

Acercamiento a la hipotética puesta en escena de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen de Ángela de Azevedo* a través de su reconstrucción virtual

SERENA PROVENZANO
Università del Salento

Riassunto

En este artículo se propone un acercamiento a la hipotética puesta en escena de la obra teatral *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* de Ángela de Azevedo —dramaturga portuguesa que escribió en castellano en la segunda mitad del siglo XVII— por medio de sus acotaciones explícitas e implícitas. Se tratará sobre todo de examinar la concepción escénica de la dramaturga en el momento de la creación y las maquinarias que podrían utilizarse para representar los pasajes más espectaculares. La inclusión de algunas imágenes de reconstrucción virtual de las escenas más representativas permitirán, además, una mejor visualización ideal de su puesta en escena.

Abstract

This article aims to give an approach to the potential staging of the play *Dicha y desdicha del juego de la Virgen* by Ángela de Azevedo, a Portuguese playwright who wrote in Spanish in the latter half of the 17th century, by means of its explicit and implicit stage directions.

It will mainly focus on investigating what kind of knowledge about the stage space Ángela de Azevedo had while was writing the play and the stage equipment that might be used in order to perform the most stunning moments. Furthermore, the inclusion of some images about the virtual reconstruction of the most representative scenes will offer a better ideal visualisation of the staging.



1. INTRODUCCIÓN

En los Siglos de Oro, el gran espectáculo de masas era el teatro y, como afirma Díez Borque, “los dramaturgos del siglo XVII escribían, fundamentalmente, para que sus obras se representaran, en los espacios profesionales de corrales y coliseos, en España y en el Nuevo Mundo” (2015: 167). A partir de la segunda mitad del siglo XVI, efectivamente, el espacio escénico del teatro público español fue el corral de comedias, o sea, el patio interior de alguna manzana de casas al que acudían todas las clases sociales, distribuidas en las diferentes localidades de forma jerárquica. En palabras de Mercedes de los Reyes Peña: “La aparición de los corrales de comedias como lugares levantados expreso para la representación, hay que situarla en líneas generales en la década de 1580, si bien existen algunos anteriores. No sólo existieron en ciudades importantes, como Madrid —sede de la corte— o Sevilla —puerto y puerta de Indias—, Valencia, Córdoba, etc., sino en pequeñas ciudades y pueblos (2004)”¹.

Por lo que concierne a su fisonomía, los corrales no respondían a un único modelo, pero podemos destacar unas características más o menos comunes, sobre todo en lo que respecta al espacio escénico, es decir, al lugar reservado a los actores. En la fachada o edificio de entrada se encontraban las diferentes entradas del público, diferenciadas según las posibilidades económicas, la condición social o el género.

¹ Para más información sobre este aspecto, véase también Ferrer Valls, 2003.





Imagen 1: Imagen general del edificio de un corral de comedias ideal².

Una vez en el patio, los diferentes espectadores podían sentarse o en las gradas situadas a lo largo de las paredes laterales, bajo los aposentos (generalmente eran asientos ocupados por familias, comerciantes o artesanos), o, sobre todo las personas mayores, en unas pocas filas de bancos levantados sobre tarimones situados en el espacio central, delante del escenario. El resto del patio quedaba para las localidades de pie del pueblo llano. Claramente se pagaban cantidades diferentes dependiendo de las localidades de asiento. A derecha e izquierda del patio solían existir uno o dos niveles de aposentos –bajos y altos– desde donde sus ocupantes –los nobles y la alta burguesía– contemplaban la función ocultos por celosías, para preservar su privacidad.



Imagen 2: Diferentes localidades de un corral de comedias ideal.

Las localidades de asiento de los corredores superiores solían ser ocupadas por entidades públicas como regidores, altos oficiales y eclesiásticos; eran los llamados desvanes y, naturalmente, disponían de acceso privado. En la pared opuesta al tablado solía situarse la llamada *cazuela*, un corredor en alto ocupado exclusivamente por las mujeres del pueblo,

² Todas las imágenes de reconstrucción virtual contenidas en este artículo han sido realizadas por el escenógrafo Vicente Palacios.

colectivo que contaba con un acceso específico en la fachada de muchos corrales. Cerca de la cazuela se encontraba la alojería, lugar donde los espectadores podían comprar la aloja y otros artículos de refrigerio antes de ocupar sus respectivas localidades. El espacio reservado al espectáculo, denominado *edificio del teatro*, seguía también unos patrones más o menos regulares. El tablado, elevado un metro y medio sobre el nivel del suelo, se ampliaba a veces aprovechando las habitaciones y las galerías de la casa de vecinos a la que se adosaba el tablado.

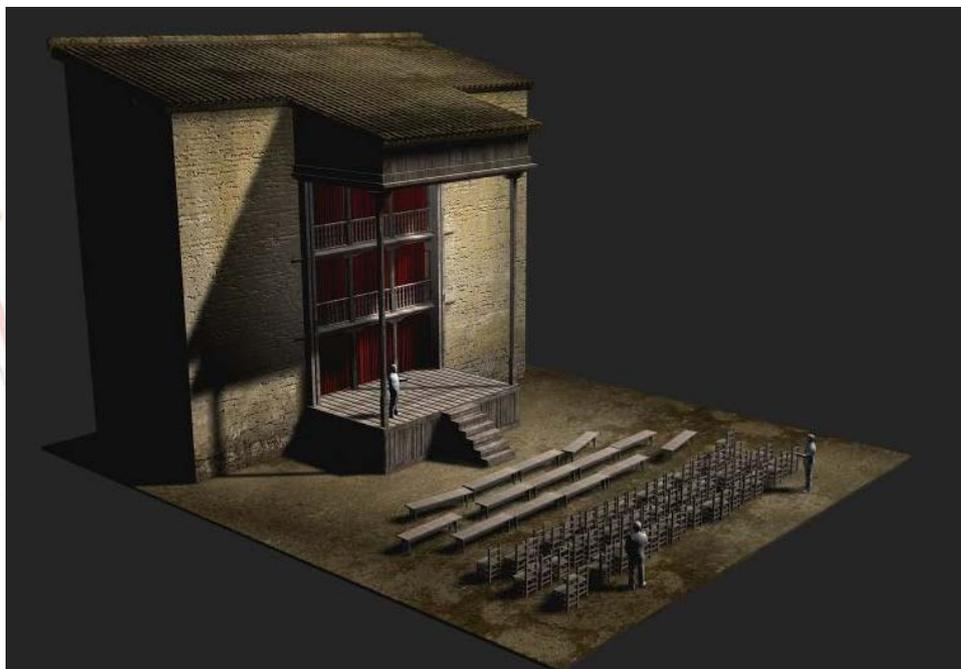


Imagen 3: Corral básico de tres niveles.

Bajo el tablado se encontraba el *foso* que se usaba como vestuario para los actores y albergaba también parte de la maquinaria de las tramoyas como el *elevador por escotillón* o *los tornos* para manipular la canal, recurso escénico que permitía el descenso de los actores desde el tercer nivel³ a través de un mecanismo de cuerdas y contrapesos.



Imagen 4: El foso.

El frente escénico de los corrales mejor equipados estaba dividido por dos pies derechos

³ Mecanismo descrito detalladamente en Sabbattini, 1638, Libro Segundo: 136-137 y ss.

en tres entradas en todos los niveles de galerías, por un total de nueve ‘puertas’ que, cubiertas por cortinas, facilitaban la circulación y el juego escénico.



Imagen 5: Frente escénico.

En el nivel más alto del *edificio del teatro*, oculto a la vista del público, se encontraba el *desván de los tornos*, espacio donde se encontraban los tornos, las poleas y los maderajes necesarios para mover la maquinaria teatral que permitía la aparición, descenso y escamoteo de los personajes.

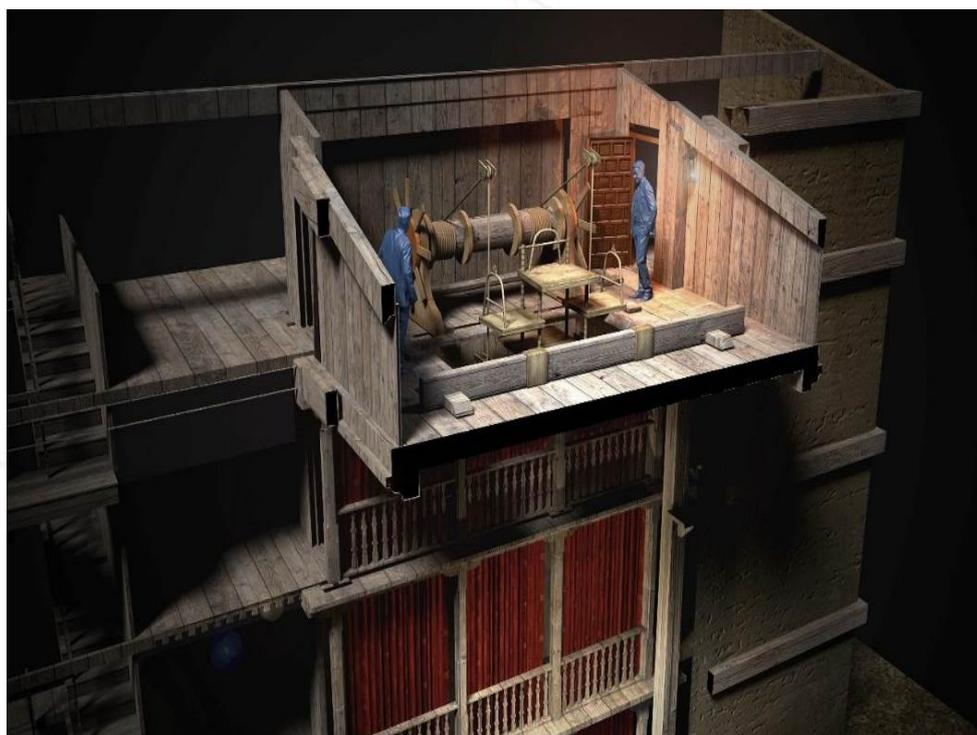


Imagen 6: El desván de los tornos.

Si el corral no estaba techado, se le dotaba de un juego de toldos para mejorar la acústica y, sobre todo, para evitar la creación de zonas de sol y sombra que impidieran la visibilidad (las representaciones solían comenzar a las dos o a las tres de la tarde en invierno y hacia las tres o las cuatro en verano).

2. HIPOTÉTICA PUESTA EN ESCENA DE *DICHA Y DESDICHA DEL JUEGO Y DEVOCIÓN DE LA VIRGEN DE ÁNGELA DE AZEVEDO*: RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE ALGUNAS ESCENAS

Como subraya en varias publicaciones el grupo de investigación “Teatro del Siglo de Oro”⁴, la reconstrucción virtual de un espacio de representación o una escenificación es ante todo una formidable herramienta de análisis. Y esto es así porque para poder realizar un trabajo de reconstrucción virtual verosímil y con rigor de investigación, se deben poner a disposición del trabajo volumétrico virtual al menos un material documental de primer orden, tanto filológico como histórico. Hace falta también un estudio urbano y arquitectónico del espacio que nos ocupe, de los edificios colindantes y las transformaciones de la ciudad en su entorno, hasta obtener planos a escala lo más fiables posible; son necesarias indagaciones de la construcción de la época para el conocimiento de procedimientos estructurales, materiales de construcción y cubrición, texturas y acabados, elementos de iluminación, etc., así como de los recursos y procedimientos de maquinaria teatral y escenografía del momento estudiado.

