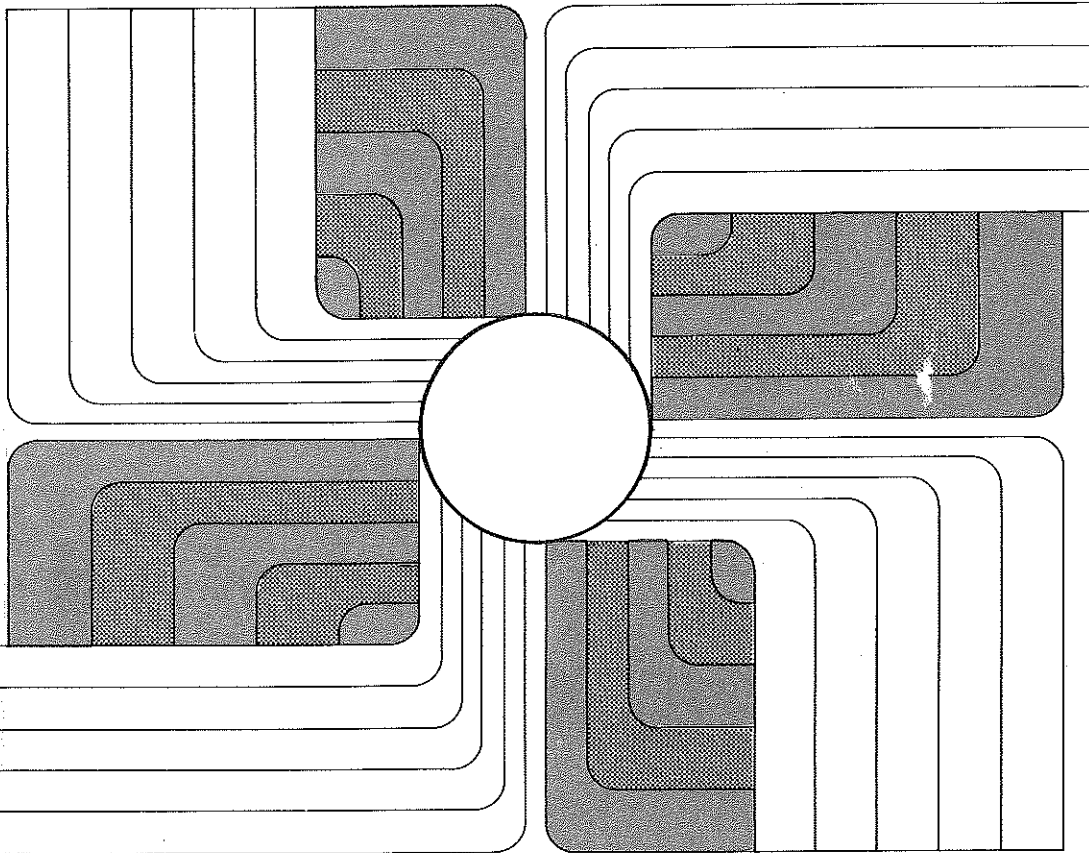


# revista Canadiense de Estudios Hispánicos

Volumen XIX, No. 3 Primavera 1995



## Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro

*El artículo estudia la calidad visual de la palabra (no de los elementos escénicos) en las obras de teatro aurisecular, examinando algunos aspectos claves de esta visualidad verbal y sus funciones. Analiza primero (aplicando teorías de la percepción visual) la complementación, activación e interpretación del texto B (o sistema de signos propiamente escénicos), teniendo en cuenta que la mirada del espectador es una mirada discriminadora, selectiva, orientada por el texto verbal en buena parte (por ejemplo, muchos elementos de la cinésica, prosémica y escenografía pueden necesitar del rótulo verbal – sin el cual serían neutros o enigmáticos – para ser interpretados o descodificados). Sigue con el examen de ciertos detalles lingüísticos caracterizadores de estos mecanismos de visualidad implícita en la palabra, como la sintaxis espacial bimembre o trimembre o la omnipresencia de los verbos videndi, o la frecuencia de la deixis demostrativa. Otro de los modos de manifestación de la visualidad en la palabra es el de los valores cromáticos del texto, en tanto lenguaje poético, en la línea del motivo ut pictura poesis. El decorado verbal y la ticoscopia (relato de lo que se supone ve fuera de escena un personaje en escena), completan el repaso a estos elementos. Los análisis se basan en los textos de una cuarentena de comedias, y se ilustran con ejemplos pertinentes. En conclusión, se intenta demostrar que el propio tejido verbal del texto dramático lleva en sí mismo una serie de cualidades visuales implícitas que lo diferencian del discurso lírico o narrativo.*

Es lugar común en la crítica histórica y literaria resaltar el carácter visual de la cultura del Barroco. Eminentes estudiosos como J. Gállego o J.A. Maravall han insistido en este predominio de lo visual, que para el ámbito del teatro y la teatralidad pusiera también de relieve un clásico estudio de Emilio Orozco.<sup>1</sup> En el Barroco están en auge los comportamientos teatralizados y las diversas manifestaciones más o menos artísticas que se expresan por medios visuales: la pintura es la favorita de las artes; abundan los libros de emblemas, estampas, folletos de fiestas y descripciones de recibimientos y entradas reales, que conforman una cultura del jeroglífico y la empresa, del grabado y el cuadro.<sup>2</sup>

Teorías filosóficas (neoplatonismo de Marsilio Ficino y León Hebreo) y pedagogía religiosa (los jesuitas sobre todo apoyan estas manifestaciones) y política, propician también este desarrollo de lo visual. Como ha señalado Maravall, "dados los objetivos de difusión y de acción eficaz que la cultura barroca busca ... se puede comprender el interés con que por ella se manejan los elementos visuales, el preponderante papel que a la función óptica se le reconoce en su ámbito" (501). Esta "cultura de la imagen sensible" se inclina hacia el ojo,<sup>3</sup> en la tradicional disputa de ojo y oído, que venía de fondo medieval y que todavía llegará a Calderón (tema corriente en los autos sacramentales, aparece también en comedias como *En esta vida todo es verdad y todo mentira* o, muy particularmente, en *El golfo de las sirenas*).<sup>4</sup> En el seno de esta cultura visual, como era de esperar, el teatro ocupa un lugar preeminente, como una de sus manifestaciones básicas y de mayor riqueza.

El estudio de los aspectos visuales escénicos del teatro áureo — que como todo teatro es, por definición, una visualidad en proceso de representación aquí y ahora — no tiene, teóricamente hablando, problemas mayores, aunque en la práctica sólo recientemente haya sido acometido de manera sistemática por estudiosos como Díez Borque, Varey, Dixon, Ruano de la Haza y otros que van siendo ya bastantes y que están deslindando con mucha eficacia los sistemas de signos de la puesta en escena.<sup>5</sup> Los valores visuales del decorado, la gestualidad, vestuario, maquillaje, etc., son indiscutibles, aunque la metodología de su estudio pueda oponer determinados problemas al investigador. Ahora bien, ¿cómo plantear el análisis de los "valores visuales de la palabra" en el espacio escénico del teatro barroco? ¿Tiene sentido o fundamentación teórica hablar de la "visualidad" de la palabra? Desde cierta perspectiva, si aceptamos que todo texto teatral únicamente existe como teatro en su representación, hablar de la visualidad de la palabra teatral podría considerarse tautológico: todo, en la palabra teatral, es visual desde el momento en que sólo su visualización en el escenario realiza verdaderamente su vocación ontológica. Por otro lado, como han señalado diversos teóricos, el propio texto teatral contiene ya en su calidad de cadena verbal una serie de peculiaridades que lo distinguen de otros géneros de textos literarios:<sup>6</sup> afirma Pavis que en el texto teatral "on voudrait trouver la trace ... d'une action effectuée par le maniement du discours, d'une production spécifiquement théâtrale de la signification textuelle" (36) o que "le texte dramatique ... n'est pas une action extérieure surajoutée à lui, mais ... dans sa manipulation rhétorique génère l'action dramatique" (45), lo que implica, si Pavis está en lo cierto, que en el mismo tejido verbal este tipo de textos llevan ínsita una peculiar visualidad esencial. Pero habría que decir mejor que llevan ínsitas unas potencialidades que sólo se cumplen plenamente en la representación, o en palabras de Ubersfeld, si bien "il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de 'représentativité'" (20), "la théâtralité dans un texte de théâtre est toujours virtuelle et relative, la seule théâtralité concrète est celle

de la représentation" (62). Y en este sentido, si apelamos a la muy usada y pedagógica antítesis de "texto verbal" – índole auditiva – y "sistemas de signos no verbales de la puesta en escena" – índole visual<sup>7</sup> – la visualidad de la palabra resulta expresión paradójica a menos que se use en sentido figurado.

Los valores visuales del texto dramático pertenecen, efectivamente, al rango de las virtualidades y sugerencias, aunque alcancen un espesor y organización específicos de este tipo de texto, que se distingue así de otros textos literarios no teatrales. El estudio sistemático de estos valores visuales de la palabra en el espacio escénico barroco debería ocuparse, al menos, de los siguientes puntos:

a) análisis de las potencialidades visuales de la palabra, aislando todo tipo de sugerencias de esta categoría que se perciban en el texto, y estudiando las relaciones con los otros sistemas de signos: análisis, pues, de la conexión texto/representación (al menos representación imaginada). Debe tenerse en cuenta aquí que un mismo texto admite distintas realizaciones escénicas, y por tanto múltiples visualizaciones concretas, aunque en general, si el texto se mantiene, las posibles – e inevitables – divergencias en la visualización no son radicales.

b) para tener idea precisa de cómo se organizan estos valores visuales en la palabra del teatro barroco habría que estudiar comparativamente su presencia y funcionamiento en los diversos géneros o especies teatrales,<sup>8</sup> no sólo sincrónica sino diacrónicamente; lo mismo en los diferentes poetas del Siglo de Oro; y, en fin, la relación de esta visualidad con otros aspectos de lo visual en las diversas series culturales del Barroco.

Es, como se observa, una panorámica demasiado compleja y difícil para abordarla aquí, máxime sin indagaciones monográficas previas. Me veré limitado en lo que sigue, con obligada modestia, a esbozar simplemente algunas notas sueltas – dejo al margen los del anterior apartado (b) – que me parecen significativos en torno a esta ambigua visualidad de la palabra teatral,<sup>9</sup> cuyo emblema admirable podría ser el *Retablo de las maravillas* cervantino, donde la palabra y sólo la palabra engendra una visualidad ficticia, y donde todas las cosas que se muestran tienen presencia meramente verbal, es decir, están ausentes, no se ven. Los espectadores de los tracicistas, lo mismo que los de la comedia, sin embargo, cada uno con sus motivos, entran en el juego de esa problemática visualización: todo escenario del Siglo de Oro es un retablo de maravillas que se ofrecen, con la esencial ayuda de la palabra, al enajenado espectador para su instrucción y emocionado deleite.

En cuanto a la conexión texto/representación, las aproximaciones semióticas a la escena suelen distinguir lo verbal de lo escénico, con diversas formulaciones y precisiones: Díez Borque menciona el "texto A" (texto de la obra, elemento verbal) y el "texto B" (lo escénico); Bobes Naves establece una diferenciación entre "texto literario" que suele coincidir con el diálogo y "texto espectacular," que es "el conjunto de todas las indicaciones que una obra dramática contiene en el diálogo o en las acotaciones ... que permiten su realización en un espacio

y en un tiempo escénicos" (96). A este texto espectacular pertenecen "todas las indicaciones que crean un espacio escenográfico y un espacio lúdico y que pueden referirse al vestido, apariencia, movimientos, objetos, sonidos ... que de forma expresa o latente incluye el texto dramático" (97).<sup>10</sup> En la formulación de Bobes lo que diferencia a ambos textos es el modo de realización escénica: verbal para uno y no verbal para el otro, pero ambos, al menos en el Siglo de Oro, están integrados en el diálogo.

