

“TODO EL MUNDO ES UN ESCENARIO”:
ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS ESPACIOS
TEATRALES EN EL BARROCO ESPAÑOL
Y EN LA ESCENA ISABELINA¹

Paula Baldwin Lind

Universidad de los Andes, Chile

Santiago, Chile

pbaldwin@uandes.cl

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo ofrece una comparación de algunas manifestaciones del teatro del Siglo de Oro y de la era isabelina desde la perspectiva del espacio. Para ello, en primer lugar me refiero a la dimensión antropológica del espacio que subyace a todo acontecimiento teatral y que permite ir más allá de los aspectos técnicos de la representación. Luego describo brevemente el contexto cultural que propició el esplendor tanto del teatro barroco español —específicamente en la obra de Lope de Vega—, como del inglés de los siglos XVI y XVII, en particular, el de William Shakespeare. El análisis comparativo abarca elementos como la ubicación de los teatros públicos: los corrales de comedias de la Cruz y del Príncipe en Madrid y del teatro del Globo en Londres, así como el estudio de la arquitectura de estos espacios, su aforo, las dimensiones del escenario y la ubicación de las galerías, entre otros. Investigar la materialidad de estos espacios tiene como objetivo comprender mejor los mecanismos de configuración espacial diseñados por ambos dramaturgos, quienes mediante la palabra poética y performativa, utilizando recursos ticoscópicos, logran producir la ilusión teatral que hace visible lo invisible al crear espacios imaginarios en el escenario, en un proceso colaborativo entre los actores y el público.

PALABRAS CLAVE: Shakespeare, Lope de Vega, teatro isabelino, teatro barroco, espacios teatrales, ilusión teatral.

¹ Este artículo es parte del proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11170923: “Female Spaces in a Selection of Shakespearean Tragedies” del cual soy Investigadora Responsable.

“ALL THE WORLD’S A STAGE”: COMPARATIVE STUDY OF THEATRICAL SPACES
IN THE SPANISH BAROQUE AND IN THE ELIZABETHAN SCENE

This article offers a comparison of some aspects of the Golden Age theatre and the Elizabethan era from the perspective of space. To do this, I first refer to the anthropological dimension of space that underlies every theatrical event and that allows us to go beyond the technical aspects of representation. I then briefly describe the cultural context that led to the splendour of both Spanish baroque theatre –specifically in the work of Lope de Vega– and of the English of the sixteenth and seventeenth centuries, in particular, that of William Shakespeare. The comparative analysis covers elements such as the location of public theatres: the “corrales de comedias” of the Cross and the Prince in Madrid and the Globe theatre in London, as well as the study of the architecture of these spaces, their capacity, the dimensions of the stage and the location of the galleries, among others. The aim of researching the materiality of these spaces is to better understand the mechanisms of spatial configuration designed by both playwrights, who, through the poetic and performative word, using ticsoscopic resources, manage to produce the theatrical illusion that makes the invisible visible by creating imaginary spaces on stage, in a collaborative process between actors and audience.

KEYWORDS: *Shakespeare, Lope de Vega, Elizabethan theatre, Spanish Baroque theatre, theatrical spaces, theatrical illusion.*

Recibido: 01/09/2020

Aprobación: 01/10/2020

I. APROXIMACIONES A LA NOCIÓN DE ESPACIO TEATRAL

Estudiar el espacio teatral de dos periodos tan prolíficos como el Siglo de Oro –específicamente el desarrollo del teatro barroco que, según Ciriaco Morón Arroyo “empieza con Góngora y Lope de Vega, nacidos respectivamente en 1561 y 1562, y culmina en Calderón y Gracián, nacidos en 1600 y 1601” (134)–, cuyo esplendor se da entre los años 1605 y 1650 (García Galindo 327), época que corresponde a los reinados de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665), y el que surgió durante la era isabelina (1576-1642²), bajo el reinado de Isabel I (1558-1603) y en años posteriores durante el gobierno de Jacobo I (1603-1625), e incluso en los primeros años de la monarquía de Carlos I (1625-1649), hasta el cierre de los teatros en 1642, es una tarea

² “Las fechas no coinciden exacta ni enteramente con el reinado de quien debe su nombre, la reina Isabel I Tudor (nacida en 1533; reinó entre 1558 y 1603, año de su muerte). [Más bien indican] la construcción del primer teatro público en Londres y el cierre de toda actividad teatral en la misma ciudad y en el resto del país” (Fernández Biggs 11-12).

compleja. La dificultad entraña no solo proponer una perspectiva de análisis espacial que abarque la mayor parte de las manifestaciones del teatro de los siglos XVI y XVII, tanto en España como en Inglaterra, sino dar cuenta del contexto antropológico y social inseparable del acontecimiento teatral, además de lograr sintetizar la extensa bibliografía acerca del tema. Por lo tanto, en este artículo intentaré esbozar los rasgos distintivos del espacio teatral barroco e isabelino para luego comparar brevemente aspectos como la ubicación de los corrales de comedias en Madrid y de los teatros públicos en Londres, su arquitectura, la forma y la dimensión del escenario, el aforo, la composición de la audiencia y su distribución en las localidades. Para ilustrar los mecanismos de configuración espacial y, sobre todo, la creación de la ilusión teatral mediante la palabra, ofreceré algunos ejemplos de relatos ticoscópicos –narración de “lo que se supone ve fuera de escena un personaje en escena” (Arellano, *Convención y recepción* 229)– en las obras de Lope de Vega Carpio (1562-1635) y William Shakespeare (1564-1616), autores que estuvieron activamente ligados a las artes escénicas durante la temprana modernidad europea³.

