimenta. La indumentaria teatral cobra así un valor simbólico, puesto que acompaña siempre un cambio en la trayectoria vital de los personajes. Los usos específicos del vestuario marcan visualmente la metamorfosis de los tres protagonistas—don Gil, don Diego y Violante—a lo largo de la obra. En el caso de Golondro, los cambios de vestuario tienen una función diferente, es decir, provocar la risa de los espectadores. Pero, de todos modos, como las didascalias tanto implícitas como explícitas que permiten la fijación del vestuario no

## OBRAS CITADA

- Arellano, Ignacio. "Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina." *Cuadernos de Teatro Clásico* 8 (1995): 157-79.
- \_\_\_\_\_. "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.3 (1995): 411-43.
- Matos Frago, Juan, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto. *Caer para levantar. Parte diez y siete de comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de Europa*. Madrid, 1662.
- \_\_\_\_\_. *Don Agustín Moreto y Cabaña. Comedias escogidas coleccionadas e ilustradas por don Luis Fernández-Guerra y Orbe*. Biblioteca de Autores Españoles 39. Madrid: Real Academia Española, 1950.
- Castañeda, James A. "El esclavo del demonio y *Caer para levantar*: reflejos de dos ciclos." *Studia Hispanica In Honorem R. Lapesa*. Madrid: Gredos, 1974. 181-88.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Don Francisco de Rojas Zorrilla*. Madrid: Imp. de la Revista de Archivos, 1911.
- Díez Borque, J.M. "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español." *Semiología del teatro*. Ed. J.M. Díez Borque y L. García Lorenzo. Barcelona: Planeta, 1975. 50-92.
- Gallego Roca, M. "Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de San Isidro: tramoya y poesía." *Criticón* 45 (1989): 113-30.
- Mira de Amescua. *El esclavo del demonio*. Ed. J.A. Castañeda. Madrid: Cátedra, 1984.
- Roux, Lucette. "Quelques aperçus sur la mise en scène de la *comedia de santos* au XVII<sup>e</sup> siècle." *Le lieu théâtral à la Renaissance*. Ed. J. Jacquot. Paris: CNRS, 1968. 235-52.
- Ruano de la Haza, José María y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.

THE PLAY OF RACE AND GENDER IN  
VÉLEZ DE GUEVARA'S  
VIRTUDES VENCEN SEÑALES

BALTASAR FRA-MOLINI  
Bates C

The most important issue in the representation of Blacks in Spanish 16th- and 17th-century literature is the resolution of a moral dilemma: Can Blacks be in possession of virtue in spite of their dark skin color? Spanish theater imagined Black heroes—mostly male—as white souls struggling to separate themselves from their black bodies, in a racialized recreation of ancient Christian *Psychomachiae*. Blacks could be saints who accepted slavery, or soldiers who defend the Empire, or even a scholar who wrote in Latin against the Turkish threat.<sup>1</sup> In all cases africanity—being of African descent—and slavery are represented as synonymous. Furthermore, here lies the change from the Middle Ages to the early modern times: slavery is not an accident of fortune, as defined in Alfonso the Wise's *Partidas*, but a natural condition for Blacks on Spanish soil, following Aristotelian principles.<sup>2</sup> The equation of African origin and potential slavery was a practice that became consolidated during the 16th century in Spain and Portugal. The entire African continent was open territory for slave raids, whether it was North Africa—*Berberia*—or the territories of the Western African Coast, generically known as *Guinea*. In geopolitical terms, slavery was the principle behind the new consideration of a unified African continent during the Renaissance. Luis de Mármol Carbajal, author of *Descripción general de África*, marked a clear distinction between his subject of study, North Africa, and the rest of the continent, based on the color of the inhabitants of each part (Bunes 11). It was in the 17th century when the difference between *África*—North Africa, the Roman provi-