A estos conceptos puede ser muy útil añadir, como telón de fondo para el análisis de la visualidad de la palabra escénica, los de "espacio dramático" y "espacio escénico," que, sobre propuestas de Pavis,<sup>11</sup> ha aplicado excelentemente Marc Vitse a *La dama duende*: por espacio dramático "se entenderá el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito ... este espacio dramático, en su esencia, sólo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes" (8); el espacio escénico, en cambio, "designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral. Espacio material representante o significante de una u otra de las virtualidades del espacio dramático, dependerá, para cada una de sus realizaciones circunstanciales, de las condiciones escenográficas ofrecidas a la labor del 'autor' o director de escena y de la interpretación por éste de las indicaciones incluidas en el texto escrito" (9). En este marco, el espacio escénico estará compuesto por todos los elementos de lo que llamaba Díez Borque "texto B": todo el conjunto de los sistemas de signos de la puesta en escena no verbales, materialmente funcionando en el escenario, mientras que la "visualización" total del espacio dramático (que contiene en sí al escénico) deberá ser completada por la palabra sugeridora e informadora. El análisis de la visualidad de la palabra podría, pues, asimilarse al estudio de cómo la palabra define al espacio dramático. Una última observación preliminar: incluso la visualización del espacio escénico, que aparentemente es inmediata y directa – mero dirigir los ojos al escenario con su organización concreta y material – está orientada y dirigida por la palabra: en este sentido podríamos decir – con las matizaciones que se quiera – que no se ve realmente ni siquiera el espacio escénico barroco hasta que no ha recibido su estructuración verbal. Con el sustrato de las precedentes observaciones teóricas elementales, intentaré en lo que sigue ejemplificar con unos pocos textos espigados azarosamente – y que podrían multiplicarse indefinidamente – algunos aspectos de esta visualidad verbal y sus funciones.

#### ALGUNOS COMETIDOS "VISUALES" DE LA PALABRA EN EL ESPACIO ESCÉNICO. LA COMPLEMENTACIÓN, ACTIVACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL TEXTO B

Acabo de apuntar que ni siquiera el espacio escénico se ve del todo mientras la palabra no lo completa. Efectivamente, la percepción visual no es un hecho

directo e inmediato; se realiza a través de operaciones ópticas físicas, pero también psicológicas, y es el texto el que modela la percepción visual. Por de pronto, la mirada es incapaz de percibir todos los detalles del espectáculo que se le ofrece, y, además, de toda la serie que sí ve, debe discriminar los detalles funcionales de los neutros. La mirada del espectador de teatro es una mirada discriminadora, selectiva. Y es precisamente el texto en gran parte el que desempeña la función orientadora e interpretadora de lo visual, que debe ser percibido como componente activo del espacio escénico. En este punto radica, creo, una de las diferencias esenciales entre las didascalias explícitas (acotaciones) e implícitas (en el diálogo) del teatro áureo: las didascalias explícitas son generalmente neutras, estrictamente informativas de detalles materiales de la representación; las didascalias implícitas son casi siempre valorativas: la visualidad que implican no es una visualidad denotativa, sino connotativa. Tomemos como ejemplo la referencia al jardín de Anajarte en *Fiera de Calderón*.<sup>12</sup>

Pigmaleón.— Por este bello jardín  
divertido voy, a fin  
de admirar de su extremada  
fábrica y agricultura  
el arte y la naturaleza  
adonde de la riqueza  
desprecio hace la hermosura ... (vv. 2103-09)

que se completa en otros pasajes adyacentes con datos sobre una fuente ("fría," v. 2112), una estatua (v. 2171), emparrados (v. 2217), una reja con jazmines (v. 2223), un cenador (v. 2312), flores que cubren el suelo (v. 2368), fuente artificial que suelta surtidores que mojan a los paseantes (vv. 240 y ss.), etc. Es muy probable que en una comedia cortesana de gran aparato como ésta la mayoría de estos detalles escénicos estuvieran presentes en las tablas — directamente visibles, pues, para la mirada óptica del espectador — con las variantes que fueren de riqueza o verosimilitud en las diversas representaciones concretas.<sup>13</sup> Pero las didascalias implícitas más que describir, ponderan los aspectos visuales de la escenografía, valorando la perfección, la mezcla de arte y naturaleza, el valor simbólico del sofisticado jardín ameno como el ámbito del amor y la música. Volveré más adelante sobre el jardín a propósito del decorado verbal, pero valga el ejemplo para insinuar el papel de las sugerencias visuales de la palabra. En este mismo sentido son frecuentísimas ciertas series de indicaciones, muy codificadas, que revierten sobre la apariencia de los actores, que necesita de la ayuda del texto para instalarse en ciertas coordenadas tópicas que conforman al personaje dramático áureo:<sup>14</sup> todas las damas de la comedia son bellas, blancas de color, con labios de rubí, etc., según los modelos de la *descriptio* femenina de la lírica,

a la que el teatro toma prestados sus tópicos, pero es de suponer que no todas las actrices cumplieran – ni es necesario que lo hagan – estos requisitos. El espectador, pues, debe ser “convencido” de la apariencia de una actriz-dama mediante la ponderación verbal que dirige psicológicamente la percepción visual: desde ponderaciones globales (del tipo “tu divina hermosura,” aplicada a Ana Bolena, *Cisma*, v. 1372; “¡oh, qué gracia, oh, qué belleza!” a Inés, *Caballero de Olmedo*, v. 1444, y otros mil textos) a detalles más concretos y de más especificidad visual, como las manos blanquísimas “en cuya copa de nieve / el aura candores bebe” (*Vida es sueño*, vv. 1405–06), la “blanca mano” de Fénix (*Príncipe*, v. 414), la “blanca mano que injuria a la nieve,” el “pie de nieve” de la deidad “de jazmín y rosa” (*Lindabridis*, vv. 1326–27, 1471, 2364), o las hermosas mejillas de Flora que mezclan “de los claveles la grana, / del jazmín la castidad” (*Bredá* 112). La *descriptio* puede ser, naturalmente, muy completa, como la que de Cintia hace, introduciéndola con los pertinentes verbos *videndi*, Carlos en *Desdén*, vv. 2465 y ss.:

Allí va

Cintia; miradla, aun de lejos  
y veréis cuántas razones  
da su hermosura a mi acierto.  
Mirad en lazos prendido  
aquel hermoso cabello

...

Mirad en su frente hermosa  
como junta el rostro bello,  
bebiendo luz en sus ojos,  
sol, luna, estrellas y cielo.  
Y en sus dos ojos mirad  
si es digno y dichoso el hierro  
que hace esclavos a los míos,  
aunque ellos sean los negros.  
Mirad el sangriento labio,  
que, fino coral vertiendo,  
parece que se ha teñido  
en la herida que me ha hecho;  
aquel cuello de cristal.

A diferencia de lo que sucede en la poesía lírica, la orientación del texto teatral tiene sus límites: una contradicción excesiva entre la presencia física en el escenario y la ponderación verbal puede provocar la risa o la ineficacia estética: cuando el bufón Pasquín pondera su elegancia (“¡Qué galán voy a mi ver!” *Cisma*, v. 465), al salir “vestido ridículamente” (93, acotación), causa una risa

buscada en el auditorio, pero cuando la actriz del *Don Gil de las calzas verdes* tirsiano contradice con su presencia los requisitos exigidos por el texto, la comedia se viene abajo: -

¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que vestida de hombre persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: ¡ay, qué don Gilito de perlas!, ¡es un brinco, un dix, un juguete del amor!<sup>15</sup>

Hasta la flexibilidad de la imaginación del espectador áureo tiene sus límites.

La funcionalidad ponderativa, no descriptiva, de estas implicaciones visuales se manifiesta en el plano retórico por el predominio de las formulaciones metafóricas, que las comunican al oyente. Las connotaciones que siempre añaden estas didascalias implícitas niegan algunos asertos que a veces se han hecho sobre la recurrencia, redundancia o repetitividad de estos elementos:<sup>16</sup> algunos detalles propiamente escénicos de la gruta de las Parcas en *Fiera* se dan tanto en las acotaciones como en el texto, pero a donde remiten los versos de Calderón es a otro pasaje poético gongorino, la descripción de la cueva de Polifemo en la *Fábula de Polifemo y Galatea*,<sup>17</sup> instaurando una intertextualidad poética que no se ciñe, claro, a la pura funcionalidad referencial de la escenografía, que sería redundante. Al comienzo de esta comedia, la acotación indica "Obscurécese el tablado." El espectador ve, pues, materialmente, este efecto de luz - oscuridad - artificial; sin embargo, el texto insiste en este efecto visual:

Pasquín.- ¿Qué se nos hizo el día?

Céfiro.- Enmarañada, obscura sombra fría,  
con pálidos enojos  
nos le hurta de delante de los ojos.

Lebrón.- ¿Qué se nos hizo el sol?

Pigmaleón.- En un instante  
no sólo nos le quitan de delante  
entupecidas nieblas,  
pero el confuso horror de las tinieblas  
nos le hace a cada paso  
síncopa del oriente y del ocaso. (vv. 1-10)

La palabra no es tampoco aquí redundante; refuerza el efecto visual, insistiendo en la oscuridad - que no podía ser realmente tan tupida, porque no dejaría ver a los espectadores la acción - enriqueciendo sus límites (oscura sombra, fría, enmarañada, pálida, entupecida, confusa) y orientando sobre su interpretación



simbólica funesta: ¿cómo sabría el espectador qué clase de oscuridad está viendo sin las indicaciones verbales? ¿Cómo podría saber, también, que la oscuridad de la gruta que se presenta escénicamente a sus ojos, es *lóbrega*? (*Fiera*, vv. 35, 178).<sup>18</sup> Las glosas verbales que sistemáticamente se añaden incluso a los decorados más ricos y elaborados (paisaje de la cueva de las Parcas, *Fiera*, vv. 155 y ss; palacio de *Fieras afemina* 79, etc.) ponderan, dirigen y completan los datos estrictamente visuales de la materialidad escénica. Con las implicaciones visuales del lenguaje, el decorado puede incluso no cumplir todas las condiciones que las didascalías exigen: así, el suntuoso monumento funeral del comendador Ulloa en *El burlador de Sevilla*, no ha de observar necesariamente – aunque podría hacerlo – todas las condiciones que se mencionan en su proyección verbal, la cual es suficiente para completar el decorado material.

La función complementaria o sustituyente de la palabra tiene que ponerse en práctica cada vez que algo sea imposible de representar a la vista, bien por razones técnicas (entonces se suele recurrir al decorado verbal y a la ticoscopia), bien por razones éticas, de decencia moral: en el teatro anterior al Barroco ciertas escenas truculentas, sangrientas o lastimosas se escamoteaban a la vista sustituyéndolas por una narración o una descripción ticoscópica;<sup>19</sup> en la comedia barroca se explotarán este tipo de escenas que mueven fuertemente el ánimo del espectador – recuérdense los casos de *El alcalde de Zalamea*, con el capitán agarrotado o *El médico de su honra*, con doña Mencía desangrada en su lecho funeral – pero en cambio no se podrán representar escenas eróticas. Raymond MacCurdy dedicó hace tiempo un artículo a las escenas de bañistas desnudas,<sup>20</sup> donde recoge ejemplos significativos que podrían ampliarse con otras situaciones de categorías análogas, como la búsqueda del ratón en la cama donde está acostada Leonarda en la que interviene diligentemente don Juan (*El premio del bien hablar* de Lope, 383). En estas ocasiones la prohibición de la representación escénica es pareja a la que recae sobre las pinturas mitológicas con desnudos, y en ambos casos es la palabra poética la que sustituye a la vista, pintando “para los ojos de la imaginación.”