De acuerdo con las ideas de Michel de Certeau, historiador y filósofo francés, las acciones realizadas dentro de un lugar pueden transformar el espacio, cuya configuración “is composed of intersections of mobile elements. It is in a sense actuated by the ensemble of movements deployed within it” (117), por lo que no se configura solo por sus límites físicos (puertas, muros, escaleras, etc.). Además de estas fronteras, concretamente en el teatro, las acciones de los actores, así como la presencia, posición y movimiento de elementos de utilería (objetos, muebles, telones, etc.) y la variedad de modos en que el público experimenta o percibe un espacio influyen en su configuración. A la vez, de Certeau sostiene que el espacio depende de convenciones y

³ Como he señalado en otras publicaciones (Paula Baldwin Lind, “The Film Industry” 80-81 y “Configuración y representación del espacio” 17-19), los teóricos franceses han contribuido notablemente al desarrollo de una fenomenología del espacio. Aunque Bachelard, Lefebvre y de Certeau no tienen como objeto de estudio el teatro, aportan elementos que nutren la cuestión técnica del espacio de un sustrato antropológico que alimenta la raíz humana de todo acontecimiento teatral. En este sentido, el estudio de estas teorías permite fundamentar y comprender mejor los mecanismos de configuración de los mundos imaginarios que se construyeron en los escenarios barrocos e isabelinos, pues contribuyen a comprender el teatro en relación con su contexto social. Para mayor detalle, ver: Bachelard, 1957; Lefebvre, 1974.

contextos porque “space is a practiced place” (117), es decir, un lugar vivido y modificado por los individuos.

El modelo espacial del filósofo francés es muy atractivo, pero, como observa Lloyd Edward Kermode, presentar el espacio en un constante “llegar a ser” desde la noción de lugar como algo estático que se transforma con la “práctica” o la acción de las personas, es debatible por la posible visión antagónica entre lugar y espacio, pues parece que el primero no tuviera entidad hasta que no llegue a transformarse en el segundo (5). En términos estrictos, para Kermode, un lugar nunca es inactivo o latente; siempre posee identidad, incluso antes de que sea utilizado y modificado (6). En este sentido, el arte dramático podría ilustrar parte de la interacción entre lugar y espacio que se produce durante una representación. Alison Findlay muestra lo anterior al explicar que en la obra dramática el texto/guion es, al mismo tiempo, un lugar estático y “practicado” en el sentido que le otorga de Certeau, ya que “it fixes boundaries around the action by allotting each element a ‘proper’ position, spatially and temporally, in the play, giving each a local habitation (a created space) and a name [...]” (4); sin embargo, cuando se ejecuta ese texto/guion, las prácticas espaciales del teatro superponen espacios de juego ficticios en esos lugares dados, transformándolos así en espacios “practicados” o “vividos”. Un guion teatral, agrega Findlay, puede convertirse en un lugar practicado porque “it spatialises (mobilises and interprets) the places of everyday life in its representations of actions within defined settings” (4).

En su fundamentado estudio de semiótica teatral, la crítica francesa Anne Ubersfeld propone tres modos de aproximarse al espacio teatral: desde el texto, desde la escena y desde el público. En su opinión, el espacio es “una realidad compleja, construida de manera autónoma y es icono de realidades no teatrales y de un texto teatral, además de ser un objeto de percepción para el público” (135). Si bien la tríada propuesta por Ubersfeld es funcional a la interpretación del espacio teatral, desde el punto de vista de la materialidad del acontecimiento teatral, Denis Bablet, experto francés en estudios escenográficos, agrega que “el espacio teatral es en sí un hecho revelador y merece un estudio particular pero no puede realizarse como si fuera un hecho aislado, hay que estudiarlo en su contexto general” (182). Para aplicar este método, Bablet sugiere considerar tanto la ubicación del edificio que alberga la sala de teatro, como el espacio de recepción del acontecimiento teatral, es decir, la arquitectura y aforo, las dimensiones específicas del escenario, la distribución de las localidades, entre otros elementos, pues son significativos al interpretar las obras. En esta misma línea, José María Díez Borque sostiene que

“[n]o es cuestión accesoria y sin importancia el espacio donde se representa el teatro, pues afecta, naturalmente, a la puesta en escena, a las condiciones de recepción, supone una pluralidad de ‘géneros canónicos’, distintas órbitas de teatralidad y, obviamente, implica una variedad de ‘públicos’, lo que es fundamental para entender hoy el teatro clásico” (228). En consecuencia, mi perspectiva espacial se asienta en una visión antropológica del espacio que media entre un enfoque literario que trata las obras como textos poético-dramáticos (Arellano, “Dramaturgos” 214) y un enfoque teatral que las interpreta desde la representación.

Por la variedad de sentidos asociados al espacio teatral, es necesario establecer una definición operativa a efectos de este trabajo. Tanto Ubersfeld como Patrice Pavis proponen ideas que resultan muy útiles para el análisis espacial. En *La escuela del espectador* (1996), la primera diferencia el espacio teatral que contiene tanto a los actores como al público, del espacio escénico –“el lugar ocupado por los comediantes” (65)– y del espacio escenográfico que incorpora al espacio escénico la mirada del espectador. Finalmente, define el espacio dramático como aquel que “designa a todo el espacio imaginario construido a partir del texto, evocado por él, esté o no esté figurado sobre la escena: espacio extraescénico que también forma parte de la representación” (66) que el lector/espectador reconstruye para enmarcar la acción de la obra. El segundo identifica el espacio teatral con el espacio escenográfico (175) y define el espacio escénico como aquel “espacio real del escenario donde se mueven los actores, tanto si lo hacen en el escenario propiamente dicho como entre el público” (175). María del Carmen Bobes Naves precisa que esta definición de Pavis puede ser equivalente al espacio dramático o referirse al escenario y, en este caso, se entiende como “un espacio real que representa el espacio de la ficción [...] frente al espacio de la realidad que acoge a los espectadores” (19)⁴.

⁴ El alcance y complejidad de dichos conceptos han suscitado una serie de variaciones nominales, algunas de las cuales pueden encontrarse en Cueto Pérez 2007 y Bablet 1996.