Después de aclarar eso, acerquémonos ahora a la hipotética puesta en escena de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* de Ángela de Azevedo⁵, dramaturga portuguesa que escribió en castellano en la segunda mitad del siglo XVII participando de la estilización lingüística propia del ciclo de Calderón. Todo apunta a que es una típica obra para ser escenificada en un corral de comedias, frente a una puesta en escena en palacio⁶.

La obra escenifica la historia de dos hermanos muy devotos de la Virgen, María y Felisardo, cuya familia ha perdido toda su riqueza a causa del vicio del padre por entregarse al juego. Felisardo tiene la intención de casarse con la rica Violante a pesar de la decisión del padre de esta última, don Nuño, de conceder su mano a Fadrique, hombre enriquecido tras sus viajes a América. Este último, en realidad, nada más aparecer en escena, había demostrado su amor a María en virtud de un voto hecho a la Virgen de casarse con una mujer pobre pero honrada; a pesar de eso, decide aceptar la propuesta de don Nuño. Después de retar a Fadrique en el juego con el objetivo de ganarle su fortuna, y de perder todo, incluso a su hermana, Felisardo se entrega al Demonio. Será la Virgen quien lo salvará de los infiernos asegurando las bodas deseadas desde el comienzo de la comedia: Felisardo se casará con Violante y María con Fadrique.

A pesar de que hasta ahora no se tiene constancia de la representación de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*⁷, propondremos en este apartado la visualización ideal de su

⁴ Grupo de investigación que estaba integrado por Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Vicente Palacios (Escenógrafo) y Juan Ruesga (Arquitecto y Escenógrafo).

⁵ De la dramaturga Ángela de Azevedo se conservan tres comedias: *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, a mitad de camino entre la comedia urbana y de tradición mariana; *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, comedia hagiográfica en honor a Santa Irene, y *El muerto disimulado*, típica comedia urbana. Para una profundización sobre la dramaturga y su obra remitimos a Ángela de Azevedo, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, ed. de S. Provenzano, Kassel, Reichenberger, XII (Ediciones críticas 234), 2022.

⁶ Efectivamente, a pesar de que en esta comedia se llevan a la escena apariciones sobrenaturales, éstas, como veremos en este apartado, no requieren el uso de tramoyas complicadas, sino la realización de efectos escenográficos fácilmente obtenibles en los corrales.

⁷ Este dato se ve respaldado por la consulta del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), publicado en versión digital en 2008 y dirigido por Teresa Ferrer Valls de la Universidad de Valencia, que recoge un notable número de entradas relativas a profesionales del teatro, desde los comienzos del teatro profesional en España (en la década de 1540) hasta aproximadamente comienzos del siglo XVIII. Se ha consultado también el CATCOM: *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, es decir, una base de datos constantemente actualizada por el grupo de investigación teatral DICAT, que se propone integrar en un calendario las representaciones teatrales que tuvieron lugar en España desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVII (disponible en <catcom.uv.es> (23/12/2024). Tampoco se hace mención de la representación de esta obra en la *Cartelera teatral madrileña* publicada en 1961-1963 y en la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: (1708-1808)* de 1996. Sin embargo, por lo que concierne a las adaptaciones modernas de dicha obra, hay que citar la de Julieta Soria

puesta en escena, especificando que nos vamos a valer de un texto impreso⁸ que es muy probable que haya sufrido mutilaciones o adulteraciones con respecto al manuscrito de la dramaturga⁹. Lo haremos a través de sus acotaciones explícitas e implícitas¹⁰, combinando “las marcas que el texto presenta relacionadas con el arte de los carpinteros (elementos espaciales), de los pintores (elementos plásticos) y, en tantas ocasiones, de la pirotecnia (elementos visuales-auditivos), así como de la música, con una perfecta coherencia y simbiosis entre todas ellas...” (Bolaños, 2017: 86). Apoyándonos en obras imprescindibles como el trabajo de José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* (2000a), o el de Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio de la comedia española del Siglo de Oro* (2005), trataremos sobre todo de examinar la concepción escénica del dramaturgo en el momento de la creación y las maquinarias que podrían utilizarse para representar los pasajes más espectaculares. Algunas escenas, además, contarán con la magnífica reconstrucción virtual elaborada por el escenógrafo Vicente Palacio, que para esa obra ha pensado en un modelo de corral ‘básico’, con dos corredores, no pudiendo contar con ninguna información sobre su eventual lugar específico de representación.

Dicho eso, lo que resulta problemático es encontrar una respuesta unánime a la siguiente pregunta: ¿Qué criterio hay que adoptar a la hora de segmentar una pieza teatral del Siglo de Oro para dilucidar su estructura dramática con objeto de la reconstrucción de su hipotética puesta en escena? Todavía no existe un método común de repartición, pero se han deslindado propuestas diferentes que demuestran efectivamente la real complejidad del asunto. Entre las tendencias críticas más recientes, no se puede prescindir de citar al hispanista francés Marc Vitse¹¹ que considera la métrica como vía de acercamiento preferencial y prioritaria para trazar la estructura dramática del texto teatral. Su método de segmentación, basado en la métrica como elemento estructural, parte de la convicción de que

en la Comedia Nueva, el principio estructurante básico reside en la acción, no en el espacio ni en el tiempo. En la Comedia Nueva es el instrumento métrico el que sirve para señalar los diversos momentos del desarrollo dramático, las diversas fases de

interpretada por Juan Cañas, Ernesto Arias, Carolina Calema y estrenada por primera vez en junio de 2024 en el Festival Iberoamericano del Siglo de Oro en Alcalá de Henares.

⁸ De la *Comedia famosa, Dicha, y desdicha del juego, y devoción de la Virgen* conservamos varios ejemplares impresos de una suelta, sin lugar de publicación ni fecha: dos ejemplares se hallan en la BNE (T/21435, T/32920), uno en la Universidad de Valencia (BH T/0102(03), otro en Toledo, en la Biblioteca de Castilla-La Mancha (A-G/p4/s), otro en Londres, en la British Library (11728.a.27), y uno más en la biblioteca de Santiago de Compostela, reproducción del de la Biblioteca Nacional. Dichos ejemplares se han cotejado y coinciden en todas sus variantes. De ahí que podamos afirmar que pertenecen a la misma tirada, y que, por lo tanto, tenemos un solo testimonio y 5 ejemplares repartidos en las distintas bibliotecas. En este artículo citaremos por la edición de Provenzano que ha tomado en cuenta como texto base de la comedia el siguiente ejemplar: *Comedia famosa, Dicha, y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, s.l., s.i., s.a., 55 págs.: Madrid, BNE, T/21435.

⁹ En realidad, Ruano de la Haza afirma que también las marcas relativas a la escenificación, añadidas por el autor de comedias que se encargaba de la puesta en escena de la obra, son valiosas al igual que las que están presentes en el manuscrito original, ya que reflejan las condiciones de una determinada representación, es decir, lo que el público vio realmente en escena (2000a: 47).

¹⁰ Me voy a valer de las definiciones utilizadas por Mercedes de los Reyer en su artículo «Sobre acotaciones en el *Códice de Autos Viejos*» donde, sin alejarse demasiado de lo que Anne Ubersfeld definía en su *Lire le théâtre* didascalias explícitas e implícitas, indica con el término general de acotación “todas las marcas que [...] suministran información sobre la puesta en escena, es decir, determinan las condiciones de la enunciación, con la diferenciación entre ‘acotaciones explícitas’ (el texto de la obra no pronunciado por los personajes [...]) y ‘acotaciones insertas o implícitas’ (las integradas dentro del diálogo, las que forman parte del discurso dramático [...]) (1991: 14)”.

¹¹ Podemos encontrar un primer germen de su teoría en un trabajo de 1982 sobre *Marta la piadosa* de Tirso de Molina, aunque habrá que esperar la publicación de *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle* en 1988 para sentar sus bases y los trabajos dedicados a *El burlador de Sevilla* de 1998 y a *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de 2007 para asistir a su real aplicación.

la temporalidad dramática, unas veces sí y otras veces no coincidentes con otros indicadores relativos al espacio geográfico y al tiempo cronológico. En la Comedia Nueva [...], lo espaciotemporal y su traducción visual en el escenario son segundos (no digo secundarios [*sic*]), mientras que la acción y su señalización métrica (unos dirían auditiva) son primeras (no digo imperialistas). A diferencia de lo que pasa en el teatro clásico francés, la acción dramática, en la comedia española, no se inscribe en coordenadas espaciotemporales predefinidas o, mejor dicho, preexistentes. Es la acción la que, podríamos decir, genera el espacio y el tiempo, que no funcionan como marco previamente fijado, sino como complementos informativos posteriormente comunicados. (Vitse, 1998: 55-56)

Sin embargo, por más que reconozcamos la indiscutible funcionalidad segmentadora de la métrica, no podemos dejar de preguntarnos cómo se explica entonces la continuidad de una forma métrica en presencia de un cambio de macrosecuencia o acto. En este sentido son modélicas las contribuciones de Fausta Antonucci¹² que ha intentado “conciliar la segmentación basada en la métrica con la segmentación basada en los momentos de tablado vacío acompañados por cambios espacio-temporales. Mi intención es considerar conjuntamente estas dos formas de articulación (la métrica y la escénica), no siempre coincidentes, para profundizar en los significados de la pieza, dando un realce especial al valor semántico y simbólico de los espacios” (Antonucci, 2010: 78).

Por último, de cara a esta doble orientación, consideramos también interesantes los postulados de Ricardo Serrano que, en un trabajo titulado *La dama duende* que examina las propuestas de segmentación propuestas por Vitse y Antonucci, no sólo pone en discusión la métrica como instrumento príncipe para captar la articulación del texto dramático, sino que hace también hincapié en otros criterios igual de preponderantes a la hora de segmentar una pieza teatral, es decir, las reconfiguraciones de lo que define «grupo de presencia» (Serrano, 2006), o sea, de los personajes hablantes en escena “que ponen de relieve el carácter de encadenamiento y transición que constituyen la clave misma de la segmentación” (Antonucci, 2010: 90).