Una de las funciones más importantes que desempeña la palabra, en esta construcción de la visualidad escénica es la activación selectiva de los elementos del espacio escénico. Son muy útiles para comprender bien este mecanismo algunas observaciones que hace Gombrich acerca de la percepción visual de la pintura o la fotografía en su libro *La imagen y el ojo*: “pertenece a la esencia de la atención el ser selectiva. Podemos centrarnos en algo que está en nuestro campo visual, pero no en todo” (16–17); el ojo absorbe poca cantidad de información de un vistazo: lo que se ve es “una imagen muy tosca con unos pocos puntos detallados claramente” (47), “si nos preguntamos qué cualidad ha de poseer una instantánea para transmitir la impresión de vida y movimiento, veremos ... que esto también dependerá de la facilidad con que podamos captar el significado que nos permita completar el pasado y llegar a prever el futuro”

(51). Lo que hace la palabra en el teatro es precisamente resaltar, elegir, los puntos claros que el ojo debe ver, y facilitar la captación del significado, que sin la palabra puede resultar ambiguo o neutro.

En algunos casos la palabra simplemente pone de relieve algo en lo que el espectador sin duda ha reparado ya, pero quizá no con toda la intensidad que el poeta quiere. En otro, el objeto sería invisible sin la activación verbal. Ejemplos de lo primero serían las exclamaciones tópicas sobre la ridiculez y lo horrible de ciertas figuras (graciosos, figurones, salvajes).<sup>21</sup> La segunda variedad es más interesante. En el espacio escénico hay muchos elementos cuya existencia material es irrelevante hasta que la palabra los nombra y sitúa. En *Darlo todo*, se escenifica la famosa entrevista de Diógenes cínico y Alejandro, en la que el filósofo, para demostrar el poco poder de Alejandro, le pide que haga una sencilla flor:

Alejandro.— ¿Qué queréis que haga por vos?

*Levanta Diógenes una flor del suelo.*

Diógenes.— Sola otra flor como ésta.

(1038)

La flor, es de suponer, está en el suelo preparada desde el comienzo de la escena, pero, sólo cuando Diógenes la menciona en su discurso al cogerla, se activa su presencia escénica. Algo semejante sucede con la vasija de barro con la que Diógenes bebe el agua. Desde la aparición del filósofo, el discurso verbal insiste una y otra vez en el objeto, subrayándolo deícticamente, activando su presencia, que de otro modo podría resultar neutra para el espectador, como resulta neutro, por ejemplo, el calzado de Diógenes:

me halláis, ya lo veis, cargado

de este rústico instrumento

(1023)

aquesta es la fuente; toma,

este vaso

(1024)

moza de cántaro, ya

dijo no sé qué proverbio;

viejo de cántaro no

lo dijo hasta hoy.

(1023)

Esta activación permitirá construir la escena en que, según la tradición, Diógenes rompe incluso la pobre vasija de barro al observar que otro (en este caso el gracioso Chichón) bebe con la mano y que, por tanto, hasta el barro le es superfluo (1023-24), insistiendo así en uno de los temas de la comedia, el desprendimiento de todo. Semejante es el caso del retrato de Rosaura que, en *La*

*vida es sueño*, lleva pendiente del pecho Astolfo, y que dará lugar a una serie de acciones y conflictos, especialmente a partir del v. 1793. Cuando Astolfo dialoga con Estrella llevando el retrato, es necesario para el desarrollo de la acción que el espectador repare en ese objeto, sumergido, en principio, entre todos los demás elementos del vestido y ornato del actor. Es la palabra la que activa el objeto dándole una verdadera presencia escénica que sólo cobra con la indicación verbal:

no está satisfecho  
mi amor de que sois ingrato,  
si en cuanto decís, sospecho  
que os desmiente ese retrato  
que está pendiente del pecho.

(vv. 570-74)

Y así sucede con la daga de don Enrique que encuentra don Gutierre en *Médico* (vv. 1355 y ss.) – ¿cómo va a darse cuenta el público de la importancia y hasta de la presencia de un objeto que Gutierre saca escondido entre su capa y que podría perfectamente formar parte de su propio atuendo si la palabra no lo evidencia?: “esta daga que hallé, ¡cielos!, / con sospechas y recelos / previene mi muerte en sí” – con la banda venenosa de *Argenis* (1926, 1932-33) – entre todos los objetos preciosos que se ofrecen a la vista del espectador no habría por qué reparar en la banda si no se explicitara verbalmente su presencia – con el listón del *Caballero de Olmedo*,<sup>22</sup> etc. etc. En estos casos el objeto todavía es físicamente visible, aunque no activo mientras no recibe un señalamiento verbal. En otros casos el objeto, aun figurando materialmente en el escenario, no puede ser percibido con precisión por el espectador sino a través de la mediación verbal: ningún espectador, por ejemplo, puede leer las cartas que pierde Ana Bolena y encuentra el rey en *Cisma*, vv. 2642 y ss., y que revelan a éste el engaño de la ambiciosa dama; el discurso verbal debe comunicar su contenido. En general, sucede de la misma manera en todos los casos de las innumerables cartas que aparecen en las comedias barrocas, y con los letreros o retratos:<sup>23</sup> la palabra equivale a lo que en el cine actual podría ser un primer plano en detalle que permitiera la captación visual precisa.

Ciertos aspectos gestuales, y sobre todo mímicos, son también difícilmente percibibles e interpretables por el espectador. El gesto no siempre es capaz de expresar con claridad el sentido que el actor debe conferirle, y necesita el rótulo verbal; algunos detalles de la expresión facial – otra vez sin las luces y primeros planos de la cinematografía moderna – sin duda debían de resultar sumamente difíciles de captar al público de los teatros barrocos. Los semióticos del teatro han insistido en la importancia de los signos de la mímica, que ya preceptistas como López Pinciano examinan con atención.<sup>24</sup> Es conocida la habilidad que el P. Alcázar en su *Ortografía castellana* recoge de la Riquelme “que, cuando

hablaba, mudaba el color del rostro con admiración de todos. Si se contaban en las tablas cosas dichosas y felices, las escuchaba bañada en color de rosa, y si ocurría alguna circunstancia infausta, se ponía al punto pálida. Y en esto era única y nadie la podía imitar” (Sánchez Escribano y Porqueras, 335–36). Sin embargo me parece difícil que los espectadores, en general, pudieran apreciar los movimientos mínimos del ojo, o que los actores fueran – dejando a un lado a la famosa Riquelme – capaces de modular ciertos detalles faciales que el texto construye. Pienso que otra vez la palabra perfila la visualidad, sugiriendo expresiones y rasgos que ella misma crea. Así sucedería, quizá, con las expresiones generales de tristeza, melancolía, o los rostros bañados en lágrimas:<sup>25</sup> en *Cisma* se reiteran calificaciones de la expresión del rey: “¡Qué turbado / se muestra en su semblante” (vv. 1807–08), “Con qué grave tristeza / divertido ha quedado” (vv. 1605–06); Fabia ve que el caballero de Olmedo está enamorado por el rostro: “El pulso de los amantes / es el rostro. Aojado estás” (*Caballero de Olmedo*, vv. 55–56); Flora sale, según reza la acotación, “melancólica,” pero es el texto el que da los detalles de la mirada y rostro: “¿Qué grave melancolía / con apacibles enojos / pudo en tus hermosos ojos / eclipsar la luz del día?” (*Bredá* 110). En estos casos es poco probable que el actor fuera capaz de mostrar con precisión semejantes expresiones, y el público de captarlas. Aun cuando la actriz que hace de Serafina pudiese llorar y dejar de llorar a discreción en su diálogo con Alvaro (*Pintor* 879), no parece que semejante cambio pudiera percibirse por el espectador en los pocos segundos que dura el encuentro: realmente las lágrimas vertidas no tendrían tiempo de secarse materialmente; la palabra define la expresividad actoral en la escena. Empalidecimientos y sonrojos debían de ser fundamentalmente proyecciones verbales: “ha perdido / pulso, color y sentido” (*Médico*, vv. 10–11); “hoy tenéis color mortal” (*Pretendiente* 271); “todo el color has perdido” (*Embuste*, v. 660); “estás pálida ... / pues más perdiste el color / con los celos” (*Embuste*, vv. 1371 y ss.); “–Mi vergüenza / responderá ... / –Su rostro hermoso comienza / a imitar la blanca aurora” (*Castigo del penséque* 686), etc.<sup>26</sup> Y, desde luego, si encontrar una actriz tan hábil como para ponerse pálida y sonrojarse debía de resultar difícil, ¿dónde conseguir el actor capaz de erizar la barba y cabello como en *Cisma* (vv. 105–10) o *Cena del rey Baltasar* (1425–28)?

En general, muchos elementos de la cinésica, prosémica y escenografía pueden necesitar del rótulo verbal – sin el cual serían neutros o enigmáticos – para ser interpretados o descodificados. Ningún espectador puede seguir la serie visual de los gestos del código de comunicación amorosa que se da en *Jarretiera* (61) – componer el pelo, tentar las sienes, jugar con el abanico, alzar sombrero, pasar la mano por la cara, tocarse la oreja, la barba, la nariz, la ceja, los ojos, la frente, pecho, garganta, dedos, etc. – a menos que las palabras aclaren su seriación y significado. Lo mismo sucede con el lenguaje cifrado, visual, de los ramos de flores o con los *tableaux vivants* que deben ser explicados por el texto.<sup>27</sup> En el comienzo de *Cisma*, el rey se equivoca y trueca las cartas, poniendo a sus

pies la del papa y sobre su cabeza la de Lutero; el espectador ve que el rey coloca las misivas en estas posiciones, pero no puede saber que se han trocado si no se le informa con la palabra: el gesto es en sí mismo ininterpretable; Focas (*En esta vida* 1141) finge dormir y es acometido por un sueño real: ¿cómo sabría el espectador distinguir el paso del sueño fingido al verdadero sin la ayuda de la explicación verbal?; en el final de la primera jornada de *En esta vida*, “salen todos tropezando unos con otros” (1123, acotación); pueden tropezar por diversos motivos: el texto explica el pertinente, creando además imaginativamente la oscuridad que se acaba de producir (“¿Qué nuevo escándalo, cielos, / de un instante a otro turbó / la luz, que ninguno ve / con quién lidia ni quién no?”). La palabra, en suma, no sólo evita la ambigüedad de lo escénico con su redundancia, como señala Blue (91), sino que en muchas ocasiones no es redundante: crea una función visual.

#### DOS DETALLES LINGÜÍSTICOS: ALGUNAS ESTRUCTURAS SINTÁCTICAS Y LOS VERBOS *VIDENDI*

Una estructura lingüística que implica visualidad en los movimientos y disposición escénica, y que engendra una determinada organización de los actores en el escenario, es la sintaxis bimembre o trimembre (es rara mayor plurimembración) que responde a una bifurcación (o multiplicación) de la escena. Efecto raro en el teatro de Lope o Tirso, es un manierismo típicamente calderoniano que abunda también en sus seguidores, como Bances Candamo, y que corresponde a su característica visión dual y simétrica. Suele producirse ya al principio de las comedias, pero a menudo se continúa durante toda la obra, estructurando el conjunto de los movimientos escénicos. Expresa en ocasiones la multiplicidad del ámbito dramático: monte, llano, marina casi siempre, en las comedias fantásticas y mitológicas; en otras, la contraposición conflictiva entre dos o más personajes que se reparten el discurso o se quitan la palabra. La estructura sintáctica se apoya también en la fuerte presencia de los deícticos que subrayan la esquematización. Semejantes plurimembraciones (ordenadas correlativamente algunas veces) se dan también en la poesía o la prosa, pero sólo en el teatro reflejan o engendran disposiciones visuales y movimientos físicos, sólo en el teatro podemos hablar propiamente de una “sintaxis espacial.” Más que acopiar ejemplos, sería interesante en este caso estudiar cómo funciona este recurso en la integridad de obras concretas, pero no puedo hacerlo en estas líneas y me limitaré a recordar brevemente algunos efectos del mecanismo.<sup>28</sup> En *La fiera, el rayo y la piedra* la trimebración es omnipresente desde el mismo título: empieza con una dispersión escénica (“Al monte. —Al llano. —Al puerto,” v. 15), y continúan otras variedades reforzadas por la deixis y los verbos *videndi*:

veo

allí correr tormenta  
 derrotado bajel; allí violenta  
 tropa abrigarse al monte, y allí al llano  
 número no menor (vv. 44-48)

-De aquel peñasco...  
 -De aquella gruta ...  
 -De aquel celaje (vv. 33-37)

-¡A tierra, a tierra!  
     -¡Al valle!  
         -¡Al llano!  
             -¡Al puerto! (v. 102)

Los locutores de estas partes de discurso suelen aparecer en escena por lugares simétricos (uno por cada puerta del escenario), y efectos sonoros contrapuestos pueden reforzar la bifurcación. En *Golfo*, la oposición y el debate entre Scila y Caribdis se muestra escénica y poéticamente en estas estructuras paralelas, declamadas una a cada lado del escenario, que parecen obligar al espectador a girar su mirada como en un moderno partido de tenis:

Escila.-	¡Qué bien parece a mi vista	
Caribdis.-	¡Qué bien a mi oído suena	
Escila.-	el zozobrado huracán	
Caribdis.-	la desesperada queja	
Escila.-	de aquel bajel que embestido	
Caribdis.-	de aquella nave que expuesta	
Escila.-	de las ráfagas del viento	
Caribdis.-	a los bajos de la tierra	
Escila.-	corriendo viene fortuna.	
Caribdis.-	está corriendo tormenta.	
Escila.-	¡Oh, mueran todos!	
Caribdis.-	¡Oh, ninguno muera!	(1724)

Descripciones de ejércitos en distintas partes del campo de batalla (*Argenis* 1943), enfrentamientos de personajes enemigos u opuestos (*Príncipe*, vv. 2020 y ss., *Golfo* 1732), diseños de paisajes complejos (*Fieras afemina* 75) son otros tantos momentos en los que la sintaxis revela sus potencialidades de confrontación dinámica visual.