II. CONTEXTO CULTURAL DEL TEATRO BARROCO ESPAÑOL Y DE LA ESCENA ISABELINA

II. 1. MADRID: CORRALES DE COMEDIAS EN EL CENTRO DE LA VILLA

Cuando en junio de 1561, Felipe II instala su corte en Madrid, el aumento del número de habitantes de la villa “fue explosivo –de 9.000 a 83.000 a fines de siglo–, elevándose exponencialmente las demandas de todo tipo de consumos incluidos los de ocio y asistencia social” (Sanz Ayán 69). Comenzaron a proliferar instituciones caritativas llamadas cofradías de socorro que levantaron hospitales y casas de acogida (Sanz Ayán 70), pero cuando las limosnas no fueron suficientes para cubrir todos los gastos “algunas de ellas solicitaron la autorización del rey para obtener ingresos extraordinarios mediante la concesión del monopolio en la gestión comercial del teatro ‘público’ que se representaba en la ciudad. [...] El proceso se inició en Madrid en 1568 vinculado a la cofradía de socorro de la Pasión” (Sanz Ayán 70). John E. Varey y N. D. Shergold señalan que el cardenal Espinosa concedió a esta cofradía “un monopolio de hacer representaciones teatrales en Madrid” (73) probablemente antes de su muerte el 15 de septiembre de 1572, con el fin de que lo recaudado se destinara a mantener el hospital de su mismo nombre. Sin embargo, dos años después, la Cofradía de la Soledad de Nuestra Señora se opuso a este monopolio, en parte, porque debía financiar su propio hospital, el de la Soledad, o de Niños Expósitos. Así, el 12 de octubre de 1579, “las dos Cofradías compraron un solar en la Calle de la Cruz que convirtieron en teatro; y el 19 de febrero de 1582 adquirieron otro lugar, esta vez en la Calle del Príncipe donde armaron otro corral” (Varey y Shergold 74).

Estos corrales nuevos, construidos especialmente para la representación teatral, reemplazan a los corrales acomodados (el de Burguillos y de la Pacheca) que Díez Borque describe como patios de vecindad a los que se añadían algunos elementos que hacían posible la representación (Cit. en Alonso Mateos 12). El corral de la Cruz se ubicaba en “lo que es hoy el último tramo de la calle Espoz y Mina, el cual no había sido todavía abierto en el siglo XVII. [...] Estaba incrustado en una manzana irregular circunscrita por las calles de la Cruz, de la Gorguera, del Prado, y por la Plazuela del Ángel” (Ruano de la Haza 14-15), frente a la actual plaza de Santa Ana. El del Príncipe “se encontraba en una manzana delimitada por la calle del Lobo al este, la del Prado al sur y la del Príncipe al oeste” (Ruano de la Haza 14), ambos en pleno centro de la villa de Madrid, “distantes el uno del otro unos

trescientos cincuenta pasos [...]” (Ruano de la Haza 13). Ambos corrales —expresamente diseñados para la representación— marcaron un desarrollo decisivo en el teatro barroco español, una transición espacial que “condicionó en cierta medida, la propia creación de nuestros dramaturgos, incluidos Lope y Calderón, que se tuvieron que amoldar en su trabajo escénico a un lugar específico [...] dotado de unas características técnicas y unos medios muy concretos” (Alonso Mateos 11).

Entre los años 1565 y 1570 la consolidación del teatro en España se produce también por el surgimiento de compañías profesionales⁵, tanto así que Teresa Ferrer Valls afirma: “[e]xisten compañías y actores profesionales antes de que existan edificios comerciales estables, específicamente pensados para albergar representaciones, como existe también teatro antes de que existan actores profesionales” (“La representación” párr. 2). A este fenómeno se suma la aparición de dotados dramaturgos auriseculares que escriben para vender sus comedias, ya sea a los directores (autores de comedias) de las compañías de teatro, a alguna familia nobiliaria que les encarga una comedia genealógica, por ejemplo, o para la celebración de alguna fiesta en el palacio del rey, aunque de estas el Fénix escribió muy pocas.

Algo similar ocurre en la capital inglesa durante los años en que William Shakespeare vivió allí para desarrollar su oficio como dramaturgo y empresario teatral. Antes de la construcción de los teatros, la escena londinense estaba dominada por las *Boys companies* (“compañías de niños”)⁶ ligadas a escuelas o instituciones religiosas, además de grupos de actores itinerantes que recorrían el país representando todo tipo de obras, aunque tenemos pocos datos de cuáles y cuántas formaban parte del repertorio (Keenan 14). Hay representaciones en ayuntamientos, iglesias, posadas, universidades, mercados, lugares de juego, plazas, vagones y residencias privadas, generalmente, pertenecientes a la

⁵ Aunque los datos de estas primeras compañías se basan en testimonios, hay cierto consenso en que alrededor del año 1534 ya existen grupos de actores locales como el de “los Correas”, la de Manuel de Perea y de Andreu Solanell con sus respectivos compañeros (Ferrer Valls, “La representación” párr. 24-26), además de las compañías italianas como la de Alberto Ganassa que influyeron profundamente en el teatro español. Las compañías teatrales se dividirán más tarde en compañías de la legua (grupos itinerantes y no siempre reconocidos oficialmente) y compañías de título (o reales) que se constituyen en el reinado de Felipe III.

⁶ Entre los años 1572 y 1641 hay registro de, al menos, dieciocho o veinte compañías de teatro profesional en Londres y en las provincias, de las cuales tres son de niños y el resto de adultos (Gurr, *The Shakespearean Stage* 33-40).

nobleza, entre otros (Keenan 2002). Andrew Gurr advierte que casi todas las obras de teatro de las décadas anteriores a 1590 fueron “designed to be staged anywhere” (“Bare Island” 31) y sitúa al espacio en el centro de la discusión del teatro de este periodo al afirmar que para las compañías itinerantes, “the plays themselves [were] seen as things that could be carried from one place to another [...]” (*The Shakespearian Playing Companies* 36), de modo que los textos dramáticos se supeditaban al espacio móvil de representación. Con el tiempo, las compañías de teatro se afianzan como “colectivos de personas que desarrollaban una actividad comercial” (Fernández Biggs 14) a cargo de un empresario que distribuía las ganancias entre todos los miembros, “pero también hubo compañías, como la de Shakespeare y otras, que poseían un teatro y algunos de sus socios eran los dueños” (Fernández Biggs 14, 16). Shakespeare forma parte de *The Lord Chamberlain’s Men* (“Los hombres del Lord Chambelán”, 1594-1603), cuyo mecenas fue Henry Carey (primer barón Hunsdon), pero cuando muere Isabel I su compañía adopta el nombre de *The King’s Men* (“Los hombres del rey”, 1603-1642) en honor de Jacobo I (Oleza 17)⁷.