A la luz de las metodologías hasta aquí evocadas, cada una de las cuales ofrece posibilidades de análisis distintas y respetables, vamos ahora a hacer algunas precisiones sobre el modelo de segmentación propuesto en este trabajo y sobre algunos términos que, a pesar de ser habituales en el lenguaje teatral, se cargan de un sentido específico en nuestro análisis.

a. *Jornada o acto*: unidad mayor en la estructura del texto, primera división que realiza el dramaturgo en el momento de su escritura.

b. *Macrosecuencia*: unidad media en la estructura del texto que en este trabajo viene a corresponder con el término «cuadro» definido por José María Ruano de la Haza como “una acción escénica ininterrumpida” determinada por la reunión de estos cinco requisitos (1994: 291-294)¹³:

1. El tablado queda temporalmente vacío.
2. Hay un cambio de lugar en el curso de la acción dramática.
3. Hay un lapso temporal en el curso de la acción dramática.
4. Se abren las cortinas del fondo para revelar un nuevo decorado.
5. Hay un cambio estrófico.

¹² Se puede apreciar un claro estado de la cuestión en dos trabajos suyos, “Introducción: para un estado de la cuestión” (2007) y “La segmentación métrica, estado actual de la cuestión” (2010). Para encontrar una real aplicación de estos presupuestos a las obras de Lope de Vega véase, por ejemplo, Antonucci, 2000a y Antonucci, 2009a y 2009b. En cuanto a Calderón, se aconseja consultar Antonucci, 2000b y Antonucci, 2006.

¹³ En realidad, como afirma Juan Oleza, estos cinco elementos son los elementos básicos que dictan el paso de una unidad de segmentación a la otra, unidad llamada “escena” por Diego Marín o “macrosecuencia” por Marc Vitse. La diferencia radica simplemente en la prioridad que se asigna a estos criterios. “Ruano de la Haza (1994), por ejemplo, otorga prioridad al vacío escénico (nº 2), constata que el cambio escenográfico (el nº 5) es el más casual, apunta que el cambio estrófico (el nº 1) acompaña «generalmente» el cambio de ‘cuadro’, pero advierte que de todas maneras «siempre se podrán encontrar excepciones a estas reglas»” (Oleza, 2010: 100).

La condición casi necesaria para que se pase de una macrosecuencia a otra será el vacío escénico, con lo cual nuestra posición corresponde perfectamente a la de este autor.

c. *Microsecuencia*: este término se refiere a unidades menores con respecto a la macrosecuencia, marcadas por los cambios métricos y/o las entradas y salidas de personajes¹⁴. Además, hay que señalar que hemos tenido en cuenta el parlamento de los personajes, independientemente de que si hablan desde dentro o estén en el escenario.

Estos diferentes tipos de segmentación en *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, quedan plasmados en los «Esquemas de segmentación por jornadas» (Tabla 1), en los que se dará cuenta también de la versificación, de la tipología de formas métricas empleadas (se indicarán todos los casos en que se produzcan cambios de metro dentro de la acción dramática, especificando el tipo de metro empleado como los versos de referencia), del contenido (la lectura en vertical de esta columna permitirá seguir paso a paso el argumento de la comedia en sus diferentes fragmentaciones) y del vacío escénico. Además, se señalarán los personajes que aparezcan en escena y todos los casos en que un nuevo personaje se involucra a la acción dramática o abandona el escenario (en el caso de que un personaje esté presente en escena pero no sea portador de palabra, su nombre aparecerá entre corchetes). Los nombres se enumerarán de acuerdo con el orden de aparición en escena. Por último, en cada esquema se indicará el espacio dramático, o sea, el “espacio al cual se refiere el texto, espacio abstracto, y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación (*ficcionalizando*)” (Pavis, 1998: 175). Se indicará de manera explícita cuando es ‘indeterminado’, es decir cuando no hay marcas o indicios textuales que permitan definirlo con precisión. El último elemento presente será el tiempo dramático, concebido como el momento en que se desarrolla la acción dramática, “tiempo de la ficción del cual habla el espectáculo o la fábula, y que no está ligado a la enunciación *hic et nunc*, sino a la ilusión de que ocurre, ha ocurrido u ocurrirá algo en un mundo posible, el de la ficción” (Pavis, 1998: 477). Se especificará, donde sea posible, en qué momento del día tiene lugar la acción dramatizada, marcando si, temporalmente, una macro o microsecuencia es posterior o paralela a la anterior.

Una vez sentadas estas premisas, volvamos a nuestra obra. La acción se sitúa geográficamente en Oporto y se desarrolla en nueve diferentes escenarios, tres interiores –la casa de Felisardo y María, la casa de don Nuño y Violante y la casa de Fadrique–, tres exteriores –el terrero de la casa de Felisardo y María, la playa de Oporto-entrada a una iglesia, el camino a las afueras de la ciudad y la calle– y tres espacios indeterminados, en el que tienen lugar las apariciones sobrenaturales del Demonio y de la Virgen, con el requerimiento de efectos especiales sólo en la tercera jornada.

La jornada I está estructurada en cinco macrosecuencias, cada una separada por un vacío de personajes. Al inicio de la comedia, estarían cerradas todas las cortinas de la fachada del ‘teatro’, excepto los ‘huecos’ laterales del frente escénico a nivel del tablado, al abrirse la macrosecuencia I con Felisardo que desde *dentro* (“*Dentro Felisardo*”, acot. v. 1) amenaza de muerte al hombre que según él ha entrado en su casa para deshonorarla. Aprendemos, entonces, por boca de Felisardo que el personaje habla precisamente desde el interior de su casa (“que perderse a los decoros / de aquesta casa el respeto”, vv. 3-4) y muy poco tenemos que esperar para verlo aparecer por uno de los huecos laterales de los tres de la fachada de fondo del ta-

¹⁴ Somos conscientes de la reducción simplificadora de nuestra clasificación, pero frente a una ulterior microsegmentación que no puede quedar exenta del insoslayable componente de subjetividad presente en la interpretación de cada texto (véase, por ejemplo, el cambio temático, formal, de tono y/o de situación de la propuesta de segmentación elaborada por el Seminario de Investigación sobre dramaturgos clásicos andaluces coordinado por Mercedes de los Reyes y fomado por distintos investigadores), hemos llegado a la conclusión de que los cambios métricos y/o las entradas y salidas de personajes pueden considerarse como los verdaderos elementos objetivos y estructurantes del desarrollo dramático de una comedia.

blado en este nivel (suponemos que el izquierdo mirando hacia él). La siguiente acotación explícita: “Sale Felisardo a medio vestir, de noche¹⁵, con la espada¹⁶ en la mano”, acot. v. 12, da perfectamente la impresión de una persona que se ha despertado de sobresalto. Nada más cruzar la escena y enseñar la espada con la que pretende proteger el honor de su casa, se va por la otra puerta lateral (“Entrase por la otra puerta”, acot. v. 14), dejando el tablado vacío. A pesar del vacío del escenario –razón por la que debemos marcar otra macrosecuencia, I.2.– no se asistirá a un cambio de espacio dramático y escénico con respecto a la macrosecuencia anterior: primero Sombrero, luego Felisardo, y para terminar su hermana María con su criada Rosela, reaccionan desde dentro a esos ruidos tan extraños que han interrumpido su sueño. Finalmente, vuelve a salir Felisardo –imaginamos por la misma puerta que antes. La acotación correspondiente precisa y marca bastante el movimiento y gestualidad tanto de él como de su criado Sombrero que le sigue: “Vuelve a salir Felisardo con la espada en la mano, tentando a una y otra parte, como a oscuras, y de la misma forma Sombrero a medio vestir, ridículo, por la puerta contraria” (acot. v. 28)¹⁷.



Imagen 7: Jornada I, II, 2.

¹⁵ En esta obra, como en todos los textos teatrales del Siglo de Oro, las acotaciones en general son relativamente escasas, limitándose muchas veces a marcar la entrada y salida de personajes. Las de vestuario son muy escuetas porque el mismo papel del personaje conllevaba ya en sí el uso de ciertas prendas, de acuerdo con la afirmación de Kowzan: “En el teatro el hábito hace al monje”. Ruano de la Haza nos dice que: “En general, la vestimenta ‘de noche’ incluía capa de color, como se comprueba en *El médico de su honra*, de Calderón. Volviendo al alcázar sevillano después de rondar por las calles de Sevilla el Rey y don Diego salen “con rodela y capa de color y, como representa, se muda de negro” (1994: 311).

¹⁶ Las armas, generalmente, aparecen en los textos teatrales áureos con una real función dramática: en esta comedia se utilizan espadas o dagas para defender el honor de una dama, ya sea la hermana, como en este caso, o la hija, como hará don Nuño sucesivamente. Como afirma David Castillejo, sin la espada “no era posible imaginar a un caballero en la España de los Austrias. Los muchachos se ejercitaban desde muy jóvenes en la esgrima, con las espadas llamadas *negras* (sin filo y con un botón en la punta) para diferenciarlas de las *blancas*” (1984: 246).

¹⁷ John E. Varey hace notar que estas escenas ambientadas por la noche son de gran efecto cómico precisamente porque se representaban a plena luz del día; los personajes salen a la escena “tanteando, como si estuvieran realmente cegados por la oscuridad, de una manera que a nosotros pudiera parecernos ridícula si por casualidad, llevados por una ‘máquina del tiempo’, nos encontrásemos en un corral madrileño a las tres y media de la tarde de un día de mayo” (1987: 243).

La oscuridad que simulan es, en este caso, un agente generador de enredo ya que los dos “llegan a encontrarse midiendo las espadas” (acot. v. 32), hasta empezar una verdadera pelea (“*Riñen*” acot. v. 36), sin saber sus respectivas identidades. Afortunadamente María, acompañada por su criada Rosela, nos informa desde dentro ([*Dentro María*] acot. v. 37) que quiere acudir para ver qué está pasando: “Toma esta luz, registremos, / Rosela, de aquesta casa / la inquietud” (vv. 38-40). Esta segunda macrosecuencia, por lo tanto, se va componiendo poco a poco, hasta producir tres puntos de atención distintos colocados en un mismo nivel: primero sale Felisardo por la puerta lateral izquierda; luego aparece su criado, Sombrero, por la puerta contraria; y, al final, mientras ambos se van acercando por el tablado hasta el espacio central del nivel del escenario, precisamente allí habrá otra puerta de la que, una vez corrida la cortina, saldrán doña María y su criada Rosela; tras ésta habrá una especie de altar dedicado a la Virgen, tal y como se explicita en esta acotación: “*Salen doña María y Rosela cada una con su luz, por la puerta de en medio, donde habrá un oratorio con una imagen de la Virgen*” (acot. v. 42).



Imagen 8: Jornada I, II, 4.