La incitación visual se da también y de manera más explícita en la omnipresencia de los verbos *videndi* que pueblan el discurso teatral áureo, aliados, otra

vez, a la deixis demostrativa. Expresiones como “¿Qué miro?” “¿Qué veo? —¿Qué miro?” (*Fiera*, vv. 806, 939) se hacen formularias: subrayan el asombro de los espectáculos maravillosos de la comedia de gran aparato, el miedo o la sorpresa en los dramas de honor, el desconcierto del enredo en las comedias de capa y espada, y no hay comedia en la que no sean útiles ponderaciones incitadoras a la *admiratio*. Otras fórmulas *videndi* subrayan la calidad visual del teatro y pretenden, en las decoraciones verbales, contribuir a la ilusión de lo que la palabra recrea en ausencia material. En cualquiera de las variantes, la presencia de estos verbos es un rasgo típico de la lengua teatral del Siglo de Oro.<sup>29</sup> En ocasiones la acumulación refuerza sus sugerencias, como en *Fiera* (vv. 3581 y ss.):

—Vengo a ver este edificio

...

—Pues bien le podréis mirar,  
que a fe que hay harto que ver

...

—Han labrado este palacio  
tan hermoso como veis

por no citar la celeberrima orgía visual de los hidrópicos ojos de Segismundo al ver a Rosaura (vv. 223 y ss.) u otros infinitos pasajes.

#### UT PICTURA POESIS

Otro de los modos de manifestación de la visualidad en la palabra — en este caso coincidente con otros géneros literarios, aunque en el teatro siempre pueda proyectarse sobre el espacio dramático imaginativo — es el de los valores cromáticos del texto, en tanto lenguaje poético. El Barroco desarrolló y multiplicó las menciones coloristas,<sup>30</sup> directas y a través de la metáfora. La predilección por el color se conecta a la famosa asimilación de poesía y pintura, que proviene, como es sabido, de una aplicación descontextualizada del símil horaciano.<sup>31</sup> Esta interrelación poesía / pintura se suele remontar al aforismo de Plutarco, “la pintura es poesía muda, la poesía una pintura que habla,” que atribuía a Simónides de Ceos,<sup>32</sup> y aparecerá recogida con numerosas formulaciones en todo el Siglo de Oro. El Pinciano escribe que “la pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla; y pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte” (López Pinciano, I, 168–69). Tratadistas de pintura como Gaspar Gutiérrez de los Ríos señalan que el pintor imita con colores y el poeta con palabras, y que pintura y poesía son artes hermanas, debiendo además el poeta que quiera alcanzar fama “representar las cosas de manera que parezca que las estamos viendo” (Calvo Serraller, 69). Vicente Carducho pone el ejemplo del Escanderbey de Vélez, “adonde la

retórica dio envidia a la pintura y aun parece trocaron colores” y pondera a propósito de Lope de Vega: “¿Pues qué si pinta un campo? Parece que las flores y las yerbas engañan el olfato y los montes y arroyuelos a la vista: si un valle de pastores, el sentido común oye y ve el copioso rebaño” (Calvo Serraller, 294-95). Conocidísimos son los versos del propio Lope en que llama a Marino gran pintor de los oídos y a Rubens gran poeta de los ojos (soneto de *Rimas de Tomé Burquillos*, “Dos cosas despertaron mis antojos”),<sup>33</sup> y muy conocida también la relación de ciertos poetas y pintores, o la afición de escritores a la pintura (aficionados eran Quevedo, Lope, Góngora; Calderón escribió una defensa de los profesores de pintura, Jáuregui era pintor y poeta). El teatro está lleno de referencias a pinturas y pintores, y a menudo se presenta una descripción en metáfora de pintura.<sup>34</sup> No hay que llevar muy lejos esta asimilación; en la mayoría de las identificaciones que se hacen, los preceptistas están pensando en que ambas artes tienen por fundamento la imitación y ambas se dirigen a un objetivo de mover al receptor; dicho de otro modo: la asimilación es posible en tanto que ambas se basan en la mimesis y tienen gran eficacia para conmover el ánimo, pero no en cuanto a los medios (colores, palabras) con que trabajan.<sup>35</sup> No obstante, no deja de ser significativa la valoración que se da al colorido de las imágenes verbales, y, en este sentido, podría hablarse de la tendencia visual y plástica de la palabra poética barroca, y, claro está, de la palabra poética del teatro barroco.

Esta inclinación a lo visual y plástico del discurso teatral barroco es muy marcada y se manifiesta en distintos motivos y estructuras retóricas: descripciones coloristas de vestidos, caballos, paisajes; referencias y descripciones de cuadros; “bodegonos” literarios; mezclas simbióticas de pintura y palabra en la utilización de cuadros en escena, etc.<sup>36</sup> Zamora Vicente puso ya de relieve en su edición del *Villano en su rincón* la tendencia pictórica de Lope, al presentar un cesto de uvas como “la morosa contemplación de un cuadro” (LXVI), que podría ser “un bodegón de Zurbarán, de Sánchez Cotán, de cualquiera de los pintores contemporáneos” (LXVII):

Tú, Fileto, alcanza  
la más blanca y limpia cesta,  
y de unas uvas doradas  
que se vengan a los ojos  
y estén sus racimos rojos  
por las mañanas heladas,  
descubriendo como el sol  
el puro color del oro  
la llena ...  
Los pámpanos, de manera



unos en otras asidos  
con clavellinas tejidos

(vv. 319 y ss.)

y no sería difícil acopiar centenares de ejemplos de intenso colorido en su inacabable corpus.<sup>37</sup> Sirva sólo de ilustración colorista la descripción de *Fuenteovejuna*, en donde acumula en unos treinta versos (vv. 469-98) las menciones de "casaca verde," "cifras de oro," "blancas lazadas," "moscas de nieve," "blanca piel," "melado de negros cabos," "peto y espaldar luciente," "naranjada ... / que de oro y perlas guarnece," "blancas plumas," "color naranjado," "azahares," "liga roja y blanca." No se queda atrás su imitador Monroy (*Fuenteovejuna*, vv. 901-08) en implicaciones coloristas al describir un jardín donde se mezclan, en multicolores menciones directas o metafóricas, mosquetas, jazmines, violetas, rosa, nácar, esmeraldas, aurora, clavel púrpura, perlas, granates. Conforme avanza el Barroco, las menciones de color se dan a través de las metáforas de piedras preciosas, máxima posibilidad colorista para el poeta áureo, como señaló Orozco. Sirva este pasaje de Calderón (*Falerina* 1906), donde se ve un jardín:

vergel

cuya menor raíz  
da en hojas de esmeralda  
claveles de rubí.  
Aroma es de coral  
cada flor carmesí,  
zafiro cada lirio,  
también cada alhelí  
topacio en cuya aurora  
perla es cada jazmín ...

Fácil sería llenar con textos de semejante o mayor intensidad colorista muchas páginas. Me permitiré volver un momento sobre algunos otros fragmentos a propósito del decorado verbal y la ticoscopia que comentaré enseguida. Ahora querría terminar brevemente este apartado haciendo alguna referencia a otro aspecto de las artes visuales que tiene en el teatro barroco una incidencia no desdeñable. Me refiero al género gráfico-literario de los emblemas, "la constatación más palpable de la hermandad pictórico-literaria," en palabras de Aurora Egido ("La página y el lienzo," 19),<sup>38</sup> y que tanta difusión tienen en la época. Convendría quizá hacer una investigación detenida de la inspiración emblemática de muchas escenas o argumentos y situaciones del teatro áureo, de lo que ahora cito, simplemente al azar de mis fichas, algunos casos. Hay posible influencia del emblema XI "Praemium religionis" de Juan de Solórzano, *Emblemas regiopolíticos*, en el auto *El segundo blasón del Austria* de Calderón, al

que también se le ha señalado como fuente pictórica un cuadro atribuido a Rubens.<sup>39</sup> Puede recordarse también la función de las empresas en el torneo de *Lindabridis*, donde las descripciones verbales remiten a los modelos visuales del género emblemático (vv. 3330 y ss.). El almendro símbolo de fragilidad, de *La vida es sueño* (vv. 2230 y ss.) y otras comedias,<sup>40</sup> los diversos árboles y otros elementos de la loa y zarzuela *Cómo se curan los celos* (Bances Candamo), el cordero con el cuchillo a la garganta (vv. 2288-91) y los platos con los objetos simbólicos de *Villano en su rincón*,<sup>41</sup> son otros tantos ejemplos de inserción de la visualidad emblemática en la lengua poética del teatro. La deidad que, según Lisipo (*En esta vida* 1125), le está amenazando y que se describe como una mujer con el dedo en los labios que requiere silencio remite visualmente a ciertas representaciones emblemáticas como las que Cesare Ripa, otro de los repertorios fundamentales del tiempo, ofrece,<sup>42</sup> y al mismo mundo gráfico envían las imágenes del pájaro con la piedra en el pico de *Médico* (vv. 2178-79).<sup>43</sup> Muchos más textos, en fin, podrían citarse al respecto, pero creo que los mentados son suficientes para sugerir la importancia de estos elementos visuales, que sin duda contribuyen a definir la "visualidad" del discurso verbal que a ellos remite.