La itinerancia y la variedad de espacios de representación es similar en España a inicios del siglo XVI. Díez Borque se refiere a “la pluralidad de espacios teatrales, ya sean interiores, exteriores o profesionales. Si, por una parte, se afianzan en toda España los lugares profesionales para la representación teatral (corrales y coliseos), por otra, alcanza gran esplendor el teatro cortesano en espacios privados de la realeza y nobleza. Hay teatro en conventos, universidades..., calles y plazas [...]” (228). Se puede decir que así como un espacio fijo dicta el modo de componer una obra dramática, la itinerancia también determina el tipo de obra que se representa, pues los espacios teatrales, entendidos como lugares de representación, inciden en la configuración del espacio escénico en el sentido de Ubersfeld, Pavis, Bobes Naves y Cueto Pérez.

Tanto para Shakespeare como para Lope el espacio teatral y escénico se transformó, junto a la palabra poética y performativa, en la materia prima de sus obras. Ambos dramaturgos se convirtieron en artesanos del espacio que supieron configurarlo, moldearlo y transformarlo para crear la ilusión teatral que deleitaba al público. Sin embargo, para el poeta inglés el vínculo

⁷ El hecho de que las compañías de teatro inglesas fueran patrocinadas por nobles y miembros de la realeza marca una gran diferencia con el teatro español del mismo periodo.

con el teatro privado de *Blackfriars* (de los frailes negros) que los *King's Men* utilizaban durante los meses de invierno (Gurr, *Shakespearean Stage* 55; Gurr e Ichikawa 20) y con el *Globe* (El Globo), donde representaban el resto del año, fue más directo, pues invirtió en el primero como uno de los siete accionistas y aportó para la construcción y mantención del segundo como “actor-partícipe”.

II. 2. LONDRES: TEATROS EN LA RIBERA SUR DEL TÁMESIS

Desde principios del siglo XIII, Londres se había extendido más allá de la muralla romana que rodeaba parte de la ciudad. Janette Dillon explica que esta se levantaba en “the area within the old city walls, which still had powerful symbolic force in the way the inhabitant or visitor experienced the space of London” (9). Debido a la creciente población de la capital que alrededor de 1600 era de 200,000 habitantes y que en 1700 se había transformado en la ciudad más grande de Europa con 575,000 ciudadanos (Boulton 3), Londres pronto superó las propias restricciones físicas de sus muros, dando lugar a los suburbios que quedaron fuera de la jurisdicción de la corona y donde los londinenses disfrutaban de pasatiempos como el *bear-baiting* (“apaleo de osos”) y el *bull-baiting* (“apaleo de toros”), cuya popularidad, según E. K. Chambers, estaba casi al mismo nivel del espectáculo teatral: “Bear-baiting in Elizabethan England rivalled the drama in its vogue” (*The Mediaeval* 68), cuestión que Oscar Brownstein (1969) debate. Con todo, el diseño arquitectónico circular de estos anfiteatros y los dos o más niveles de galerías para albergar al público con los que contaban la mayoría de estos, se replicará en muchos de los teatros de la temprana modernidad inglesa.

Después de dos décadas de intentar regular las representaciones teatrales en Londres, las autoridades de la ciudad tomaron una decisión que tendría efectos muy significativos para la historia de sus teatros. Chambers precisa que “An Act of Common Council dated 6 December 1574 specified, at great length, that before any innkeeper or tavern keeper could have a play or interlude performed on his premises, he must have the playscript and playing place approved by the relevant authorities, post a bond with the Chamberlain of London, and pay a fee earmarked for the City hospitals” (*The Elizabethan Stage* iv. 273-6, cit. en Kathman 156). Si bien, como observa David Kathman, el objetivo de las autoridades no era suprimir completamente los espectáculos teatrales que se desarrollaban en las *inns* o posadas –sobre todo en las más emblemáticas: “the Bull, the Bell Savage, the Cross Keys, and the Bell”

(156)–, sino regularlos con mayor rigor, esta ley influyó en las iniciativas de construir nuevos espacios teatrales más distantes del centro de Londres. O. L. Brownstein advierte sobre la necesidad de comprender que la construcción de los nuevos teatros públicos no se debió solo al hostigamiento de las autoridades civiles y religiosas, sino que también significó una oportunidad de negocio (Brownstein 23). Las posadas siguieron funcionando como teatros en paralelo con salas privadas como la de *Blackfriars* y *Whitefriars*, inaugurada en 1606 al oeste de *Ludgate*, entre otras, y, así como los teatros públicos londinenses imitaron la forma circular de los recintos para el apaleo de animales (Chambers, *Elizabethan Stage*, II. 362, 366, cit. en Foakes 9), también el patio rodeado de galerías de las posadas sirvió como germen de estos (Gurr, *Playgoing* 14). Con un modelo similar al de los corrales de comedias, las posadas incluían un escenario abierto que sobresalía de una pared trasera y a cuyos tres lados los espectadores se podían sentar en los palcos provistos por las ventanas circundantes o permanecer de pie a nivel del suelo.

Cuando William Shakespeare llegó a Londres, se encontró con dos tipos de teatros comerciales construidos dentro y fuera de los muros de la ciudad. Los primeros fueron anfiteatros públicos⁸ de techo abierto, diseñados principalmente según los modelos ya mencionados (Gurr, *Playgoing* 14). Los segundos corresponden a salas privadas que imitaban los salones para banquetes de los palacios reales y de las grandes mansiones, o los espacios adaptados al interior de conventos que, en su mayoría, se ubicaban dentro de la *City*, como el *Paul's Theatre* y el primer y segundo *Blackfriars*. Si bien Gurr aclara que “the terms ‘public’ and ‘private’ were not used to differentiate the two types until about 1600, and they indicate more about the social antecedents of each type than any difference of commercial function” (Gurr, *Playgoing* 14), es muy relevante considerar que, a diferencia de los teatros privados, más pequeños y techados, los teatros públicos se ubicaron, en su mayoría, en los suburbios de la ciudad, es decir, extramuros, en las periferias de Londres. Su localización revela una de las diferencias con los corrales de la Cruz y del Príncipe en Madrid, al mismo tiempo que es en sí misma culturalmente significativa. Tanto el teatro del Globo, como el del Cisne, el de La Esperanza y el de La Rosa “estaban ubicados en la orilla sur del río,