Las dos velas que llevan como accesorio las mujeres refuerzan la idea de que la acción transcurre durante la noche. Además de la palabra y del vestuario, de hecho, las velas o hachas eran los únicos accesorios que permitían dar a entender al espectador que se trataba de una escena nocturna, ya que las representaciones tenían lugar por la tarde, aprovechando de la luz natural. El espacio doméstico y el tiempo nocturno entonces van a darse la mano, aunque Sombrero especificará más adelante que se encuentran en el terrero de la casa de Felisardo y María: “Despierto, al fin, y me halláis / con mi amo en el terrero” (vv. 163-164). En efecto, si la casa es un templo en que se custodia la virtud inviolable que debe ser el honor, tal y como afirma Felisardo:

cuando de la fantasía
tuve unos avisos necios,
de que en esta casa —que es
sagrado del honor templo—
entrando un hombre atrevido,
profanamente resuelto,
robar quería ¡qué arrojó!
la prenda rica (¿dizelo?)...

perdona, hermana querida,
 si te agravio, si te ofendo,
 que aun cosas de sueño hablando
 –que al fin, son cosas de sueño–,
 siendo contra tu decoro,
 como tu virtud respeto
 y tu opinión idolatro,
 pienso que es un sacrilegio.
 (vv. 55-70)

el exterior de la casa, en este caso el terrero, va a suponer el origen de los peligros que la amenazan, motivo por el cual la contienda entre amo y criado tiene lugar allí. Después de unos relatos esclarecedores acerca de lo ocurrido, este espacio es abandonado en un primer momento por María y Rosela que entran en el oratorio con la consecuente cortina que vuelve a correrse para ocultar el hueco central: “Dale a Sombrero Rosela la luz y vanse las dos” (acot. v. 204). Felisardo, después de recordar la precariedad económica de su familia (a causa de un padre que perdió todo en el juego) que dificulta tanto su matrimonio con la rica Violante, como también la posibilidad de encontrar un marido digno para María, sale del escenario con Sombrero por una de las dos puertas laterales dejando el escenario vacío (“Vanse” acot. v. 456).

Ese vacío de personajes da paso a la tercera macrosecuencia, I. 3. Desde el punto de vista del espacio dramático, nada se nos dice sobre dónde se desarrolla, pero sin lugar a dudas se percibe como un espacio sobrenatural ya que se ve protagonizado por el Demonio¹⁸. Su posible salida desde el escotillón del tablado¹⁹, o sea, desde el nivel inferior, la consideramos muy probable por el hecho de que desde la Edad Media ese espacio inferior siempre se ha relacionado con el infierno; sin embargo, hay que especificar que no se hace mención alguna de ese procedimiento ni en las acotaciones explícitas ni en las implícitas, que simplemente nos avisan de su entrada y salida (“Sale el Demonio” acot. v. 456; “Vase” acot. v. 560).

¹⁸ En cuanto a su vestimenta particular, que no se especifica en la comedia, puede parecer útil recurrir a algunos inventarios que Ruano de la Haza hace en *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*: “En *La creación del mundo*, de Lope, Luzbel aparece anacrónicamente vestido “con cota y faldones y tocado de diablo” (fol. AIV); en *La gran rosa de Viterbo*, de González de Bustos, el Demonio se presenta “vestido de un manto negro estrellado” (fol. 3IV); y en *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope, “sale un demonio en forma de sátiro, media máscara hasta la boca, con cuernos, hasta la cintura un desnudillo de cuero blanco, y de la cintura a los pies, de piel, a hechura de cabrón, como le pintan” (fol. E5r)». Por último, apoyándose en un documento de 1608 recogido por Mercedes Agulló y Cobo en “Cornejos” y “Peris” en el Madrid de los Siglos de Oro (alquiladores de trajes para representaciones teatrales)», el autor refiere que en ese caso el Demonio aparece en escena de la siguiente manera “una cota de demonio con su faldón de terciopelo liso negro, bordado con mascarones y llamas” (Ruano de la Haza, 2000a: 84).

¹⁹ Ruano de la Haza, basándose en el análisis de varias acotaciones teatrales, informa que “se empleaban escotillonos en los tres lugares: tablado, ‘vestuario’ y corredores”. En cuanto a la aparición del Demonio, éste, según nuestro autor, podía acceder desde el foso al tablado a través del escotillón utilizando unas simples escaleras, un trampolín situado debajo del escenario, o “un artefacto elevador, parecido a una palanca o a la canal, [...] y que sería accionado por medio de contrapesos, pudiendo controlar la velocidad de subida y bajada del personaje y la altura de la elevación” (2000a: 239-240).



Imagen 9: Jornada I, III,1.

Una vez informado al auditorio de sus intenciones maléficas con respecto a los devotos Felisardo y María, se va –suponemos también por el escotillón–, y su salida de escena provoca un vacío escénico que cierra esta macrosecuencia.



Imagen 10: Jornada I, III,1.

En la macrosecuencia I. 4. nos hallamos en el interior de la casa de don Nuño y Violante. Eso lo sabemos porque en este espacio dramático salen a la escena Violante y su criada Rosela (*"Sale[n] Violante y Belisa"* acot. v. 560), probablemente por la puerta lateral de izquierda, discurriendo sobre la clausura a la que están sujetas las dos mujeres precisamente a causa de un padre preocupado por la honra familiar de la que es claramente depositaria la mujer. A tal propósito, la criada dirá: *"El año se va y se viene/ sin que de esta casa salga,/ [...]"* (vv. 569-570).



Imagen 11a: Jornada I, IV, 1.

Este espacio doméstico al que los actores solo se refieren por medio de la palabra es, sin embargo, el obstáculo que Felisardo debe vencer para encontrarse con la dama que, por su parte, se demuestra muy astuta: para sortear esos impedimentos familiares, Violante le ha avisado, por medio de un billete, de la ausencia del padre. Felisardo y Sombrero, de hecho, hacen su aparición al paño (“*Al paño Felisardo y Sombrero*” acot. v. 667), es decir, medio escondidos (pero patente al público) en una cortina de los espacios laterales, es decir, de los huecos frontales del escenario, hasta que se presentan en el tablado ([*Salen Felisardo y Sombrero*] acot. v. 673).



Imagen 11b: Jornada 1, IV, 1.



Imagen 12: Jornada I, IV, 3.

Es el momento en que tiene lugar una declaración de amor entre los dos enamorados interrumpida por la aparición de don Nuño que, primero al paño (“*Al paño don Nuño*” acot. v. 780), y luego en el escenario (“*Sale D. Nuño*” acot. v. 798), manifiesta su desconcierto al ver a Felisardo en casa en compañía de su hija.



Imagen 13: Jornada I, IV, 4.

A partir de la entrada en el escenario de don Nuño, se producen una serie de apartes entre los demás personajes, “*Todos turbados*” acot. v. 805, que, comunicando lo que realmente piensan en relación con la escena que se está desarrollando, permiten establecer con los espectadores cierta complicidad. Abandonan entonces la escena, primero Violante y su criada, que dejan el escenario quizás por la misma puerta lateral por la que han entrado, y luego Felisardo y Sombrero, probablemente por la puerta contraria. La macrosecuencia se cierra con el abandono de las tablas por parte de don Nuño que reitera su voluntad de conceder la mano de Violante a un hombre adinerado (“*Vase*” acot. v. 920).

Este vacío escénico abre camino a la última macrosecuencia, I. 5., donde unas voces desde dentro anuncian la llegada de marineros que desembarcan, tal y como se explicita en la

siguiente acotación: “*Ruido de desembarcar, y sale[n] don Fadrique y Tijera*” (acot. v. 920)²⁰, efectos sonoros que sirven para contextualizar enseguida esta escena ambientada en la playa de Oporto, sin necesidad de ayuda visual alguna. Suponemos que don Fadrique y Tijera saldrían por la puerta lateral de la izquierda, conscientes de haber sobrevivido a una peligrosa tempestad y contentos de regresar a su patria, como se determina en la acotación implícita de movimiento y gesto relativa al criado: “*déjame besar la playa*” (v. 922).



Imagen 14: Jornada I, V, 1.

El mar se presenta como un elemento hostil que pone en grave riesgo la vida del individuo:

TIJERA Máteme Dios por la tierra,
 que es la esfera destinada
 para el hombre, y no la mar,
 que es de los peces estancia,
 donde todo son peligros.
(vv. 933-937)

Además, la tempestad de la que han sido víctimas los dos personajes se tiñe de connotaciones más trascendentes ya que ha llevado a Fadrique a hacer un voto a la Virgen: casarse con una mujer pobre y honesta a cambio de la sobrevivencia. Precisamente para darle las gracias por su misericordia, Fadrique y Tijera, a través de lo que Javier Rubiera Fernández define como un espacio itinerante²¹ recorrido sobre el escenario, llegan a ese segundo lugar dramático y escénico: la salida de una iglesia:

²⁰ Henri Recoules señala que “se oían en los corrales exclamaciones, palabras, votos que solían caracterizar el modo de hablar, ya de los moros, ya de los campesinos, ya de la gente del mar [...] o de una nave que llega al puerto y cuyos marineros desembarcan”. Es lo que podríamos definir el tráfago de los puertos, “ruidos que suenan entre bastidores y que evocan acciones que no pueden representarse a los ojos de los espectadores [...]” (1975: 118- 120).

²¹ Se trata de un procedimiento dramático a través del cual “se muestra, entonces, una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de la ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado y volver a salir de nuevo. Al comienzo se está en un espacio A y al final se está en un espacio B y entre uno y otro los personajes recorren en presencia del receptor un tercer espacio durante cierto tiempo perceptible por el espectador en la representación y por el lector durante el acto de lectura, pues el personaje o los personajes hablan entonces” (Rubiera Fernández, 2005: 108-109).

FADRIQUE Sígueme, pues, que aquí cerca
 está su imagen sagrada
 en una iglesia que yo
 muchas veces frecuentaba.
 (vv. 1005-1008)

Para la entrada a la iglesia de *Dicha y desdicha del juego...*, se podría utilizar el mismo altar con la imagen de la Virgen ya colocada en la puerta central al nivel del tablado (o sea, este decorado estaría dispuesto desde el principio de la función, sirviendo en la macrosecuencia ambientada en casa de Felisardo y María), puesto que tanto Fadrique como María – que entrará después – hablan de una imagen: “No hay quien apartarse pueda/ de esta imagen sacrosanta/ de María” (vv. 1055-1057). Además, se podría colocar también una cruz en el espacio central del primer corredor de la fachada con tal de simbolizar aún más ese lugar sagrado.



Imagen 15: Jornada I, V, 1.

Es fundamental especificar que ninguna acotación indica ni en esta jornada ni en las demás que estos huecos estuvieran cubiertos con cortinas que se descorrieran en determinado momento, pero suponemos que para conseguir una mayor eficacia comunicativa lo estarían, permaneciendo sus respectivos decorados ocultos a los espectadores hasta que dichos espacios dramáticos y escénicos entraran en funcionamiento, en este caso hasta que los personajes indicaran que habían llegado a este destino.

FADRIQUE [...] Pero, aguarda,
 que de la iglesia que digo
 dos mujeres, y una a Palas
 excediendo en la hermosura,
 vienen saliendo.
 (vv. 1038-1042)

María y Rosela, que suponemos saldrían por la puerta central (“*Salen doña María y Rosela*” acot. v. 1036), llevan mantos tal y como se desprende de la orden que María dirige a su criada en el momento en que se da cuenta de que dos hombres se les están acercando: “Lugar

a su confianza / no demos; tápate” (vv. 1064-1065). El hecho de que se cubran con mantos, algo habitual cuando se estaba en ambientes abiertos, se ve confirmada por la siguiente exclamación de Tijera: “Pues aprisa, que se tapan” (v. 1066).



ibéricas y latinas
Imagen 16: Jornada I, V, 2.