#### VALORES VISUALES DE ALGUNAS DIDASCALIAS IMPLÍCITAS

El diálogo teatral áureo incluye la mayor parte de las didascalias que organizan la representación.<sup>44</sup> Puede decirse que el texto teatral es en este sentido radicalmente distinto del texto lírico o narrativo: estas didascalias exigen, implican una puesta en escena, una visualización material, y provocan en la lectura la visualización imaginativa. Hay en el texto didascalias de todas las clases, pero me interesa señalar aquí especialmente las icónicas y, dentro de las gestuales, las ejecutivas y las deícticas. Las didascalias icónicas informan y delimitan aspectos de los actores y escenario,<sup>45</sup> cuando éstos no se precisan en las acotaciones, cosa harto frecuente en el Siglo de Oro: "desta rama primera / haré flechas y arco" (*Fiera*, vv. 514-15), por ejemplo, donde la referencia a la rama y a la acción determinan un hecho escénico; "ahí tienes paveses, lanzas, / yelmos, venablos, escudos, / arcos, saetas y aljabas" (*Fiera* 1179-81); "Aquí se quedó una capa" (*Caballero de Olmedo*, v. 704). La disposición de Mencía muerta en su cama (*Médico*, vv. 2575 y ss.) se describe en el texto y no en acotaciones: "un bulto veo / que sobre una cama yace; / dos velas tiene a los lados / y un crucifijo delante." El casuismo es interminable y difícilmente sistematizable. Dentro del igualmente amplio repertorio de las didascalias gestuales cabe hacer algunas observaciones sobre ciertas series características bastante codificadas. Las didascalias gestuales ejecutivas se manifiestan formalmente en los imperativos verbales - forma típicamente teatral- que engendran acciones, movimientos de actores, desplazamientos físicos en el escenario.<sup>46</sup> Hay mandatos de todo tipo, pero también fórmulas peculiares de algunos géneros: las órdenes de esconderse, por ejemplo, en las comedias de

capa y espada; sólo en *Fuego de Dios*: "Escondeos presto," "A esa cuadra os retirad," "Vete tú a tu cuarto," "En esta cuadra os meted" (1255, 1271, 1281, 1283). Otra fórmula, frecuente ésta en Calderón, es la acumulación de imperativos que intentan detener a un personaje o lo incitan a huir: "-Lisi, huye. -Corre, Lisi. -Corre Laura" (*Fiera*, vv. 825-26), "Oye, mujer, detente" (*Vida es sueño*, v. 1572), etc.<sup>47</sup> Expresivos de las relaciones estratificadas de los personajes, son toda una serie de gestos rituales de saludo o respeto que se ordenan en otras didascalias implícitas: besar la mano, arrodillarse a los pies, besar los pies, dar los brazos, dar la mano - recuérdese la importancia de este gesto en el *Burlador de Sevilla*<sup>48</sup> - volver las espaldas el rey como signo de enojo ...<sup>49</sup> Los deícticos, por su parte, son también caracterizadores del lenguaje dramático. De los diferentes tipos de deixis que ha estudiado Bühler,<sup>50</sup> interesan especialmente la *deixis ad oculos* (con realidades presentes en el escenario) y la *deixis en phantasma* (que señala proyecciones de la fantasía constructiva, creando mediante los demostrativos aquello que el receptor debe ver con los ojos de la imaginación: la *deixis en phantasma* es la que funciona en el decorado verbal y en la ticoscopia). No siempre se puede dilucidar en el texto si un deíctico efectúa una *deixis ad oculos* o *en phantasma*: depende de si un elemento escénico está o no sobre el escenario. En cualquier caso, la proliferación de demostrativos es enorme: sólo en el comienzo de *Fiera*: "estos montes," "esos peñascos," "esta selva," "aquella fragua," "esta rama," "este bosque," "aquel verde tronco," (vv. 269, 293, 452, 485, 514, 697, 699) o el pasaje:

-Id, pues, tomando lugares.

-Dices bien. Y así, yo en esta parte al instrumento aplico la mano.

-Yo en consecuencia tuya, a esta parte me pongo;

-Yo oculta en esta maleza también estaré.

-Yo aquí que está del lugar más cerca.

-Pues yo detrás de aquel tronco estaré.

(vv. 725 y ss.)

Ocioso es anotar ejemplos de cómo los deícticos delimitan los lugares de la acción y organizan los movimientos y la estructura espacial de la prosémica. Flasche ("El acto de mostrar," "Sobre la función del acto de mostrar," "El arte de poner ante los ojos") ha analizado con cierto detalle, aplicando las teorías de Bühler, el funcionamiento de la deixis en algunos autos sacramentales de

Calderón y a sus trabajos remito para otras observaciones específicas que ahora no me competen en este esbozo sintético que estoy intentando.

#### EL DECORADO VERBAL Y LA TICOSCOPIA

Ingarden se ocupó ya al estudiar las funciones del lenguaje en el teatro de la mostración de realidades ausentes físicamente de la escena, y Díez Borque ha comentado numerosos detalles sobre el decorado verbal de la escena barroca. Es una técnica, pues, bien conocida, de ampliar los límites del escenario para integrar en ellos objetos, paisajes y acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas. La impresión de mayor inmediatez que da el teatro frente a otros géneros literarios se debe a que estos decorados verbales y efectos de ticoscopia (relato de lo que se supone ve fuera de escena un personaje en escena) se comunican al espectador como presentes, y se delimitan y completan con signos físicamente presentes en el escenario.<sup>51</sup>

Algunas situaciones se reiteran a menudo proyectadas en las palabras: batallas, vegetación intrincada de montes, naufragios, incendios, tormentas. Son, por otro lado, decorados y ámbitos que caracterizan la hipérbole barroca. Hay que añadir el jardín, que aparece en dos variantes: el jardín urbano de la casa hidalga, propio de las escenas de amor y enredo de las comedias de capa y espada, y el jardín palatino de las comedias fantásticas y novelescas. Siempre es escenario de la cortesanía y el amor, pero su caracterización es distinta.<sup>52</sup>

En algunas ocasiones el decorado real incluye elementos corpóreos (ramas, rejas, macetas de flores, peñascos artificiales, etc.) y la palabra los amplía y define. Es seguro que en una comedia de aparato como *Fiera* el monte estuviera figurado por elementos reales ("aquel peñasco," "aquella gruta," "esta rama," "aquel verde tronco," "esta maleza," etc. vv. 33-37, 699, 725 y ss.), pero la sensación de espesura intrincada e impenetrable la provoca la palabra: "lo intrincado de las ramas" (v. 225), "la enmarañada aspereza deste bosque" (vv. 228-29), "inculta maleza destes peñascos" (vv. 292-93), "esta intrincada selva" (v. 452), etc. Igual delimitación del decorado se hace con la palabra en los intrincados bosques donde se desarrolla parcialmente la acción de *Mágico*, espesuras y laberintos que reflejan la violencia y desvío de los personajes arrastrados por las pasiones primitivas e irracionales. El monte en sí, como elevación orogénica, podía también representarse con rampas laterales o elementos corpóreos en el espacio escénico, pero la enorme altura que todos los montes teatrales del Barroco tienen sólo se puede encomendar al decorado verbal, que es quien crea los montes eminentes que arrugan al sol el ceño de la frente (*Vida es sueño*, vv. 15 y ss.), los corpulentos gigantes de piedra que con su frente abollan el cielo (*Darlo todo*, 1026), las altas cimas en que los fuegos volcánicos compiten con las nieves (*En esta vida*, 1110). El soto en que halla la muerte el caballero de Olmedo (vv. 2345-48), los prados amenos en que melancolizan las damas (*Mayor monstruo* 465; *Embuste*, vv. 1764 y ss.), o se

celebran las bodas rústicas (*Burlador*, vv. 1681 y ss.), los puertos como el famoso Arenal de Sevilla cuya descripción da comienzo a la comedia de Lope del mismo título, y otros mil escenarios más viven en y por la palabra. El decorado verbal fija el esquema espacial en el que los personajes se mueven, organiza las acciones y además proyecta una dimensión simbólica que ilumina los temas de las comedias. Baste como último ejemplo el escenario montañoso de *Esclavo*, donde efectúan sus bandolerismos Lisarda y don Gil: los datos de decorado verbal (apoyados seguramente por algunos elementos físicos) son muy abundantes y precisos.<sup>53</sup> Decorado verbal puede considerarse también la sugerencia de la oscuridad y la noche (aunque en el teatro de corte era posible la luz artificial, en el conjunto del teatro áureo creo que las noches en una gran mayoría se crean verbalmente), esencial para multitud de escenas,<sup>54</sup> y la sugerencia de ciertos fenómenos naturales meteorológicos, como la lluvia y la nieve que están cayendo, se nos dice, en *Castigo del penséque*, (698) y *Pretendiente* (278), o la serenidad y claridad de la atmósfera en *Argenis* (1951), etc.

Los interiores urbanos o palaciegos son más fáciles, quizá, de escenificar con decorados reales, pero no parece probable que Segismundo al despertar observara en un corral del Siglo de Oro las suntuosidades que pondera: "¿Yo en palacios suntuosos? / ¿Yo entre telas y brocados?" (vv. 1228-29): seguramente las telas y brocados son creaciones verbales que quizá apuntan, modestamente, al paño o cortinas que cubrían la llamada fachada del teatro. En los casos de escenas de interior, sin embargo, era más frecuente el objeto escénico (bufetes, sillas, cuadros, etc.), que sería más o menos abundante en relación con el texto según las disponibilidades de la compañía teatral (véase el ejemplo de *Mayorazgo*, vv. 1684 y ss.):

-Hermosa sala.

-Extremada.

-Todo en ella está conforma,  
y en igual correspondencia  
bufetes y contadores.

-¿No celebráis las pinturas?

-En esta amenaza Adonis  
al jabalí colmilludo

...

Aquí Europa surca el mar

...

-Este camarín responde  
a esta sala; en él se ven  
países, medallas, flores  
y algunos buenos retratos

En muchas ocasiones el ámbito que es descrito en el decorado verbal acoge una acción que ha de ser descrita ticoscópicamente. Aunque, como es lógico, estamos de nuevo ante un casuismo irreductible, merece la pena reseñar unas cuantas situaciones fijas que se reiteran:

a) naufragios y batallas navales: Tisbea en el *Burlador* (vv. 482 y ss.) describe el naufragio del barco de don Juan; Cipriano en *Mágico* el del Demonio ("Naufragando, una nave / en todo el mar parece que no cabe ... El bajel, prodigiosa maravilla, / desde el tope a la quilla / todo negro ... / A chocar en la tierra / viene" (vv. 1219 y ss.), etc. En las comedias de aparato puede completarse el decorado verbal con elementos visuales físicos – en las de corral basta que los actores salgan mojados como don Juan y Catalinón o el Demonio del *Mágico*.

b) fiestas de toros, que naturalmente no pueden representarse: dentro se hacen los efectos sonoros (cascabeles, petrales de caballos, griterío) y un personaje narra las hazañas taurinas del protagonista: casos paradigmáticos los del *Caballero de Olmedo* (vv. 1839 y ss.) o el de *Marta* (vv. 736 y ss.).

c) incendios: en *Pintor* (890–91), *Argenis* (señales hechas con hogueras, 1921), *Lindabridis* (barco incendiado, vv. 837 y ss.), etc.

d) terremotos y catástrofes varias: como el maremoto del *Mágico* descrito por Cipriano con lujo de colores (vv. 1203 y ss.), y la tormenta marina que describe Polonia en *Purgatorio* (vv. 93 y ss.); en ambos casos se asocian a la descripción de un naufragio y salvamento de náufragos (modo violento de entrar un personaje en escena que desencadenará determinados conflictos de gran violencia también).

e) batallas: generalmente descritas fuera de escena, con apariciones y movimientos varios dentro del escenario: *Príncipe*, vv. 585 y ss., el gracioso que no interviene describe la batalla; en *Mocedades* (vv. 1473 y ss.) el pastorcillo desde la colina describe las evoluciones de los ejércitos moro y cristiano y las hazañas del Cid mientras suenan clarines, ruidos de batalla, y salen de vez en cuando los actores acuchillándose, etc. Un subgénero arquetípico lo proporcionan las comedias de batallas, como *Bredá* de Calderón: sólo en esta pieza podrían ejemplificarse todo tipo de decorados verbales bélicos (campos de batalla, elementos del sitio, la ciudad de Bredá) y ticoscopias: descripción de desfile del ejército, batallas, incendios, etc. con muchos detalles, ayuda de la deixis y verbos *videndi*, efectos sonoros... Remito a pp. 105–06, 112, 114, 115, 125–28, 131–32, etc. de la edición usada para estos fragmentos textuales (véase un trozo en 132: "¿No veis al mayor sargento / italiano, que se opone / al ejército de Enrique / y animando con sus voces / toda la gente detiene / el paso a los escuadrones / del enemigo?").

f) caídas de caballos, despenamientos, cacerías y otros ejercicios y accidentes de coches urbanos o de bosque y montería, a los que Calderón se muestra particularmente aficionado. También aquí sería la nómina demasiado extensa. Nótese también que en la descripción de los caballos (casi una función fija en

determinados géneros dramáticos) se acumula la perspectiva pictórica y colorista que se ha comentado anteriormente. Normalmente se describe el accidente o la acción que se supone se está viendo dentro y al escenario sólo pasa su última fase: el jinete rodando, por ejemplo, después de haber caído.<sup>55</sup> Casos memorables de este recurso afectan a Rosaura (*Vida es sueño*, vv. 1 y ss.), don Enrique (*Médico*, vv. 1 y ss), o, en una escena muy elaborada de caza a Alejandro, descrita por Estatira en *Darlo* (1040). Otros despeñamientos varios, cacerías o coches volcados se encuentran en *Fieras* (143), *En esta vida* (1113, 1131, 1150), *Argenis* (1931), *Castigo* (vv. 322 y ss.), *Escondido* (vv. 305 y ss.).