⁸ Para una cronología de la construcción de los teatros londinenses, ver Gurr, *Playgoing* 14; Baldwin 21.

en el distrito de Bankside, que incluía *The Liberty of the Clink*” (Fernández Biggs 21). Steven Mullaney (21) define claramente las *Liberties* o zonas libres de la jurisdicción de la Corona. En esta área de Londres abundaban las salas de juego, los recintos para el apaleo de animales, las posadas, burdeles, tabernas y teatros, aunque también había leprosarios y una cárcel⁹. Así, el teatro popular inglés nació de la contradicción entre las licencias de la Corte y las prohibiciones de las autoridades de la ciudad, y se transformó en una de las instituciones culturales más relevantes de la época, distanciándose de los estrictos límites del orden social existente (Mullaney 8).

Es importante considerar que aunque los límites de un espacio pueden definir su función, las fronteras físicas no determinan totalmente su configuración, sino la interacción de los individuos que lo habitan. En este sentido, la ubicación marginal de los teatros públicos isabelinos les confirió rasgos distintivos, así como un lugar estable y propio que facilitó el desarrollo máximo del negocio teatral. Ahora bien, Sarah Dustagheer explica que “it would be incorrect to see playhouses as entirely radical and subversive spaces in the socio-political landscape of London. Theatres were heavily regulated by the government, and players and playwrights were patronised by wealthy members of the court and the monarchy” (53). En otras palabras, que estas salas de teatro no estuvieran sujetas a la jurisdicción civil no significa que los espectáculos no fueran estrictamente regulados. En Inglaterra existía un organismo dependiente de la Corona llamado *Master of the Revels* (“Maestro de Ceremonias” o de “Celebraciones”) que “censuraba y daba las licencias de representación” (Fernández Biggs 17), poniendo especial atención “sobre temas ofensivos a la Iglesia y el Estado, juramentos o blasfemias en los diálogos (que estaban prohibidos) y sexualidad exacerbada” (Fernández Biggs 17). En España, la intervención oficial estaba a cargo del protector, “la más alta instancia de control, que procedía del Consejo de Castilla, era en un primer momento el protector de los hospitales. Le asistían cuatro comisarios puestos por ambas cofradías, y el reparto se completaba con un ‘comisario de libro’ nombrado por el protector, y que era enviado por los hospitales” (Arellano, “La vida teatral” 29). A estos funcionarios se sumaban los alguaciles que debían

⁹ Las *Liberties* fueron espacios bastante complejos, pues aunque estaban fuera de la jurisdicción de la Corona, igualmente contaban con una gran actividad económica, muy similar a la de Londres. Para mayor información, ver: Dustagheer 2018, 69; Mullaney 1988, 22; Dillon 2000, 98.

mantener el orden durante la representación, velar por la puntualidad de la función y por el pago de las entradas. Para que una obra fuese aprobada con las debidas licencias, se revisaba tanto el texto como la escenificación, incluidos los bailes.

La ubicación de los primeros teatros en Madrid y en Londres define, de algún modo, el origen, naturaleza y apogeo del arte dramático de los siglos XVI y XVII, ya que, como afirma Díez Borque, “[e]l desarrollo de unos espacios destinados expresa y únicamente para la representación supone la mayoría de edad del arte dramático” (233). No solo Lope y otros dramaturgos del Barroco literario español –Quevedo, Calderón y Gracián, entre otros (Morón Arroyo 134)– sino Shakespeare y sus contemporáneos –Marlowe, Jonson, Dekker, Fletcher y Webster, etc.–, escribieron sus obras para ser representadas en un tiempo y en un espacio concretos.

III. “*ALL THE WORLD’S A STAGE*”: ARQUITECTURA Y DISEÑO DE LOS ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN

Los corrales de comedia diferían en tamaño y aforo, e incluso en su forma, pero poseían características comunes, dentro de las que destacan tres elementos básicos: un tablado de madera para la representación con forma rectangular, un patio central con o sin asientos y los aposentos de distinto tipo. Ruano de la Haza describe también la entrada de los edificios, su fachada, los tejados, corredorcillos, etc., pero me centraré en el espacio escénico donde se construye el espacio imaginario (ver Ubersfeld, Pavis y Bobes Naves) que se evoca en el escenario.

El tablado era similar en todos los corrales y consistía en una plataforma elevada que, en el caso del Príncipe tenía “28,5 x 16 pies [8,68 x 4,87 metros] y en el de la Cruz, 26 x 16 pies [7,92 x 4,87 metros]” (Ruano de la Haza 45). Cuando aparecen los teatros estables “el escenario se eleva, lo que concentra las miradas sobre los actores, instaurando un espacio dramático específico, y permitiendo utilizar el foso para numerosos efectos especiales [...]” (Arellano, “La vida teatral” 30). Tomando las investigaciones de John J. Allen, Ruano de la Haza explica que a cada lado de estos tabladillos “había un tabladillo, prolongación de las gradas, que podía servir para sentar a espectadores o para la escenificación de una comedia” (45). Al comienzo, al menos el Corral del Príncipe, tenía “un aforo de unas mil personas” (Alonso Mateos 16); con el tiempo se añadieron aposentos y su capacidad se duplicó.

Para llegar al patio empedrado del Príncipe, “de unos 44 x 29 pies [13,4 x 8,8 metros]” (Ruano de la Haza 21), había que atravesar una especie de túnel, “encima del cual se encontraba la cazuela principal y a cuyos lados había dos aposentos [...]” (Ruano de la Haza 21). Para entrar al de la Cruz, el espectador debía atravesar las dos puertas vigiladas por los cobradores tanto de la compañía como de las Cofradías. Este patio también era empedrado, pero de mayor longitud (57,5 pies: 17,5 metros) y más estrecho (26 pies: 7,9 metros) (Ruano de la Haza 22). Un toldo protegía el patio del sol o de la lluvia, además de “difuminar y repartir la luminosidad natural, permitiendo una mejor visibilidad del escenario” (Arellano, “La vida teatral” 31) y el público se ubicaba en el centro o en “otra serie de localidades de varios niveles laterales, y enfrentadas al escenario. En el patio existe la zona libre para los espectadores de pie, aunque puede haber algunos asientos, bancos y tarimones, distintos de los de gradas y taburetes, que son otras localidades distintas. A los dos lados del patio se colocan las gradas, asientos para gente de más categoría social que la plebe de los *mosqueteros* de a pie” (Arellano, “La vida teatral” 31), varones de clase humilde que pagaban una entrada muy módica.