Además, después de que Fadrique manifestara su interés por María, ésta se va y Rosela, frente a la solicitud del criado Tijera: “Si hace el papel de criada,/ hable a cara descubierta;/ no se nos venda tan cara” (vv. 1110-1112), se descubre (“*Descúbrese*” acot. v. 1125). Sigue la revelación de la identidad de su ama y del lugar donde viven por parte de la criada que luego decide retirarse (“*Vase*” acot. v. 1140). Felisardo y Tijera también se van por una de las puertas laterales, cerrando de esa manera la primera jornada.

La jornada II está estructurada en seis macrosecuencias, separadas por el vacío de personajes. La macrosecuencia II. 1. se abre en casa de Fadrique y Tijera que, al igual que la casa de don Nuño y Violante, no necesita decorado alguno. Aquí “*Salen don Fadrique y Tijera, de luto*” acot. v. 1158 por una puerta lateral y, tras manifestar el dolor por la imprevista muerte del padre del galán, establecen un diálogo sobre las cualidades de la rica Violante que se ve interrumpido por un efecto sonoro que procede desde dentro (“*Baten dentro*” acot. v. 1321). Es don Nuño, el padre de la dama en cuestión (“*Sale D. Nuño*” acot. v. 1326), que, tras proponerle al galán la mano de su hija y obtener su consentimiento, abandona el tablado (“*Vase*” acot. v. 1427). La decisión repentina de esa boda lleva a Fadrique y Tijera a reflexionar sobre la inconstancia de los sentimientos humanos, antes de retirarse (“*Vanse*” acot. v. 1500). Estos movimientos entradas/salidas se producirían, aleatoriamente, por los espacios laterales. Su salida de escena provoca un vacío escénico que cierra esta macrosecuencia e inaugura la siguiente, II. 2., ambientada otra vez en un espacio indeterminado, pues reaparece el Demonio (“*Sale el Demonio*” acot. v. 1500) –suponemos siempre por el escotillón– que verbaliza otra vez sus miras destructoras contra los devotos Felisardo y María. El Demonio se va (“*Vase*” acot. v. 1582) y se produce otro vacío de personajes.

La macrosecuencia II. 3. se desarrolla en casa de don Nuño y Violante. Suponemos que por un lateral saldrían Violante y Belisa: “*Sale[n] Violante con un lienzo en los ojos y Belisa*” acot. v. 1582, acotación explícita que subraya el uso de un accesorio, el lienzo, que complementa esta escena dotándola de mayor verosimilitud. Violante le revela a su criada la necesidad de informar a Felisardo sobre la obligación que tiene de casarse con el hombre que ha elegido su padre, de ahí que se apresure a escribirle un billete de despedida. Eso se nos comunica gracias a la acotación interna:

VIOLANTE A lo menos quiero darle
en un papel parte de esto;
voy pues a escribirle presto;
anda porque has de llevarle.
(vv. 1695-1698)

Las dos mujeres se van entonces por una puerta lateral con el consiguiente vacío de personajes ("*Vanse*" acot. v. 1698).

En la macrosecuencia II. 4. nos encontramos en casa de Felisardo y María. No nos lo dice ninguna acotación, pero una vez salidas a la escena María y Rosela por uno de los huecos laterales, se nos comunica gracias a la acotación interna de la criada que rememora el encuentro con Fadrique y Tijera:

ROSELA y como me dijo luego
que le importaba infinito
a su amo saber quién eras,
al mismo instante le pinto
nuestros nombres, calle y casa,
vida y trato, y me despido;
y esperando que por horas
vinieran a recibirnos
ojos que los vieron, que ellos
hasta aquí no han parecido;
es verdad que les disculpa
haberse luego metido
la muerte del padre en medio.
(vv. 1793-1805)

El recuerdo de ese encuentro tan desconcertante para María queda interrumpido por la voz desgarrada de su hermano que desde dentro ("*Dentro Felisardo*" acot. v. 1851) impreca contra don Fadrique hasta salir por un lateral: "*Sale Felisardo con un puñal en la mano y Sombrero teniéndole*" (acot. v. 1858). Con este accesorio, Felisardo está decidido a acabar con su vida: "Déjame, infame, que acabe" (v. 1859), ya que esta se ve privada del ser que le confiere sentido: su amada Violante. Después de explicar a su hermana que Fadrique está destinado a casarse con Violante, hace su aparición en el tablado Belisa ("*Sale Belisa*" acot. v. 1957), con el billete explicativo de su ama:

SOMBRERO ¿Qué hay, Belisa? ¿En esta casa?
¿Quién por acá te ha traído?
BELISA Traer aqueste papel.
(vv. 1959-1961)

Una vez leído, como queda de manifiesto en la acotación explícita: "*Lee Felisardo*" (acot. v. 1966), primero se va Belisa ("*Vase*" acot. v. 1985), y después Felisardo y Sombrero ("*Vanse*" acot. v. 2016) con la intención de ir a disuadir a don Nuño de su propósito. Antes de irse, sin embargo, Felisardo le pide a María que solicite la protección de la Virgen en este asunto. María y Rosela, de hecho, dejan el escenario por la puerta central donde se encuentra el altar de la Virgen:

MARÍA [...] al oratorio
entremos para pedirnos
a la Virgen por mi hermano.
(vv. 2051-2053)

El escenario queda vacío y en la macrosecuencia II. 5. el cambio de espacio escénico nos lo proporciona el propio don Nuño que sale al escenario (“*Sale don Nuño*” acot. v. 2056). Estamos ahora en su casa, y como prometido anteriormente, Felisardo se incorpora (“*Sale Felisardo*” v. 2096) para pedirle a don Nuño –sin éxito– que no separe a los dos amantes. Siguen la escena, al paño, Violante, Belisa y Sombrero (“*Al paño Violante, Belisa y Sombrero*” acot. v. 2109) que no tardan en materializarse ante los ojos de todos los espectadores en el momento en que don Nuño abandona las tablas (“*Vase*” acot. v. 2191; “*Salen los del paño*” acot. v. 2191). La siguiente acotación explícita: “*Felisardo y Violante pensativos*” (acot. v. 2200), describe la actitud de indecisión de la pareja que decide hacer frente a este obstáculo de la siguiente manera: Felisardo va a retar a Fadrique en el juego para enriquecerse y aspirar a la mano de Violante. Con esa esperanza todos los personajes se van, dejando el tablado vacío (“*Vanse*” acot. v. 2340).

La siguiente macrosecuencia II. 6. ve la irrupción en el escenario de don Fadrique, de Tijera y de los músicos (“*Salen don Fadrique, Tijera de gala*²² y *música*²³” acot. v. 2340), los cuales entretienen a los espectadores cantando una copla de la canción que Fadrique ha compuesto para su futura mujer, Violante, a fin de reforzar la atmósfera de alegría que envuelve la escena. Todo entonces nos suena a fiesta, desde el vestuario hasta los músicos, a pesar de que esta misma jornada se había abierto con Fadrique y su amo de luto. Este clima distendido se ve interrumpido por la llegada de Felisardo y Sombrero, por boca del cual tenemos certeza de que estamos en casa de Fadrique: “La casa está festival,/ entra con el pie derecho,/ señor, y vuélvela en luto” (vv. 2387-2389). Antes de que Felisardo le proponga al dueño de la casa jugar a las cartas, se condimenta la acción dramática con una escena paralela (“*Aparte los dos*” acot. v. 2398) entre los dos criados que, al margen de los otros con los que comparten el escenario, mantienen un diálogo sobre la posible boda de Tijera con Belisa, noticia que produce desconcierto en Sombrero. El tablado es abandonado entonces por Tijera que va a disponer la mesa para jugar, acompañado de los músicos (“*Vase y los músicos*” acot. v. 2435), y después por los dos jugadores, Felisardo y Fadrique. Queda solo en el escenario Sombrero que se dispone también a alcanzarlos para ver si la suerte acompaña a su amo. Si hasta la jornada II, por lo tanto, la puesta en escena de esta obra no presenta complicación alguna, es a partir de la III cuando entran en juego recursos escénicos espectaculares.

Entre la segunda y tercera jornada ha tenido lugar esa partida de cartas, no representada en el escenario; sin embargo, la primera macrosecuencia de esta jornada (III. 1.) se abre con la salida a la escena de uno de los principales actantes del suceso, Felisardo, que comenta con su criado, Sombrero, lo acontecido, precisamente rompiendo unos naipes para intensificar visualmente lo que está relatando: “*Sale[n] Felisardo y Sombrero; y Felisardo rompiendo unos naipes*” (acot. v. 2444). Nos encontramos en un espacio exterior, a lo mejor en una calle de la ciudad de Oporto, como nos hace entender más tarde Felisardo:

FELISARDO [...]

será vergüenza que viva

más en aquesta ciudad.

Sombrero, adiós.

[...]

Voyme por el mundo, adiós. (vv. 2560-2563)

²² Como apunta Ruano de la Haza *de gala* significa ‘de fiesta’, ‘es decir, con vestidos costosos, de gala [...]’ (2000b: 43).

²³ “Los músicos de las compañías [...] eran los encargados de componer, interpretar y enseñar a sus compañeros la música que se hacía en la mayoría de las representaciones teatrales, interviniendo antes, durante y después de la comedia, por lo que formaban parte de las compañías desde los inicios del teatro moderno, y figuran como tales en las listas de las compañías” (Flórez, 2006: 16). Para profundizar en la música en el teatro del Siglo de Oro consúltense García Lorenzo, 1989 y Virgili Blanquet, Vega García-Luengos, Caballero Fernández, Rufete, eds., 1997.

Para representar una escena en la calle no haría falta ningún elemento de decorado, considerando que ya las dos puertas del vestuario hacían de casas de vecinos y el tablado el espacio de la calle. Felisardo, desesperado por el éxito del juego, en el que ha sido capaz de jugarse a su propia hermana, se retira del escenario, incitando desde dentro a Sombrero a que lo deje en paz: “No hay que esperar, no me impidas” (v. 2566). Sombrero también se va (“Vase [Sombrero]” acot. v. 2566), creando un breve vacío de personajes.

La macrosecuencia III.2. se ve inaugurada por la aparición de Violante y Belisa (“Vase [Sombrero] y salen Violante y Belisa” acot. v. 2566) que nos llevan al interior de su casa:

VIOLANTE Belisa, mis joyas junta
que al instante que mi padre
salga de aquesta, procura
mi intento ponerme en casa
de Felisardo.
(vv. 2718-2722)

espacio este que se ve invadido por la llegada de don Nuño (“Sale don Nuño” acot. v. 2610) que relata el sorprendente final de la partida de naipes; una serie de apartes entre las dos mujeres hacen de fondo a esa escena reflejando su secreta preocupación. Don Nuño sale del escenario por uno de los laterales (“Vase” acot. v. 2682) para ir a confirmar el día de la boda; Violante, seguida por su criada, manifiesta entonces la intención de refugiarse en casa de su amado Felisardo (“Vanse, y sale[n] Felisardo y Sombrero” acot. v. 2742).