Muchos aspectos y vertientes de la "visualidad" de la palabra podrían, sin duda, ser observados. Como en cualquier territorio que afecta a la comedia áurea la misma enormidad del corpus provoca dificultades de categorización y análisis, sin contar los problemas teóricos que supone este tipo de aproximación a un modo de expresión verbal en busca de componentes visuales. He intentado esbozar sólo un parcial y modesto "estado de la cuestión," con una síntesis incompleta de los detalles que me han parecido más asequibles. Otros acercamientos más capaces y sistemáticos podrán, sin duda, integrar en una más amplia consideración esta tendencia visual de la palabra teatral barroca que he intentado sugerir.

*Universidad de Navarra*

#### NOTAS

- 1 J. Gállego, *Visión y símbolos*; J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, espec. 499 y ss.; E. Orozco, *El teatro y la teatralidad*. Interesantes aportaciones tiene también el más reciente *Teatro y fiesta en el Barroco*, ed. Díez Borque, de 1986.
- 2 Ver Gállego, 83 y ss. especialmente, pero *passim*, donde trata de estos géneros artísticos o para artísticos eminentemente visuales: el Barroco es "una cultura gestual, teatral, que se manifiesta por el ademán, el gesto, el signo establecido, pero también por el emblema, la empresa, el símbolo, el jeroglífico, la alegoría," en una "sublimación de la mise en scène" (128) como tan magistralmente estudió Orozco. También hace Gállego algunas observaciones útiles sobre la influencia de las ideas filosóficas de Ficino o Hebreo, y la de los jesuitas, que "fomentan una sensibilidad óptica" (Gállego 84). A este respecto una simple ojeada a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio revela el principal objetivo de estas "composiciones visuales" que se piden al ejercitante: se trata de representarse con precisión y claridad los escenarios y circunstancias de los objetos de meditación para mover (término clave en el Barroco) con más eficacia el ánimo. Cfr. por ejemplo en las instrucciones de "composición viendo el lugar" cómo recomienda San Ignacio "ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que se quiere contemplar" (S. Ignacio de Loyola 169); gracias a esta composición de lugar se ve, huele, oye y toca ... el objeto de la meditación: por ejemplo, el infierno, en el quinto ejercicio de la primera semana: "ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno," "ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos y las ánimas como

cuerpos ígneos," "oír con las orejas llantos, alaridos, blasfemias," "oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas" (S. Ignacio de Loyola 173-74), o, en otros ejercicios, "ver con la vista imaginativa sinagogas, villas y castillos por donde Cristo Nuestro Señor predicaba" (178), "ver ... particularmente la casa y aposentos de Nuestra Señora en la ciudad de Nazaret" (181), "el camino desde Nazaret a Bethlem, considerando la longura, la anchura, y si llano y si por valles o cuestras sea el tal camino" (182), etc. Esta "vista de la imaginación" es precisamente la que funciona en gran parte en el espectador del teatro áureo, que debe suplir con ella (incitado por la palabra dramática) lo necesario para completar la visión ocular que le es directamente asequible. Pero la cuestión es un poco más compleja, según intentaré comentar enseguida.

- 3 Cfr. Maravall, 503-05, donde recuerda la defensa del ojo que hace Galileo y la frecuencia de semejante cuestión en escritores franceses y españoles de la época. Es cierto que en los autos sacramentales sobre todo, el oído suele colocarse por encima de la vista, ya que ésta es engañosa, como los demás sentidos, y sólo el oído es la vía por donde las verdades de la Fe se conocen: así en Calderón, *Psiquis y Cupido (Obras completas. Autos sacramentales, 356-57)*: "Fe.- que no he menester los ojos / si me dejas el oído ... / No los ojos rendiré / solamente a mis oídos; / todos los demás sentidos / por uno despreciaré; / y así aunque la vista diga / que mira algún accidente / le responderé que miente; / si el tacto a dudar me obliga / que miente responderé, / y así al gusto y al olfato, / pues ni el gusto, vista o tacto / huele, gusta, toca o ve / de este Sentido el sentido, / sino el Oído no más, / y así siempre me verás / que soy Fe por el Oído"; pero esta perspectiva teológica no impide la suntuosidad visual de los autos sacramentales, que en todo caso comunican la inferioridad de la vista con enorme despliegue de visualidades. Completo la cita de Maravall: "los ojos son los más directos y eficaces medios de que podemos valernos en materia de afectos. Ellos van ligados, e inversamente, al sentimiento. Para poner en movimiento el ánimo, como ya vimos que el Barroco pretende, nada comparable en eficacia a entrarle por los ojos" (504-05).
- 4 En *En esta vida*, 1139: "cantad, que es muy visto lance / este de entre ojos y oídos / andar graduando afectos"; en *El golfo de las sirenas*, disputan Escila y Caribdis sobre "¿quién dio más preeminencia / al encanto de la vista / que al del oído?" (1725) y se retan a ver quién vence antes a Ulises, si una con la vista de su belleza o la otra con el encanto de su voz.
- 5 Cfr. sólo a modo de ejemplos ilustrativos de este tipo de trabajos - no puedo recoger aquí toda la bibliografía sobre la semiótica de la puesta en escena cuyos estudios se relacionan con los avances en la investigación de la estructura de los teatros áureos, que va siendo también muy copiosa - Díez Borque "Aproximación semiológica"; de entre los muchos de Varey sobre estos aspectos, "The Essential Ambiguity," "Imagen, símbolos y escenografía," "The Staging of Night Scenes in the Comedia," "Espacio escénico," "Staging and Stage Directions," "Valores visuales"; V. Dixon, "La comedia de corral"; Ruano de la Haza, "La puesta en escena," "The Staging," "Hacia una metodología." Para bibliografía general sobre estructura de los teatros remito a la "Nota bibliográfica" que añade Ruano en este último artículo citado. Acaba de ser publicado un estudio de Ruano sobre la escenificación de la comedia aurisecular, que será sin duda una aportación imprescindible a la materia: véase Ruano y Allen.
- 6 Ver A. Ubersfeld, 140: "le texte de théâtre est le seul texte littéraire qui ne puisse absolument pas se lire dans la suite diachronique d'une lecture et qui ne se livre que dans une épaisseur de signes synchroniques, c'est-à-dire, étagés dans l'espace, spatialisés."
- 7 Ver infra algunas observaciones sobre "texto A"/"texto B," "texto literario"/"texto espectacular" y otros conceptos acerca de este punto.



- 8 Hay sin duda una diferencia decisiva entre la concepción de la visualidad en las comedias de corral y las comedias cortesanas de gran espectáculo, y también los autos sacramentales plantean una problemática especial.
- 9 Sobre algunos de estos aspectos, como el decorado verbal, hay ya valiosas observaciones de distintos estudiosos de la comedia áurea, que se citarán luego. Lo que intento en estas páginas es sólo pergeñar una especie de recapitulación de algunos rasgos de esta dificultosa visualidad de la palabra.
- 10 Ver, especialmente, Bobes Naves, 96-98. Lo que Bobes llama "texto espectacular" viene a ser el conjunto de las didascalias. Ver infra. Habría que señalar a propósito de las distinciones de Bobes que a veces las indicaciones del texto espectacular no tienen realización escénica; quizá deberían precisarse más estas distinciones. Cfr. también García Barrientos.
- 11 Cfr., por ejemplo, Pavis, 276-77: el espacio dramático existe por el lenguaje; el escénico se muestra por ostensión; es importante apreciar las relaciones entre ambos: "l'espace de la fiction scénique 'aspire' et ramène à lui tout l'espace imaginaire de la fiction textuelle ... au théâtre, ces réalités évoquées par le discours sont toujours là, même si elles ne sont pas figurées, mais seulement évoquées par un personnage."
- 12 Los títulos abreviados remiten a la "Lista de comedias mencionadas con las ediciones y abreviaturas citadas" que se incluye al final del artículo.
- 13 Cfr. sobre las cuestiones escenográficas de la comedia Valbuena Prat; Javier Navarro; y la introducción de A. Egido a la edición de *Fieras* que manejo, o, de la misma "Dos variantes escenográficas" con otros trabajos sobre esta cuestión que allí cita. Naturalmente no me ocupo aquí de todos los aspectos escenográficos o de visualidad interesantes en las comedias que menciono; saco sólo algunos ejemplos para ilustrar mis observaciones.
- 14 En este punto no se produce lo que señala Bobes Naves de que "el diálogo dramático excluye totalmente la presentación de personajes, puesto que están figurados en los actores" (100). Los personajes no están figurados, sin más, en los actores. La cosa es más complicada.
- 15 Tirso, *Los cigarrales de Toledo*. Tomo la cita de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 214.
- 16 Cfr. Bobes, 98-99; W. Blue, espec. 91.
- 17 Cfr. vv. 308-14 de *Fiera*: "Pues desquiciemos la puerta / deste risco, que mordaza / es de su boca funesta. / - Melancólico bostezo / ya del centro de la tierra / es la pavorosa gruta."
- 18 Dicho de otro modo, hay oscuridades que son lóbregas y otras que no. Lo que interesa al espectador saber es precisamente que se trata de un tipo de oscuridad exactamente lóbrega, y eso sólo lo puede decir el texto: todo lo más que los medios escénicos pueden ofrecer es una oscuridad standar. Sobre las connotaciones visuales y morales de *lóbrego* cfr. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*.
- 19 Esta es la técnica, por ejemplo, de F. Jerónimo Bermúdez en sus aburridísimas *Nises*. En cuanto al escamoteo visual y su sustitución por la palabra, el hecho de que una escena sea narrada (como pasada) o descrita (como presente) no cambia mucho la situación.
- 20 MacCurdy subraya las calidades visuales de este tipo de recurso que "is essentially descriptive rather than dramatic. The raison d'être of the bathing scene is, in short, the word-picture and the poetry of it" (38). Remito al artículo de MacCurdy para el acopio de ejemplos.
- 21 Los textos acumulables serían sin número: cfr. a modo de ejemplo: *Lindabridis*, v. 1513: "¡Qué salvaje tan fiero es el que veo!"; *Golfo* 1738: "¡Qué fiera tan extraña! / - ¡Qué salvaje tan cruel!"; *Fieras afemina* 108: "¿Quién vio más fiero semblante / ni más horroroso aspecto?," o 190, donde Hércules se mira al espejo y se asombra de su monstruosidad y fealdad salvaje; *Guárdate* 1301: "¡Jesús, qué rara figura!"; íd. 1308: "¡Qué figura tan rara!";