Con respecto a los aposentos, en el primer piso del Príncipe, se situaban cinco o seis “*aposentos de ventana* o de *reja* [...]” que no eran sino habitaciones de las casas laterales que daban al corral de comedias. En el segundo piso se situaban los *aposentos de balcón*, estancias de las casas colindantes a las que se les había añadido un balcón voladizo. Estos aposentos tenían bancos o sillas y, a veces, se cubrían con celosías” (Alonso Mateos 13-16). El otro corral contaba con dos o tres aposentos con rejas al lado izquierdo del *vestuario*, cubierto por cortinas, y sobre las gradas junto a la cazuela de las mujeres (Ruano de la Haza 35). Según Allen, ambos corrales tenían “dos balcones esquinados a los lados de la cazuela, además de tres rejas en el edificio de la derecha, según se entraba, y dos en el de la izquierda” (Allen, “Cruz” 21-34 cit. en Ruano de la Haza 36).

La cazuela propiamente tal se situaba al lado opuesto al escenario, a la altura del primer piso: “desde donde las mujeres del pueblo, convenientemente apretadas, veían la representación. [...] No todos los teatros tuvieron este espacio reservado al público femenino que, sin embargo, es uno de los signos distintivos de los corrales madrileños” (Alonso Mateos 16). Dada la estructura social de la época, no es de extrañar que dentro de la heterogeneidad del público que frecuentaba los corrales se diera cierta segregación y discriminación

social. Díez Borque se refiere al carácter excluyente del espacio de los corrales y explica que “[f]rente a la pluralidad de públicos repartidos en una pluralidad de espacios, [...] ahora un solo lugar se convierte en receptáculo de esa pluralidad de receptores, cuya presencia está supeditada al pago de un precio de entrada, que varía considerablemente” (233). Sin embargo, llama la atención que se asignara a las mujeres un espacio separado de los hombres cuando sí les estaba permitido formar parte de las compañías de teatro cuando menos desde 1587, fecha en que por “petición de la compañía italiana de Los Confidentes presentada al Consejo de Castilla, en Madrid, en noviembre de ese año [...] solicitaban licencia para poder representar en el corral del Príncipe con las actrices que llevaban en la compañía [...]” (Ferrer Valls, “La incorporación” 141). Esto no ocurrió en las islas británicas, o al menos no de manera profesional, hasta principios de 1660 después del periodo de la Restauración bajo el reinado de Carlos II. La cazuela como zona femenina claramente delimitada se configura como un microespacio protegido e íntimo dentro del macroespacio del patio y de los aposentos ocupados por el resto del auditorio. No contamos con evidencia que indique una separación similar entre hombres y mujeres en los teatros isabelinos. Si bien por su nombre parece obvio que los *Gentlemen’s Rooms* (palcos de los caballeros) y los *Lords’ Rooms* (palcos de los lores o señores nobles) del teatro del Globo hayan estado reservados solo para varones de la aristocracia, la denominación de estas graderías refiere a una descripción de rango y posición social más que a una identificación de género.

Las excavaciones arqueológicas en los cimientos del teatro de La Rosa y del Globo a fines del siglo XX han demostrado que los teatros públicos de Londres tenían diferencias individuales, pero su función común requería de un diseño general similar: tres niveles de galerías orientadas hacia el interior confluían en el centro en el que sobresalía el escenario, esencialmente una plataforma rodeada en tres lados por el público. Su forma exterior solía ser la de un polígono para dar un efecto circular al interior, aunque el *Red Bull* y el primer *Fortune* eran cuadrados. Según Gurr, “the closest similarity among all the amphitheatres appears to have been not the stage area but the gallery bays. The Rose, the Globe and the Fortune all seem to have had galleries with bays of about the same size, despite the radical variation in their shapes (square at the Fortune, twenty-sided at the Globe, fourteen-sided at the Rose) and the difference in their overall dimensions (“Bare Island” 30).

Por su naturaleza pública y porque Shakespeare representó gran parte de sus obras allí, el primer teatro del Globo (1599-1613) se puede comparar con los corrales de comedias madrileños. La historia de su construcción muestra la importancia que los *Lord Chamberlain's Men* daban a tener una sala propia, así como la audacia de Richard y Cuthbert Burbage, hijos de James Burbage (empresario teatral, constructor y actor isabelino), quienes por cuestiones de propiedad no resueltas desmantelaron el Teatro viga por viga para construir el Globo al otro lado del Támesis. Este se completó alrededor de mayo de 1599 (Dustagheer 21), pero se incendió el 29 de junio de 1613 durante una representación de *Enrique VIII* de Shakespeare y Fletcher. Según Dustagheer, “the company rebuilt their playhouse within the following year, creating a ‘second’ Globe. Both first and second Globe shared a name, a playing company and occupied the same site and foundations [...]” (21). El segundo Globo funcionó hasta 1642¹⁰.