Se abre así la siguiente macrosecuencia, III. 3, ambientada en un lugar exterior alejado de la ciudad, tal y como nos indica Sombrero:

[...]
pues que ya, señor, tan fuera
estamos de la ciudad
donde nadie oírnos pueda,
si no es que las piedras oyen,
[...]
(vv. 2750-2753)

Aquí Felisardo, desesperado, invoca la ayuda del Demonio. Suponemos que este se materializaría siempre a través del escotillón central-posterior, considerando también que él mismo dice: “Esas voces lastimeras/ me traen desde el abismo” (vv. 2798-2799).



Imagen 17: Jornada III, III, 2.

Después de que Felisardo se negara a abjurar de la Virgen, el Demonio lo coge y se lo lleva por los aires: “Cógele el Demonio y vuelan por el aire” acot. v. 2877.



Imagen 18: Jornada III, III, 2.

En este pasaje, aunque la obra no lo explicita, consideramos muy probable un vuelo vertical a través del uso de una tramoya del desván que desciende desde el desván por delante de los huecos centrales de la fachada del tablado, hasta llegar al nivel del tablado; tramoya que, después de descender vacía se elevaría con el Demonio y Felisardo. Eso era factible, técnicamente, con todas las poleas, garruchas y contrapesos situados en el desván de los tornos, sobre el corredor alto, al que ascenderían los actores para desaparecer de la vista del público. El hecho de que estos dos personajes desaparezcan no nos lo dice ninguna acotación, pero se nos comunica gracias a la acotación interna de Sombrero: “El diablo se lo llevó;” (v. 2881), motivo por el cual nos hemos permitido la libertad de añadir en la edición [*Ascienden*] acot. v. 2880. Finalmente, Sombrero, testigo de lo vivido, deja el escenario para ir a avisar a María de lo acontecido (“*Vase*” acot. v. 2900). El recurso de la tramoya del desván se tendría que utilizar también en la macrosecuencia siguiente, III. 4., inaugurada por esta acotación explícita “*Bajan de lo alto de una parte Felisardo, de la otra el Demonio, y en el medio la Virgen*”²⁴ (acot. v. 2900), que conlleva por lo tanto el descenso paralelo de los tres actores. Además de la tramoya del desván, por medio de la cual la Virgen recorrería la vertical del ‘teatro’, Felisardo y el Demonio deberían descender, al unísono, cada uno en una tramoya de canal²⁵, situadas en los pilares extremos de la fachada de fondo del tablado (izquierdo y derecho), hasta el nivel del tablado y que permitirían los descensos que comunican el cielo y la tierra.

²⁴ En cuanto a la vestimenta teatral, como afirma Ruano de la Haza, ésta reflejaba la imagen presente en el imaginario colectivo, que era al fin y al cabo la establecida por la tradición pictórica (2000a: 85). Solo por poner un ejemplo, el mismo autor en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* menciona un hato que se vendió en 1605 con “más de doscientos artículos de vestuario teatral, entre otros, un vestido de la Virgen María, de damasco blanco” (Ruano de la Haza, 1994: 297).

²⁵ “La canal se formaba junto al corredor alto, permaneciendo cubierta por una cortina que sobresalía de la fachada del edificio del vestuario hasta el momento en que era utilizada por el espacio correspondiente del corredor alto, cuyas barandillas habían sido desmontadas [...] se encaramaba el personaje en la tramoya. En el momento oportuno se corría la cortina y el pescante empezaba su descenso” (Ruano de la Haza, 1994: 473-4).



Imagen 19: Jornada III, IV, 1.

Una vez terminados sus respectivos parlamentos, en los cuales el Demonio y la Virgen se disputan el alma de Felisardo que es salvado por la madre de Dios, otra acotación hace patente las notables referencias simbólicas de este espectáculo visual: “*Sube la Virgen y húndese el Demonio y queda en el suelo Felisardo, de rodillas*” (acot. v. 2952). Si la Virgen se eleva hacia el cielo, el tercer nivel, y Felisardo se queda en el nivel intermedio del tablado que representa la vida terrenal, el Demonio, a través del escotillón, cae en el espacio inferior, bajo el tablado, que corresponde simbólicamente al infierno.



Imagen 20: Jornada III, IV, 1.

La acción continúa en el plano tierra ya que Felisardo se levanta (“*levántase*” acot. v. 2968) y tras agradecerle a la Virgen su bondad infinita se dispone a volver a casa para contar a todos el milagro al que ha asistido (“*Vase*” acot. v. 2976). Por este último parlamento aprendemos que el personaje sigue estando en este lugar indeterminado fuera de la ciudad:

FELISARDO ¿Adónde estará Sombrero
que en aquesta estancia mesma
le he dejado? Mas sin duda
se habrá vuelto a casa; a ella

me voy, y aquesta ciudad,
siendo mi voz pregonera,
oirá de la devoción
de la Virgen excelencias.
(vv. 2969-2976)

El vacío de personajes hace que la acción dé inicio a la macrosecuencia III. 5. en casa de Felisardo y María, donde esta última sale al escenario por una de las puertas laterales: “*Sale doña María*” (acot. v. 2976). La dama nos informa que ha enviado a Rosela a enterarse de cómo había terminado la partida de cartas y, mientras tanto, decide solicitar la protección de la Virgen: “Del suceso a informarse/ a Rosela he enviado;/ [...] me voy al oratorio (vv. 3013-3020). Se va, por lo tanto, por la puerta central donde sabemos que está colocado el altar: “*Éntrase por la puerta de en medio, y salen D. Fadrique y Tijera*” (acot. v. 3024). Sobre ese espacio central se correría entonces la correspondiente cortina.

Esta nueva macrosecuencia III. 6. se abre con la entrada en escena –por uno de los huecos laterales– de Fadrique y Tijera; estos se encontrarían a lo mejor en la calle, ya que el galán repite dos veces que se está dirigiendo a casa de Felisardo a recoger su ganancia:

FADRIQUE Si en el juego perdió
Felisardo su hermana hermosa y bella,
y hasta ahora faltó
en dármele, a su casa voy por ella,
[...]
(vv. 3031-3034)

FADRIQUE Pues vuélvete, gallina,
vuélvete a casa, pues, al punto vete;
solo iré.
(vv. 3103-3105)

Los dos personajes se separan precisamente porque Tijera no quiere cumplir este infame gesto. Primero abandona el tablado Fadrique (“*Vase*” acot. v. 3105) por uno de los huecos laterales de los tres de la fachada de fondo del tablado en este nivel (suponemos que el izquierdo, mirando hacia él), y, mientras Tijera se aproxima a la otra puerta lateral para irse, topa con Rosela: “*Va a entrarse por la otra puerta, y le sale al encuentro Rosela*” (acot. v. 3108). Una vez informada la criada de la cruel intención de Fadrique, los dos deciden acudir a casa de Felisardo y María (“*Vanse*” acot. v. 3174).

La macrosecuencia III. 7., de hecho, se desarrolla en casa de los hermanos Felisardo y María ya que la siguiente acotación explícita precisa y marca la posición de los personajes que aparecen en escena: “*Descúbrese en el medio del vestuario un oratorio con una imagen de la Virgen, y al pie del altar doña María, dormida, y aparece a la puerta D. Fadrique. Entre sueños doña María*” (acot. v. 3174). Este espacio escénico tendría que representarse de acuerdo con los requisitos que exige el texto dramático: se volvería a correr la cortina del hueco central a nivel del escenario, dejando ver a María dormida al pie del altar mientras Fadrique saldría a la escena por una puerta lateral. Asistimos pues a un sueño con valor proléptico narrado por María, la cual, dormida, le reprocha el gesto infame que se apresura a cumplir. Fadrique, entonces, recapacita, “*va a despertarla*” (acot. v. 3262) y le coge la mano para pedirla como esposa:

MARÍA ¿Mas quién me ase de la mano?
¡Jesús!
FADRIQUE Quien no es ya tirano,
marido sí, que os adora.
(vv. 3264-3266)

En ese momento María se levanta (“*Levántase*” acot. v. 3266) y escucha las intenciones de su futuro marido de “aborrecer lo pasado / y aprovechar lo presente” (vv. 3281-3282). A esta escena asisten secretamente Tijera y Rosela (“*Al paño Tijera y Rosela*” acot. v. 3282) que deciden después salir al descubierto para felicitar a sus respectivos amos y anunciar su boda. También en un rinconcito se colocan en un primer momento Violante y Belisa (“*Al paño Violante y Belisa*” acot. v. 3314), para entrar después en escena (“*[Salen Violante y Belisa]*” acot. v. 3328) y revelar a Fadrique el fuerte amor que la vincula desde hace tiempo a Felisardo. Ese momento es espiado por don Nuño (“*Don Nuño al paño*” acot. v. 3372) que, ante la presencia inoportuna de su hija en casa de Felisardo, entra violentamente en escena con una daga en la mano gritando: “¡Muere, ingrata! ¡infame, rinde / a esta daga tus alientos!” (vv. 3376-3377). Fadrique acude entoces en defensa de la mujer: “¡Deteneos!” (v. 3378), explicando a su padre que ya ha prometido casarse con otra mujer. Precisamente por no haber cumplido con la palabra dada, don Nuño le amenaza con la misma daga:

NUÑO ¿Y la palabra
 así procuráis cumplirme?
 Pues tomará aqueste acero
 la satisfacción.
FADRIQUE ¡Oídmeme...!
NUÑO Reñid, que no os oigo ahora.
 (vv. 3403-3407)

hasta que la voz de Sombrero, desde dentro, (“*Dentro Sombrero*” acot. v. 3410) interrumpe la pelea. Asistimos a la entrada en escena de Sombrero (“*Sale Sombrero*” acot. v. 3414) –por una puerta lateral– que relata el momento en que el Demonio, invocado por Felisardo, se lo había llevado por no querer este abjurar de la Virgen. De repente interrumpe su relato para acercarse a una de las dos puertas laterales (“*Mirando adentro*” acot. v. 3539) convencido de haber vislumbrado la sombra de su amo.

SOMBRERO Señor, ¿por qué me persigues?
 Dime si eres sombra vana,
 que el ser tú propio es difícil;
 o, di, ¿cómo te libraste?
 (vv. 3544-3547)

Sorprendentemente, hace su entrada Felisardo (“*Sale Felisardo*” acot. v. 3547) que finaliza la narración de su criado contando cómo la Virgen lo había salvado de las garras del Demonio anunciando su boda con la amada Violante y la de su hermana María con Fadrique. Si este último, efectivamente, revela a todos los presentes el voto hecho a la Virgen y la decisión de cumplirlo, Felisardo, bajo el consentimiento de don Nuño, se acerca a Violante (“*Danse las manos*” acot. v. 3696). Los criados también anuncian sus respectivas nupcias: Tijera se casará con Rosela y Sombrero con Belisa: se cumple la justicia poética.