- Céfalo* 14: "¡Ay, cielos, figura extraña! / ¡Qué monstruo de tan mal cuerpo!" ; *Mayorazgo*, v. 1087: "Su figura es exquisita," id., v. 1104: "Extraña y rara figura," etc.
- 22 Cfr. para éste y otros objetos y el relieve verbal de los mismos en *El caballero de Olmedo* el artículo citado de Bobes.
  - 23 Para el motivo de las cartas ver el artículo de Recoules. Ejemplos de letreros y retratos se hallan en *El burlador de Sevilla* (inscripción del sepulcro de Ulloa); el epitafio de *El villano en su rincón*; cartel de desafío de *Lindabridis*, vv. 507 y ss.; retratos de Alejandro en *Darlo todo* 1027-28; la inscripción de *Falerina* 1913; retrato de Campaspe, en *Darlo todo* 1050; etc.
  - 24 Ver A. López Pinciano, III, por ejemplo 288-89, donde habla del ojo a propósito del oficio de los actores: "en el ojo se ve un maravilloso movimiento, porque siendo un miembro tan pequeño da solo él señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura, y así como el ojo sigue al afecto, los párpados y cejas siguen al ojo."
  - 25 Otros ejemplos en los que siempre la palabra moldea y sugiere la interpretación de los rasgos faciales que el espectador vería con dificultad: *Caballero de Olmedo*, v. 2727: "su turbación lo confiesa"; *Fiera*, vv. 1588-89: "¿Has reparado en los cuatro / cuatro mudados afectos?"; id. 1740-41: "¿Cuál se han quedado los dos / elevados y suspensos!"; *Cisma*, vv. 844-45: "¿Qué elevado / el rey de verla ha quedado!"; en *Esclavo*, las marcas de los hierros en el rostro de Lisarda, con el letrero "Esclavo de Dios" (151), aunque estuvieran realmente en el maquillaje de la actriz no pueden verse desde el patio, y así debe preguntar Marcelo: "¿Qué tiene en la cara escrito?" (v. 2410), para que Leonor lo explicité verbalmente; lo mismo con el color moreno que el sol y vida montaraz dan al rostro de Lisarda y que la hacen - se supone - irreconocible: "De nadie soy conocida, / como el rostro me ha quemado / el mucho sol" (vv. 2956-58).
  - 26 El caso más complejo que conozco de expresiones faciales es el interrogatorio de Diógenes a Apeles en *Darlo todo* 1053-54, donde las acotaciones piden en sucesión inmediata expresiones de tristeza, lágrimas, despecho, turbación, congoja, ira, inquietud, ternera: sistemáticamente el texto califica las expresiones y las interpreta determinando la percepción visual.
  - 27 En *Jarretiera* (cfr. p. 69) los amantes se comunican por medio del lenguaje de los ramos de flores, que se ostentan a los ojos del espectador, pero que no pueden ser interpretados sin el rótulo verbal; verdaderos *tableaux vivants* hay en *Fiera* (vv. 3595 y ss.), donde sale un carro triunfal con la estatua de Anajarte que previamente se ha explicado en el texto, o en *Falerina* 1895, donde el texto debe describir el salón del palacio de Carlomagno que se ve en una apariencia, con los caballeros y damas en sus posiciones y actitudes varias.
  - 28 Ver sobre estas técnicas los clásicos estudios de D. Alonso incluidos en *Seis calas*. Para más ejemplos y comentarios sobre los efectos dramáticos en Calderón, ver especialmente el capítulo "La correlación en el teatro calderoniano."
  - 29 Ver casos de este tipo de fórmulas: *Fiera*, vv. 44, 1344-46, 3698, 3757; *Cisma*: v. 484, 2001-02; *Caballero de Olmedo*, vv. 75 y ss.; *Pintor* 877; *Fieras* 99, 108, 141, 208; *Vida es sueño*, vv. 49-53, 1223-24, 1578, 1619, 2345-48; *Purgatorio*, vv. 762-63, 876, 2350-52, 2359. Cfr. Blue.
  - 30 Cfr. E. Orozco, *Temas del barroco*, para el sentido visual y pictórico de la poesía barroca, o del mismo *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor*.
  - 31 *Epístola a los Pisones*: "Ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes, / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri ..." Cfr. García Berrio.
  - 32 Ver Costa Palacios y Egido, *La página y el lienzo*. En estos trabajos se recogen abundantes testimonios y bibliografía sobre el tema. A ellos remito.
  - 33 Ver también para Lope, Trueblood; y Vosters, "Lope de Vega y la pintura." Otros textos de Lope sobre poesía y pintura recogen Rennert y Castro, 387-90.

- 34 El Demonio, al describir la ciudad tentadora en *Esclavo*, dice "Pintarla quiero: el pincel / es mi lengua, mis palabras / serán los varios colores"; Rojas Zorrilla en *No hay amigo para amigo*: "Y pues es pincel mi lengua / y mi ingenio color fino, / al óleo escucha pintado / lo que estaba al tiempo vivo," etc. No es cosa de fatigar estas páginas con referencias a estos detalles que hallará el curioso lector en los artículos citados y en Damiani.
- 35 Se suele considerar el Laocoonte de Lessing como el final de estas asimilaciones. Como es sabido Lessing oponía las artes del tiempo a las del espacio: la poesía es temporal; la pintura espacial. Aunque esto no es totalmente exacto (un cuadro no se ve instantáneamente y requiere también tiempo: cfr. Gombrich 41 y ss.), es cierto que cada una de ellas tiene sus medios y estructuras particulares. Ver también Praz.
- 36 Ver sobre algunos de estos aspectos Ruiz Lagos; Bastianutti; Vosters, "El intercambio entre teatro y pintura"; y Granja.
- 37 Ver Osuna, 206-17.
- 38 Para los emblemas ver Gállego, 26 y ss.; Sánchez Pérez; González de Zárate y García Mahiques, donde se hallarán otras referencias en las que ahora no hace al caso extenderme.
- 39 Cfr. mi artículo "Texto y contexto." Para otro auto calderoniano, *No hay más Fortuna que Dios*, cfr. Danker. Cull está investigando seriamente sobre estos aspectos: cfr. los artículos citados en la bibliografía o "Emblematic Representation in the *Autos Sacramentales* of Calderón" (aún sin publicar), que debo a la amabilidad de su autor.
- 40 Cfr. Armas. Alciato recoge el emblema del almendro: ver *Emblemas*, 231. En Tirso, *Celoso* 1246, se contrapone el almendro loco al moral cuerdo: para el moral, ver Alciato, *Emblemas*, 232.
- 41 Cfr. Moir.
- 42 Ver Ripa, II, 314-16. Otros pasajes teatrales que remiten a estos o parecidos emblemas se dan en Tirso, *Celoso* 1275, 1276: el silencio con un candado en la boca, la cigüeña símbolo del prudente.
- 43 Para las fuentes y tradición emblemática de este pájaro, el ánsar, cfr. mi artículo "Piedras y pájaros."
- 44 Para el concepto de didascalias y la clasificación que adopto cfr. Ubersfeld, 20 y ss. y la muy inteligente aplicación de Hermenegildo.
- 45 En sus formas más extensas podrían conectarse al decorado verbal cuando estos objetos no estén físicamente presentes, lo que puede suceder a menudo.
- 46 Cfr. Körner, sobre el comienzo de los textos calderonios; no se da sólo en el comienzo, claro.
- 47 Cfr. Nuessel.
- 48 Trato este gesto de dar la mano en el *Burlador* en mi edición de la comedia, 24-25.
- 49 Ejemplos variados de todos ellos: *Fiera*, vv. 1708-09, 1714; *Cisma*, 513-17, 1425, 1590, 2166-67, 2572; *Caballero de Olmedo*, v. 47; *Burlador*, v. 183; *Darlo todo* 1026; *Fuego de Dios* 1258; *Médico*, v. 826
- 50 Ver especialmente 107-85.
- 51 No obstante también contribuyen a las sugerencias visuales las descripciones integradas en relatos que no se dan como presentes, pero que se construyen verbalmente con expresiones *videndi*, cromatismo, detalles de composición de lugar (por usar las palabras de San Ignacio), etc., en una verdadera *deixis en phantasma* dirigida de un personaje a otro: basten como ejemplos la descripción de Lisboa en *Burlador*, o la muy rica en detalles de *Purgatorio* (vv. 2896 y ss.) en que San Patricio describe el mundo infernal y el edén celeste con una técnica que parece responder a las instrucciones de los *Ejercicios*

*espirituales* ignacianos, dando detalles de distancias, materiales de construcción, trayectos, etc.

- 52 Para el jardín ver Lara Garrido, y las observaciones sobre el *hortus palatinus* manierista, artificioso y sofisticado de Checa y Morán, 65-72.
- 53 Ver sobre la puesta en escena de *Esclavo* otras observaciones de Ruano de la Haza en el prólogo a la traducción de M. McGaha, espec. 12-13.
- 54 Cfr. Varey. "The Staging of Night-scenes." Ejemplos de referencias verbales a la oscuridad y a la noche, entre innumerables: *Burlador*, vv. 9-10, 1987-91, 2677-78; *Esclavo*, vv. 340-42; *Pintor* 883; *Médico*, v. 2721; *Vida es sueño*, v. 52; *Mayor monstruo* 487; *Castigo del penséque* 698, etc. En el *Burlador*, por ejemplo, la oscuridad es el ámbito de actuación de don Juan; en *Mágico*, el del demonio; en las comedias de capa y espada da lugar a múltiples lances de enredo, casi siempre cómicos: cfr. mi "La comicidad escénica en Calderón," espec. 85-86, para los efectos de oscuridad y luz creados por la palabra, con la ayuda a veces de signos escénicos como un candelero.
- 55 Otros ejemplos con cita de textual de descripciones de caballos y comentario del simbolismo de este motivo se pueden ver en el libro de Valbuena Briones, 88-105.

#### COMEDIAS CITADAS (CON SUS ABREVIATURAS)

(Otras que se citan ocasionalmente con sus datos no se recogen aquí.)

<i>Argenis</i>	Pedro Calderón de la Barca. <i>Argenis y Poliarco</i> . En <i>Obras completas. Comedias</i> . Ed. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1973.
<i>Bredá</i>	Pedro Calderón de la Barca. <i>El sitio de Bredá</i> . En <i>Obras completas. Dramas</i> . Ed. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1987.
<i>Burlador</i>	Tirso de Molina. <i>El burlador de Sevilla</i> . Ed. Joaquín Casaldueiro. Madrid: Cátedra, 1977.
<i>Caballero de Olmedo</i>	Lope de Vega. <i>El caballero de Olmedo</i> . Ed. J. Pérez. Madrid: Castalia, 1970.
<i>Castigo del penséque</i>	Tirso de Molina. <i>El castigo del penséque</i> . En <i>Obras dramáticas completas</i> , I. Ed. B. de los Ríos. Madrid, Aguilar, 1969.
<i>Castigo</i>	Lope de Vega. <i>El castigo sin venganza</i> . Ed. José M. Díez Borque. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
<i>Celoso</i>	Tirso de Molina. <i>El celoso prudente</i> . In <i>Obras dramáticas completas</i> , I. Ed. B. de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1969.
<i>Cena del rey Baltasar</i>	Pedro Calderón de la Barca. <i>La cena del rey Baltasar</i> . En <i>Obras completas. Autos</i> . Ed. Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1967.
<i>Céfalo</i>	Pedro Calderón de la Barca. <i>Céfalo y Pocris</i> . Ed. A. Navarro. Salamanca: Almar, 1979.
<i>Cisma</i>	Pedro Calderón de la Barca. <i>La cisma de Inglaterra</i> . Ed. Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Castalia, 1981.