El primer Globo era un anfiteatro con techo de paja a cielo abierto con muros exteriores encalados y blanqueados con pequeñas ventanas. Las investigaciones más recientes sugieren que este teatro era probablemente un polígono de dieciséis lados con un diámetro exterior de unos 99 pies (30 metros) (Gurr, “Bare Island” 381). Contaba con tres galerías que rodeaban un patio abierto donde una plataforma rectangular se ubicaba al centro y se proyectaba hacia adelante. Este escenario medía aproximadamente 43 o 44 pies (13 metros) de ancho por 27 pies (8 metros) de profundidad. En la pared del fondo (*frons scenae*) se encontraba la *tiring-house* (camerino o vestuario), habitación donde se guardaban los trajes y accesorios para que los actores pudieran cambiarse, además de dos o tres puertas de entrada que conducían al escenario, aunque la central no existía en todos los teatros. Esta era más amplia que las otras, poseía sus propias cortinas y se conocía como *discovery space* (espacio para las apariciones) (Oleza 22). A veces se montaban escenas hacia el interior o los actores entraban a escena desde allí. Como señala Anita K. Stoll, en los corrales españoles de la época de Lope equivaldría al “lugar donde se producen la mayoría de los descubrimientos” (118) en momentos clave, aunque la autora aclara que este espacio no se identifica con un escenario interior propiamente tal: “podía servirles a los actores de

¹⁰ El teatro actual es una réplica construida alrededor de 1990 por iniciativa del actor norteamericano Sam Wanamaker.

sitio para vestirse. [Pero] también servía otros fines [, especialmente] para lograr efectos escénicos” (Stoll 117).

Dos pilares pintados imitando mármol sostenían un techo que cubría parte del escenario (Dustagheer 22), que contenía trampillas. Gabriel Egan precisa que el escenario se disponía 48,25 grados de este a norte, lo que es muy similar al recorrido de la salida del sol en la zona de Southwark, cuestión que calza a la perfección con el horario de las funciones, que solían comenzar a las dos de la tarde y duraban aproximadamente tres horas (Gurr, *Playgoing* 32, 34). Este horario es semejante al de los corrales de comedias en invierno, aunque en el verano madrileño las representaciones comenzaban a las cuatro de la tarde (Arellano, “La vida teatral” 37).

Por último, Gurr e Ichikawa destacan la presencia de un balcón en la pared del fondo del teatro del Globo. Se cree que este balcón se utilizaba para escenas de obras como *Romeo y Julieta*, o para albergar a los músicos que interpretaban piezas breves al inicio y al final de las funciones y durante las obras, pero críticos como Richard Hosley cuestionan este uso, al menos hasta antes de 1609, ya que las acotaciones de los textos que refieren a cualquier música casi siempre indican “music within”, lo que muestra que los músicos no se veían, ya que probablemente tocaban desde la *tiring-house*. A partir de esa fecha, encontramos la indicación “above” para incorporar música incidental, trompetas, canciones, etc., al montaje, por lo que en opinión de Hosley, es posible que la música se tocara en el balcón a vista del público (116-117) y que, en el caso de los *jigs* que habitualmente iniciaban y daban fin a las representaciones, la música se ejecutara en el mismo escenario (123).

Por sobre el balcón, la cubierta bajo el pequeño techo era llamada *Heavens* y estaba pintada con nubes, estrellas y motivos alusivos al firmamento. La parte de abajo del escenario era conocida como *Hell* y por allí aparecían y desaparecían personajes sobrenaturales como, por ejemplo, fantasmas. Una trampilla en esta zona permitía que los actores descendieran utilizando cuerdas o un arnés. En el *pit* o *yard* se ubicaba el público que rodeaba el escenario por tres costados. Los *groundlings*, similares a los mosqueteros del corral de comedias, podían disfrutar de las representaciones por un penique¹¹ y veían

¹¹ Hasta 1971, en Inglaterra 240 peniques hacían una libra. Si bien la valoración moderna de la libra esterlina es diferente, un comerciante exitoso podía ganar 80.000 peniques al día, mientras que un caballero 2.000; un capitán de ejército 53, y los artesanos y actores 12. Una

la representación “desde abajo”, pues el escenario estaba elevado al menos un metro y medio desde el suelo, al igual que el tablado español.

Alrededor del patio había tres niveles de galerías techadas para protegerse de la habitual lluvia, y que, según el piso, poseían mejor o peor visibilidad, así como mayor o menor precio. Estos compartimentos tenían gradas con asientos o bancos que podían incluir cojines si se pagaba algo más que los 2 peniques de la entrada general. A la galería del primer piso se accedía por el patio, mientras que a las del segundo y tercer piso a través de *turrets* o torrecillas con escaleras traseras. Los más privilegiados se sentaban en las galerías más altas y más cercanas al escenario. La de arriba de la pared del fondo del escenario se denominaba *Lords' rooms* y era utilizada por las clases altas y la nobleza que pagaban 5 o 6 peniques por dicha ubicación (Dustagheer 25). Los reyes y miembros de la realeza no asistían a los teatros públicos, sino que disfrutaban de funciones privadas en la corte o en alguno de sus palacios. A derecha e izquierda de esta zona había balcones adicionales llamados *Gentlemen's rooms* que estaban destinados para los mecenas del teatro; su costo era de 4 peniques por los cuales se proporcionaban sillas tapizadas. El diverso público que albergaba el teatro del Globo, con aforo para 2.500 o 3.000 personas (Dustagheer 25), asistía a las funciones no solo para “ver” un espectáculo, sino para ser “vistos”, particularmente en el caso de los miembros de la nobleza. Esto explica que las entradas más caras fueran las del palco de los lores, a pesar de que ofreciera la peor visibilidad del espectáculo. Sin duda, la ubicación dentro del auditorio tenía directa relación con el rango social, aspecto que se reflejaba también en el vestuario, que en el caso de la nobleza era bastante ostentoso (Gurr e Ichikawa 34). En el Globo, los nobles se encontraban con los comerciantes, artesanos, vagabundos, lavanderas y ladrones o *cutpurses* (carteristas) que compartían un mismo espacio y que, al mismo tiempo que escuchaban a los actores, se distraían con las ofertas de comida y bebidas de los vendedores, para luego silbar, cantar al son de la música, exclamar todo tipo de improperios e incluso hasta podían arrojar los restos de las llamadas *pippins* o reinetas (manzanas amarillentas) si el espectáculo no les agradaba. Anthony Dawson describe esta atmósfera teatral como una especie de dialéctica entre la distracción y la atención del auditorio (91), un “contest of vision” (98) o competencia entre dramaturgos, actores y

obra impresa de Shakespeare costaba, más menos, 240 peniques, o sea, una libra. Por la docena de huevos se pagaban 4 peniques, y la cerveza se podía tomar por tan solo 0,5 peniques.

otros agentes por captar la mirada de los asistentes (Stern 26). Esta competencia por ver y escuchar, por ser visto y escuchado, se relaciona con el diseño de los teatros de los siglos XVI y XVII que permitía que los espectadores no solo se miraran entre ellos, sino que facilitaba el contacto visual con los actores, cosa bien distinta de lo que ocurre en los teatros modernos.