Imagen 21: Jornada III, VII, 6.

La comedia, como era costumbre en la época, termina citando el título de la pieza, al que se añade la también habitual petición de perdón por las posibles faltas durante su representación (*plaudite*), en un intento de atraerse la buena disposición de los espectadores, la denominada *captatio benevolentiae* (“Y acabando aquí, Senado, / de errores perdón os pide”, vv. 3727-3728), y, a partir de ese momento, se abandona el plano de la ficción para volver a la cotidianidad de siempre.

En conclusión, y de acuerdo con el escenógrafo Vicente Palacios, reconocemos que la gran ventaja de la reconstrucción virtual como método de análisis es que no deja de plantear interrogantes a todas las demás fuentes de trabajo y hace evidentes los vacíos de información en su caso. Por ello, se hace necesario un proceso permanente de vuelta atrás para buscar nuevos materiales documentales ya sean filológicos, históricos, arquitectónicos, constructivos o de maquinaria teatral y escenografía, y así sucesivamente. Solo con ese rigor de método se deben mostrar imágenes de las reconstrucciones virtuales que, para un espectador no especializado, pueden inducir a pensar que así eran las cosas en los corrales de comedias o las escenificaciones estudiadas, cuando solamente se muestran imágenes de hipótesis, de cómo podrían, tal vez, haber sido, tratando de evitar falsas ilusiones de realidad²⁶.

²⁶ Véase Reyes Peña, 2004 y 2020.

TABLA 1: ESQUEMAS DE SEGMENTACIÓN POR JORNADA

JORNADA I

MACRO SEC.	MICRO SEC.	Nº de versos	Formas métricas	ACCIÓN	Vacío de escena	Espacio	Tiempo	Personajes
I	I,1	1-14	Romance é/o	Felisardo amenaza con dar muerte a un ladrón que se ha introducido en su casa para deshonrarla.	14	Casa de Felisardo y María (se especificará más adelante que están precisamente en el terrero de la casa, situada en la calle de las Flores de la ciudad de Oporto)	Noche	Felisardo
II	II,1	15-20	Romance é/o	Sombrero, el criado de Felisardo, se despierta imaginando que han entrado en casa algunos ladrones.		Casa de Felisardo y Maria	Noche	Sombrero
	II,2	21-26		Sombrero intuye que su amo ha dado con los ladrones y se propone ayudarlo.				Felisardo Sombrero
	II, 3	27		María, al oír ruidos extraños, no entiende qué está ocurriendo.				María [Felisardo] [Sombrero]
	II,4	28		También Rosela, la criada de María, se espanta al escuchar estos ruidos incomprensibles.				Rosela [María] [Felisardo] [Sombrero]
	II,5	28-204		Felisardo y Sombrero riñen entre ellos sin reconocerse. Intervienen María y Rosela y solo entonces los dos personajes se enteran de lo que está pasando. Primero Felisardo y después Sombrero relatan su versión de los hechos y tras la sorpresa de todos María y Rosela se recogen.				Felisardo Sombrero María Rosela
	II,6	205-456		Felisardo le expresa a su criado la preocupación de no poder encontrar un digno marido para María a causa de su pobreza y le revela el consejo que su madre les dio a él y a su hermana antes de morir: mostrarse devotos de la Virgen. Frente a la propuesta de Sombrero de dejar la patria en búsqueda de fortuna, Felisardo le hace notar que no puede dejar sola a su hermana y que				Felisardo Sombrero

				además está enamorado de Violante a cuya casa se dirige.	456			
III	III,1	457-560	Octava real	El Demonio se queja de que siempre ha perdido toda batalla contra la Virgen. Reconoce que ha provocado él el alboroto en casa de Felisardo y promete perder a él y a su hermana.	560	Lugar indeterminado	Noche a continuación	Demonio
IV	IV,1	561-667	Redondillas	Belisa se queja delante de su ama Violante por el encierro al que se ven sometidas a causa de un padre celoso de su honor. Violante expresa su amor por Felisardo al que ha avisado, por medio de un billete, que está sola en casa.	920	Casa de don Nuño y Violante	Mañana del día siguiente	Violante Belisa
	IV, 2	668-680		Felisardo y Sombrero llegan a casa de Violante y Belisa y Sombrero se vale de un anagrama para expresar su amor por la criada				Sombrero [Felisardo] Violante Belisa
	IV, 3	681-780	Décima	Felisardo le confiesa a Violante que arde de amor por ella y ella también reconoce haber sido conquistada por él. Como contrapunto, Sombrero expresa de manera muy sencilla sus sentimientos por Belisa.				Felisardo Violante Belisa Sombrero
	IV,4	781-870		Provocando desconcierto entre todos, llega don Nuño, padre de Violante, que, sintiéndose engañado, pregunta por qué Felisardo está en su casa. A éste se le ocurre decir que ha sido enviado por su hermana. Don Nuño le ordena a su hija que se retire.				Don Nuño Felisardo Sombrero Belisa Violante
	IV,5	871-920		Don Nuño le pide a Felisardo que, por una cuestión de honor, no vuelva a entrar en casa de doncellas. Al quedarse solo, expresa su firme oposición a una eventual boda entre Violante y Felisardo a causa de la pobreza de éste.				Don Nuño Sombrero Felisardo
V	V,1	921-1036	Romance á/a	Don Fadrique y Tijera vuelven de las Indias y deciden ir a alabar a la Virgen que les ha salvado de la tempestad. Además, Don		Playa de Oporto	Mañana. Tiempo simultáneo o continuo	Tijera don Fadrique

				Fadrique le comunica a Tijera el voto hecho a la Virgen de casarse con una mujer pobre, noble y honrada.				
	V,2	1037-1101		Al ver a María y a su criada Rosela saliendo de la iglesia, Fadrique le expresa su amor. María se queda turbada y se va.		A la salida de una Iglesia		Fadrique Tijera María Rosela
	V,3	1102-1140		Don Fadrique le pide a su criado que averigüe la identidad de esa mujer. Tijera consigue saber de Rosela la identidad de su señora y dónde viven.				Fadrique Tijera Rosela
	V,4	1141-1160		Don Fadrique y Tijera prometen pedir la mano de María y Rosela.	1160			Tijera Fadrique

JORNADA II

MACRO SEC.	MICRO SEC.	Nº de versos	Formas métricas	ACCIÓN	Vacío de escena	Espacio	Tiempo	Personajes
I	I,1	1159-1323	Romance á/e	Fadrique y su criado expresan el dolor provocado por la muerte del padre de este último. Después de escuchar de boca de Tijera comentarios alagüeños sobre Violante, Fadrique se inflama de amor por ella y pone en discusión el voto hecho a la Virgen.		Casa de Fadrique.	Mañana Entre la jornada primera y esta primera macrosecuencia han pasado 8 días porque Tijera cuenta que el padre de Fadrique sobrevivió solo 8 días desde el regreso de su hijo	Tijera Fadrique
	I,2	1323-1427		Don Nuño va a casa de Fadrique y le propone que se case con su hija Violante. Fadrique acepta esta propuesta sin hesitación.				Nuño Tijera Fadrique
	I,3	1428-1500		Tijera revela a su amo su amor por Belisa, criada de Violante, a pesar del interés inicial por Rosela, poniendo de manifiesto la misma incostancia emocional de su amo.	1500			Fadrique Tijera

II	II,1	1501-1582	Silva rimada en pareados	El Demonio reconoce haber movido sus hilos en el asunto de Fadrique y resume sus ambiciones malvadas con respecto a los devotos María y Felisardo.	1582	Lugar indeterminado	Mañana a continuación	Demonio
III	III,1	1583-1698	Redondillas	Violante, enterada de la decisión tomada por su padre y con la intención de obedecer a su deseo por no ser causa de vergüenza, no tiene más remedio que escribir un billete a su amado Felisardo para comunicarle la triste noticia de la boda.	1698	Casa de don Nuño y Violante.	Mañana a continuación	Belisa Violante
IV	IV,1	1699-1851	Romance í/o	María describe a Rosela ese fuerte sentimiento que se ha encendido en su corazón desde el día en que habló con Fadrique.	2056	Casa de Felisardo y María	Mañana, a continuación	Rosela María
	IV,2	1851-1957		Llega a casa Felisardo enfurecido por la noticia de la boda entre Violante y Fadrique. María también se queda secretamente destrozada.				Felisardo María Sombrero Rosela
	IV,3	1958-1985	Se inserta un billete en prosa entre el v. 1966 y 1967	Belisa lleva a Felisardo el billete en el que su ama explica lo ocurrido y expresa su desesperación. Felisardo decide ir a hablar con don Nuño para convencerlo a desistir de su intención.				Belisa Sombrero Felisardo María [Rosela]
	IV,4	1986-2016	Romance í/o	Felisardo le pide a su hermana que rece por él solicitando la protección de la Virgen.				Sombrero Felisardo María Rosela
	IV,5	2017-2056		María y Rosela dialogan sobre el motivo por el cual Fadrique ha podido cambiar de intención.				María Rosela
V	V,1	2057-2096	Romance á/o	Don Nuño reconoce que su hija no está contenta con su prometido; sin embargo, no contempla la posibilidad de conceder su mano a Felisardo por el estado de pobreza de este último.	2096	Casa de don Nuño y Violante.	Mañana, a continuación	Nuño
	V,2	2096-2109		Felisardo quiere saber si don Nuño imagina el motivo de su visita.				Felisardo Nuño
	V,3	2110-2191		Felisardo, encolerizado, trata de hacer desistir a don				Nuño Felisardo

				Nuño de su propósito pidiéndole un poco de tiempo a disposición para mejorar su situación económica. Don Nuño se niega a concedérselo.				
	V,4	2192-2324		Felisardo comunica la intención de tentar a la suerte en el juego, al igual que su padre, con la esperanza de resultar ganador y convertirse, de esta forma, en un digno pretendiente de Violante.				Sombrero Violante Belisa Felisardo
	V,5	2325-2340		Sombrero le dice a Belisa que está decidido a ver la partida de su amo y quizás de tomar parte en ella para ganar algo.	2340			Sombrero Belisa
VI	VI,1	2341-2346	Canción	Salen los músicos cantando la canción compuesta por Fadrique en alabanza a Violante.	2346	Casa de Fadrique.	Mañana, a continuación	Música [Fadrique] [Tijera]
	VI,2	2347-2362	Romance é/o	Tijera le dice a su amo que su canción es mejor que la suya.	2362			Tijera Fadrique [Música]
	VI,3	2363-2368	Canción	Tijera, bajo incitación de su amo, recita la primera copia de su canción.	2368			Tijera [Fadrique] [Música]
	VI,4	2369-2380	Romance é/o	Tijera pone el acento en que es únicamente fruto de su trabajo.	2380			Fadrique Tijera Música
	VI,5	2381-2386	Canción	Bajo orden de Fadrique, los músicos cantan otra vez su canción	2386			Música [Fadrique] [Tijera]
	VI,6	2387-2435	Romance é/o	Felisardo va a casa de Fadrique y le propone jugar a las cartas. Sombrero se entera por Tijera que este último tiene intención de casarse con Belisa.				Sombrero Felisardo Fadrique Tijera [Música]
	VI,7	2436-2438		Fadrique y Felisardo se alejan para empezar el juego.				Fadrique Felisardo [Sombrero]
	VI,8	2439-2444		Sombrero también va a ver la partida, esperando que su amo salga ganador.	2444			Sombrero