- Darlo todo* Pedro Calderón de la Barca. *Darlo todo y no dar nada*. En *Obras completas. Dramas*. Ed. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1987.
- Desdén* Agustín Moreto. *El desdén con el desdén*. Ed. F. Rico. Madrid: Castalia, 1971.
- Don Gil* Tirso de Molina. *Don Gil de las calzas verdes*. Ed. I. Arellano [con *Marta la piadosa*]. Barcelona: PPU, 1988.
- Embuste* Luis Vélez de Guevara. *El embuste acreditado*. Ed. A.G. Reichenberger. Granada: Universidad, 1956.
- En esta vida* Pedro Calderón de la Barca. *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. En *Obras completas. Dramas*. Ed. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1987.
- Esclavo* Antonio Mira de Amescua. *El esclavo del demonio*. Ed. J.A. Castañeda. Madrid: Cátedra, 1980.
- Escondido* Pedro Calderón de la Barca. *El escondido y la tapada*. Ed. M. Larrañaga. Barcelona: PPU, 1989.
- Falerina* Pedro Calderón de la Barca. *El jardín de Falerina*. En *Obras completas. Comedias*. Ed. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1973.
- Fiera* Pedro Calderón de la Barca. *La fiera, el rayo y la piedra*. Ed. A. Egido. Madrid: Cátedra, 1989.
- Fieras afemina* Pedro Calderón de la Barca. *Fieras afemina amor*. Ed. E.M. Wilson. Kassel: Reichenberger, 1984.
- Fuego de Dios* Pedro Calderón de la Barca. *Fuego de Dios en el querer bien*. En *Obras completas. Comedias*. Ed. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1973.
- Fuenteovejuna* Lope de Vega y Cristóbal de Monroy. *Fuenteovejuna*. Ed. F. López Estrada. Madrid: Castalia, 1973.
- Golfo* Pedro Calderón de la Barca. *El golfo de las sirenas*. En *Obras completas. Dramas*. Ed. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1987.
- Guárdate* Pedro Calderón de la Barca. *Guárdate del agua mansa*. En *Obras completas. Comedias*. Ed. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1973.
- Jarretiera* Francisco de Bances Candamo. *La jarretiera de Inglaterra*. En *Poesías cómicas*, II. Madrid: Blas de Villanueva, 1722.
- Lindabridis* Pedro Calderón de la Barca. *El castillo de Lindabridis*. Ed. M.V.B. Torres. Pamplona: EUNSA, 1987.
- Mágico* Pedro Calderón de la Barca. *El mágico prodigioso*. Ed. B.W. Wardropper. Madrid: Cátedra, 1985.
- Marta* Tirso de Molina. *Marta la piadosa*. Ed. I. Arellano [con *Don Gil de las calzas verdes*]. Barcelona: PPU, 1988.

- Mayor monstruo* Pedro Calderón de la Barca. *El mayor monstruo del mundo*. En *Obras completas. Dramas*. Ed. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1987.
- Mayorazgo* A. de Castillo Solórzano. *El mayorazgo figura*. Ed. I. Arellano. Barcelona: PPU, 1989.
- Médico* Pedro Calderón de la Barca. *El médico de su honra*. Ed. D.W. Cruickshank. Madrid: Castalia, 1981.
- Mocedades* Guillén de Castro. *Las mocedades del Cid*. Ed. L. García Lorenzo. Madrid: Cátedra, 1978.
- Pintor* Pedro Calderón de la Barca. *El pintor de su deshonra*. En *Obras completas. Dramas*. Ed. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1987.
- Pretendiente* Tirso de Molina. *El pretendiente al revés*. En *Obras dramáticas completas*, II. Ed. B. de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1952.
- Príncipe* Pedro Calderón de la Barca. *El príncipe constante*. Ed. A. Porqueras Mayo. Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- Purgatorio* Pedro Calderón de la Barca. *El purgatorio de San Patricio*. Ed. J.M. Ruano de la Haza. Liverpool: Liverpool UP, 1988.
- Vida es sueño* Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Ed. E. Rull. Madrid: Alhambra, 1980.
- Villano en su rincón* Lope de Vega. *El villano en su rincón*. Ed. A. Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe, 1970.

#### OBRAS CITADAS

- ALCIATO, A. *Emblemas*. Trad. Daza Pinciano, modernamente editada por M. Soria. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- ALONSO, D. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos, 1970.
- ARELLANO, I., ed. Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- . "La comicidad escénica en Calderón." *Bulletin Hispanique* 86 (1986): 47-92.
- . "Piedras y pájaros: ilustración extravagante a un pasaje de *El médico de su honra* de Calderón." *Bulletin Hispanique* 92 (1990): 59-69.
- . "Texto y contexto de *El segundo blasón de Austria*, auto sacramental de Calderón." En *Homenaje al profesor Alberto Navarro*. Ed. M.L. Lobato. Kassel: Reichenberger, 1990. 17-39.
- ARMAS, F. DE. "The Flowering Almond Tree: Examples of Tragic Foreshadowing in Golden Age Drama." *Revista de Estudios Hispánicos* 14 (1980): 117-34.
- BASTIANUTTI, G. "La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega." En *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 711-18.
- BLUE, W. "¿Qué es esto que miro?: Converging Sign Systems in *El médico de su honra*." *Bulletin of the Comediantes* 30 (1978): 83-96.

- BOBES NAVES, M.C. "Texto literario y texto espectacular en *El caballero de Olmedo*." *Cuadernos de Teatro Clásico* 1 (1988): 95-103.
- BUHLER, K. *Teoría del lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *Obras completas. Autos sacramentales*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1987.
- CALVO SERRALLER, J. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981.
- COSTA PALACIOS, A. "Las décimas a Pedro Ragis de Carrillo y Sotomayor." *Edad de Oro* 6 (1987): 35-49.
- CULL, J.T. "Emblematics in Calderón's *El médico de su honra*." *Bulletin of the Comediantes* 44 (1992): 113-31.
- . "Emblems in the Secular Drama of Calderón de la Barca." *Romance Quarterly* 41 (1994): 79-91.
- CHECA, F. y J.M. MORÁN. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1989.
- DAMIANI, B. "Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales: prólogo para un estudio comparativo." En *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a J. E. Varey*. Ed. J.M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989. 137-49.
- DANKER, F. "Emblematic Technique in the *auto sacramental*: Calderón's *No hay más Fortuna que Dios*." *Comparative Drama* 6 (1972): 40-50.
- DÍEZ BORQUE, J.M. "Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español." En *Semiología del teatro*. Ed. J.M. Díez Borque y L. García Lorenzo. Barcelona: Planeta, 1975. 249-90.
- . ed. *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona: Serbal, 1986.
- DIXON, V. "La comedia de corral de Lope como género visual." *Edad de Oro* 5 (1986): 35-58.
- EGIDO, A. "Dos variantes escenográficas de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca (según la versión de Vera y Tassis, 1687, y la valenciana de 1690)." En *Sobre poesía y teatro*. Málaga: UNED, 1989. 75-93.
- . *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*. Discurso de recepción en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Zaragoza, 1989.
- FLASCHE, H. "El acto de mostrar en el teatro calderoniano." En *Studien zur romanischen Wortgeschichte*. Ed. G. Ernst y A. Stefenelli. Wiesbaden: Franz Steiner, 1989. 82-91.
- . "El arte de poner ante los ojos. El auto *La segunda esposa y triunfar muriendo*." En K. Levy, J. Ara y G. Hughes. *Calderón and the Baroque Tradition*. Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 1985. 93-108.
- . "Sobre la función del acto de mostrar en el acontecer teatral de la escena." En *Über Calderón*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1980. 448-62.
- GALLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1987.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L. "Escritura/actuación: para una teoría del teatro." *Segismundo* 33-34 (1981): 9-50.

- GARCÍA BERRIO, A. "Historia de un abuso interpretativo, *Ut pictura poesis*." En *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1977. 921-37.
- GARCÍA MAHIQUES, R. *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid: Tuero, 1988.
- GOMBRICH, E.H. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1987.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M. *Emblemas regiopolíticos de Juan de Solórzano*. Madrid: Tuero, 1987.
- GRANJA, A. DE LA. "Lope y las cintas coloradas." En *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. Ed. F. Mundi Pedret. Barcelona: PPU, 1989. 263-74.
- HERMENEGILDO, A. "Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda." En *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a J. E. Varey*. Ed. J.M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989. 161-76.
- INGARDEN, R. "Les fonctions du langage au théâtre." *Poétique* 8 (1971): 531-38.
- KÖRNER, H. "El comienzo de los textos en el teatro de Calderón (contribución al estudio del imperativo en la lengua literaria)." En *Hacia Calderón II*. Ed. Hans Flasche. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1973. 181-90.
- LARA GARRIDO, J. "Texto y espacio escénico. El motivo del jardín en el teatro de Calderón." En *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*. Ed. L. García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1983. 939-54.
- LÓPEZ PINCIANO, A. *Filosofía antigua poética*. Ed. A. Carballo Picazo. Madrid: CSIC, 1973.
- LOYOLA, SAN IGNACIO DE. *Obras completas*. Madrid: BAC, 1952.
- MACCURDY, R. "The Bathing Nude in Golden Age Drama." *Romance Notes* 1 (1959): 36-39.
- MARAVALL, J.A. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1983.
- MOIR, DUNCAN. "Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Horozco, with a few remarks on *El villano en su rincón*." En *Homenaje a W. Fichter*. Ed. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez. Madrid: Castalia, 1971. 537-46.
- NAVARRO, J. "La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, dada en Valencia en 1690." *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8/III (1989): 731-62.
- NUESSEL, H. "Observaciones sobre el verbo 'estático' o la cesura dramática de Calderón." *Boletín de Filología Española* 38-39 (1971): 23-31.
- OROZCO, E. *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor*. Granada: Universidad, 1967.
- . *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- . *Temas del barroco*. Granada: Universidad, 1947.
- OSUNA, R. "Bodegones literarios en el Barroco español." *Thesaurus* 23 (1968): 206-17.
- PAVIS, P. *Voix et images de la scène*. Lille: Presse Universitaires, 1985.
- PAZ, M. *Mnemosine. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton: Princeton UP, 1967.
- RECOULES, H. "Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro." *Boletín de la Real Academia Española* 54 (1974): 479-86



- RENNERT, H., y A. CASTRO. *Vida de Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1968.
- RIPA, C. *Iconología*. Madrid: Akal, 1987.
- RUANO DE LA HAZA, J.M. "Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII." *Criticón* 42 (1988): 81-102.
- . "Introduction." En Antonio Mira de Amescua. *The Devil's Slave (El esclavo del demonio)*. Trad. Michael McGaha. Ottawa: Dovehouse, 1989. 5-43.
- . "La puesta en escena de *La mujer que manda en casa*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 10 (1986): 235-46.
- . "The Staging of Calderón's *La vida es sueño* and *La dama duende*." *Bulletin of Hispanic Studies* 64 (1987): 51-63.
- y JOHN J. ALLEN. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- RUIZ LAGOS, M. "Técnica escenográfica en el teatro simbólico barroco." *Goya* 169-71 (1982): 82-91.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y A. PORQUERAS MAYO. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Gredos, 1972.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A. *La literatura emblemática española de los Siglos XVI y XVII*. Madrid: SGEL, 1977.
- SOLÓRZANO PEREIRA, JUAN DE. *Emblemas regiopolíticos*. Edición príncipe aprobada en 1651, pero publicada en 1653 en latín. Trad. al castellano por Lorenzo Matheu y Sanz en Valencia, 1658. Edición parcial moderna por J.M. González de Zárate. Madrid: Tuero, 1987.
- TRUEBLOOD, A. "Lo visual y lo pictórico en *La Dorotea*." En *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Giuseppe Bellini. Roma: Bulzoni, 1982. II, 1015-22.
- UBERSFELD, A. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1982.
- VALBUENA BRIONES, A. *Calderón y la comedia nueva*. Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- VALBUENA PRAT, A. "La escenografía de una comedia de Calderón." *Archivo Español de Arte y Arqueología* 16.1 (1930): 1-16.
- VAREY, J.E. "Espacio escénico." En *Teatro clásico español. II Jornadas de teatro clásico español. Almagro*. Ed. F. Ruiz Ramón. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980. 19-34.
- . "Imagen, símbolos y escenografía en *La devoción de la cruz*." En *Hacia Calderón II*. Ed. Hans Flasche. Berlin: Walter de Gruyter, 1973. 155-70.
- . "Staging and Stage Directions." En *Editing the Comedia*. Ed. F. Casa y M. McGaha. Ann Arbor: Michigan Romance Studies, 1985. 146-61.
- . "The Essential Ambiguity in Lope de Vega's *Peribáñez*: Theme and Staging." *Theatre Research International* 1 (1976): 157-78.
- . "The Staging of Night Scenes in the Comedia." *The American Hispanist* 2.15 (1977): 14-16.
- . "Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón." *Edad de Oro* 5 (1986): 271-97.
- VITSE, M. "Los espacios en *La dama duende*." *Notas y Estudios Filológicos* 2 (1985): 7-32.

VOSTERS, S. "El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español."

*Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 2 (1981): 15-37.

———. "Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza." *Edad de Oro* 6 (1987): 267-85.

ZAMORA VICENTE, A., ed. Lope de Vega, *El villano en su rincón*. Madrid: Espasa Calpe, 1970.