JORNADA III

MACRO SEC.	MICRO SEC.	Nº de versos	Formas métricas	ACCIÓN	Vacío de escena	Espacio	Tiempo	Personajes
I	I,1	2445-2563	Romance í/a	Felisardo y Tijera comentan la partida de naipes recién terminada: si en un primer momento la suerte había acompañado a Felisardo, al seguir la ambición más ciega, éste pierde todo y se ve obligado a apostar en juego a su hermana María, a la que pierde también.		Calle	Tarde, a continuación. Anteriormente, entre el final de la II jornada y el inicio de la III, ha tenido lugar, en un tiempo no representado, esa partida de naipes de la que hablan los personajes. Tijera, además, ha ido a casa de Violante para llevar la buena noticia de la victoria de su amo sin esperar el final del juego.	Felisardo Sombrero
	I,2	2564-2565		Sombrero quiere detener a su amo que se ha ido con la intención de no volver.				Sombrero
	I,3	2566		Felisardo, desde dentro, le dice que lo deje.	2566			Felisardo [Sombrero]
II	II,1	2567-2610	Romance ú/a	Violante expresa a su criada su alegría debida a la victoria de Felisardo. Belisa le aconseja esperar el final de la partida para celebrarla.		Casa de don Nuño y Violante.	Tarde. Tiempo simultáneo.	Violante Belisa
	II,2	2611-2682		Llega don Nuño para contarle a Violante el desenlace increíble de la partida de naipes entre Felisardo y Fadrique y confirmarle que la boda con este último tendrá lugar al día siguiente.				Nuño Violante Belisa
	II,3	2683-2742		Violante trama huir de casa para refugiarse en la de su amado.	2742			Belisa Violante
III	III,1	2743-2797	Romance é/a	Felisardo, desesperado por haber perdido a su amada y a su hermana, invoca al Demonio a pesar de los intentos frustrados de Sombrero de impedirselo.		Fuera de la ciudad	Tarde, a continuación	Felisardo Sombrero
	III,2	2798-2900		Aparece el Demonio que le promete a Felisardo realizar sus deseos a condición de que reniegue de Dios. El joven acepta esta condición, pero cuando el Demonio pretende que reniegue también de la Virgen, se				Demonio Sombrero Felisardo

				niega firmemente por ser su fiel devoto. El Demonio, furioso, se lo lleva por los aires ante la estupefacción de Sombrero que va a avisar a María de lo acontecido.	2900			
IV	IV,1	2901-2952	Romance é/a	La Virgen intercede para que Felisardo obtenga el perdón de Dios y le incita a perseverar en su devoción. Le anticipa también que en casa encontrará a su hermana casada con don Fadrique y a don Nuño intencionado a concederle la mano de su hija.		Lugar indeterminado fuera de la ciudad v. 2968	Tarde, a continuación	Felisardo Demonio Virgen
	IV,2	2953-2976		Felisardo le agradece a la Virgen su clemencia y se dirige a casa en busca de Sombrero.	2976			Felisardo
V	V,1	2977-3024	Sextetos-lira	María, en espera de Rosela que ha ido a informarse sobre el desenlace de la partida de naipes, se muestra preocupada y decide ir a rezar.	3024	Casa de Felisardo y María	Tarde. Tiempo simultáneo o continuado	María
VI	VI,1	3025-3105		Don Fadrique se dirige a casa de Felisardo intencionado a cobrarse su apuesta; a pesar de que su criado trate de disuadirlo de este infame gesto, él decide seguir adelante con sus planes.		Calle	Tarde, a continuación	Tijera Fadrique
	VI,2	3105-3108	Sextetos-lira	Tijera decide no seguir a su amo y volver a casa.				Tijera
	VI,3	3109-3174		Tijera topa con Rosela que le pregunta el final del desafío entre su amo y Felisardo. Al enterarse de lo que pasó, los dos se dirigen a casa de Felisardo y María.	3174			Tijera Rosela
VII	VII,1	3175-3282	Redondillas	María, en el sueño, le dirige a Fadrique palabras amonestadoras, y este, al escucharlas, se arrepiente y le pide la mano.		Oratorio en casa de Felisardo y María.	Tarde, a continuación	María Fadrique
	VII,2	3283-3314		Los criados alcanzan a sus respectivos amos y se felicitan con ellos				Tijera Rosela Fadrique María
	VII,3	3315-3372	Romance í/e	Llega también Violante con la idea de encontrar a su amado, pero viéndose cara				Belisa Violante Rosela

			a cara con don Fadrique, se ve obligada a explicarle la imposibilidad de casarse con él a causa del sentimiento que la une desde hace mucho tiempo a Felisardo.			Tijera Fadrique María
	VII,4	3372-3410	Acude también don Nuño que, viendo a su hija en casa de Felisardo, primero carga contra ella y después contra Fadrique que ha declarado tener ya otra esposa: María.			Nuño Fadrique Belisa María Rosela Tijera Violante
	VII,5	3410-3547	De improviso, llega Sombrero que resume todo lo acontecido a su amo a quien parece entrever.			Sombrero Nuño María Violante Rosela Belisa Fadrique Tijera
	VII,6	3548-3730	Felisardo aparece en escena relatando que la Virgen lo ha perdonado por los errores cometidos y salvado de las garras del Demonio. Una vez que también Fadrique cuenta cómo la Virgen lo ha hecho desistir de sus malas intenciones haciendo que cumpliera su voto, don Nuño concede la mano de su hija a Felisardo. Tijera y Rosela y Sombrero y Belisa anuncian también sus respectivas bodas.	3730		Felisardo Sombrero María Violante Fadrique Nuño Tijera Belisa Rosela

Bibliografía

- ANDIOC, René y Mireille COULON (1996) *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: (1708-1808)*, 2 volúmenes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- ANTONUCCI, Fausta (2000a) "El caso de Peribáñez y el Comendador de Ocaña", *Anuario Lope de Vega*, 6, pp. 19-37.
- (2000b) "Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón", *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 3, pp. 61-93.
- (2006) "La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*", en Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, eds., *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 25-39.
- (2007) "Introducción: para un estado de la cuestión" en Fausta Antonucci, coord., *Métrica*

- y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 1-30.
- ANTONUCCI, Fausta (2009a) "Notas sobre la función estructural y semántica de la métrica y del espacio en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega", en Joaquín Álvarez Barrientos, et alii, eds., *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, pp. 49-57.
- (2009b) "«Acomode los versos con prudencia...»: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope", *Artifara*, 9, pp. 1-25.
- (2010) "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión", *Teatro de Palabras*, 4, pp. 77-97.
- AZEVEDO, Ángela de (s.f.) *Comedia famosa, Dicha, y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, Biblioteca Nacional de España, T/21435.
- (s.f.) *Comedia famosa, Dicha, y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, Biblioteca Nacional de España, T/32920.
- (s.f.) *Comedia famosa, Dicha, y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, Biblioteca de la Universidad de Valencia, BH T/0102(03).
- (s.f.) *Comedia famosa, Dicha, y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, Biblioteca de Castilla-La Mancha, A-G/p4/s.
- (s.f.) *Comedia famosa, Dicha, y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, British Library, 11728.a.27.
- (2022) *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, ed. de S. Provenzano, Kassel, Reichenberger, XII (Ediciones críticas 234).
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2017) "Un acercamiento a la puesta en escena de la dramaturgia godiniana: *San Mateo en Etiopía* en el Corral de la Montería de Sevilla", *Revista e Humanista/Conversos*, 5, pp. 84-108.
- CASTILLEJO, David (1984) *El corral de comedias: escenarios, sociedad, actores*, Madrid (Ayuntamiento de Madrid), Concejalía de Cultura.
- CATCOM, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, <https://catcom.uv.es/consulta/> (23 de diciembre 2024).
- DIEZ BORQUE, José María (2015) "Libros de teatro en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español: de la representación a la lectura", *Bulletin of Spanish Studies*, 92. 8-10, pp. 167-188.
- HERRERO SALGADO, Félix (ed.) (1963) "Cartelera teatral madrileña, II: años 1840-1849" en *Cuadernos Bibliográficos*, IX, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FERRER VALLS, Teresa. (2003) "La representación y la interpretación en el siglo XVI", en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, pp. 239-67.
- (dir.) (2008) *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* [CD-ROM], Kassel, Reichenberger.
- FLÓREZ, María Asunción (2006) *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1989) "El elemento folklórico musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, pp. 67-78.
- OLEZA, Joan (2010) "A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva", *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 4, pp. 99-137.
- PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

- RECOULES, Henri (1975) "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, 55, pp. 109-145.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (1991) "Sobre acotaciones en el Códice de Autos Viejos", en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer Valls, eds., *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español, Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València, celebrado en la Facultad de Filología los días 9,10 y 11 de mayo de 1989, Valencia, Universitat de València*, pp. 13-35.
- (2004) "Lugares de representación y escenografía en la España barroca", en Juan Carlos Hidalgo Ciudad, coord., *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 133-186.
- (2020) "Las humanidades digitales al servicio del teatro áureo como espectáculo. Estado de la cuestión", en Alejandro García-Reidy y Arturo López Martínez, eds., *Las letras del siglo XVII: archivos, intertextualidades y herramientas digitales*, SEMYR-IEMYRhd, pp. 11-38.
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000a) *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- (2000b) "El vestuario en el teatro de corral", en Mercedes de los Reyes Peña, ed., *El vestuario en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14), pp. 43-62.
- RUANO DE LA HAZA, José María y John J. ALLEN (1994) *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2005) *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- SABBATTINI, Nicolò (1638) *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatore Camerali.
- SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID, ed., (1961) "Cartelera teatral madrileña, I: años 1830-1839", *Cuadernos Bibliográficos*, III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SERRANO, Ricardo (2006) "La dama duende: asimetrías reveladoras entre la segmentación métrica y la de «grupos de presencia»", en Odette Gorsse y Frédéric Serralta, coords., *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de educación de la embajada de España en Francia, pp. 959-973.
- VAREY, John E. (1987) "Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón", *Cosmovisión y escenografía*, Madrid, Castalia, pp. 227-247.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia, et alii (eds.) (1997) *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1660-1750, Actas del Congreso Internacional (Valladolid, 20-21 de febrero de 1995)*, Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas.
- VITSE, Marc (1998) "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*" en Ysla Campbell, ed., *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.