En el corral de comedias del Siglo de Oro se daba un ambiente muy similar. Díez Borque explica que “la estructura social del corral de comedias prueba esta democratización del espectáculo teatral, pero, a la vez, las marcadas separaciones, motivadas por diferencias de precios, ponen de relieve la rigidez de la estructura social del espectáculo, al que asisten casi todos, pero estrictamente separados según el rango y el dinero (233-234). Hay entradas populares como el patio y la cazuela, y otras más exclusivas como aposentos y rejas (Díez Borque 233). Si bien Felipe Pedraza compara a este heterogéneo público con una verdadera “jungla”, reconoce que posee sus propias leyes: “El mismo público batallaba, incesante, con sus silbos y sus aplausos, con su asistencia o su retraimiento, para garantizar que se le iba a seguir ofreciendo el espectáculo de su gusto, siempre reconocible en sus rasgos básicos, pero siempre renovado y distinto” (*El Arte nuevo* 28).

El espectáculo teatral de los siglos XVI y XVII era complejo y en él se complementaban géneros y subgéneros dramáticos con el fin de lograr entretener a un público variopinto. En su *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, Lope revoluciona las prácticas teatrales de su época al establecer nuevas convenciones dramáticas cuando declara que:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza
(vv. 174-180) [*El Arte nuevo*, ed. F. Pedraza, 2016].

En cierto sentido, el Fénix aspira a un espectáculo total que aglutine varios géneros sobre el escenario, incluyendo música y baile, una verdadera fiesta teatral. Más que una teoría poética, como aclara Pedraza, “Lope trajo una práctica revolucionaria que se había impuesto por la vía de los hechos. Al sistema de producción y comercialización que creó y mantuvo se le quedaron chicas todas las poéticas y preceptivas de su tiempo: en su desarrollo reventó

por las costuras el estrecho hábito que había imaginado el humanismo renacentista” (*El Arte nuevo* 27). En su edición crítica, Pedraza hace hincapié en que el verso 174 “es uno de los capitales del *Arte nuevo*, el que sintetiza de forma meridiana y contundente una de las características centrales del drama barroco” (295). Advierte, eso sí, la necesidad de matizar en cuanto a la yuxtaposición de los géneros, puesto que el teatro moderno de Lope, Calderón, Shakespeare o Marlowe no vuelve a “la ambigüedad de los ritos ancestrales, porque no los tiene como modelos. El canon de lo trágico y lo cómico para el drama barroco está en la tradición griega y latina: Terencio y Séneca. Lo que aconseja el *Arte nuevo* es escribir piezas trágicas o cómicas, pero sin las rigideces que la preceptiva había impuesto a las mismas” (de Vega/Pedraza, *Arte nuevo* 297). Como sostiene Arellano, aunque la comedia era central al drama aurisecular, “otros géneros menores se colocaban en los intermedios entre actos: bailes y entremeses, y al final una mojiganga o fin de fiesta, sobre todo en las representaciones palaciegas del carnaval” (“La vida teatral” 26) para captar el favor del público.

El análisis del público que habita los espacios teatrales de los siglos XVI y XVII permite comprender que el lugar que cada espectador ocupa no remite a una simple ubicación física, sino que implica una posición en el entramado social, una identidad dentro de la comunidad que el teatro se encarga de desplegar sobre las tablas y dentro del mismo recinto que alberga a los espectadores. El teatro comercial de esta época, tanto en España como en Inglaterra, se da en un espacio democrático, jerárquico y segregado a la vez. Paradójicamente, es un espectáculo que exige a los *playgoers* (amantes del teatro) –muchos de los cuales eran analfabetos– una participación que supone imaginar todo aquello que las obras quieren mostrar en escenarios casi completamente desprovistos de escenografía. “Los sutiles secretos de la carpintería dramática” (*El Arte nuevo* 29), como la llama Pedraza, suponen en Lope, así como en Shakespeare, un manejo magistral de la técnica de creación de ilusión escénica. El *Arte nuevo* del español y todo el teatro del inglés presentan un espectáculo diseñado para un espacio vacío en el que la ficción se crea sobre tres elementos: la palabra poética, la interpretación de los actores y la colaboración del público (Pedraza, *El Arte nuevo* 30), mediante una especie de acuerdo tácito. Como he sostenido en otra publicación, “[a] diferencia de lo que podría parecer una limitación dramática, el espacio vacío, la ausencia de utilería en el teatro isabelino, como indica [Peter] Brook, es lo que ofrece a los dramaturgos ‘one of its greatest freedoms’” (Baldwin Lind, “Configuración” 15).

IV. ESCENARIOS DE ILUSIÓN

Podríamos afirmar que Lope y Shakespeare son maestros de la ilusión teatral; ambos se adelantan en siglos al plasmar el concepto que el romántico inglés S. T. Coleridge acuñaría en su *Biographia Literaria* (1817) cuando definió el efecto de la ficción que logra transferir a “partir de nuestra naturaleza interior un interés humano y una verosimilitud suficientes como para procurar a estas sombras de la imaginación esa voluntaria y momentánea suspensión de la increencia que constituye la fe poética” (388) y que, según Gastón Breyer, los griegos concebían como *epojé*, la suspensión de toda creencia o juicio (13).

En la Península ibérica los escenarios más sencillos son los de la calle y en los teatros las comedias de capa y espada se montan con mínima escenografía; no obstante, los autores barrocos de otros subgéneros “tenían a su disposición numerosos decorados, apariciones, descensos de personajes, vuelos horizontales o transversales, montes, jardines, escotillones, bofetones, ruidos variados, música, presencia de animales en el escenario, utilería de todo tipo, etc.” (Alonso Mateos 19). Según Arellano, la “variedad de decorados que se puede mostrar bajo las cortinas es grande: adornos de jardín, de peñas rústicas (macetas o ramas que simbolizan el vergel o el bosque, rocas de cartón, etc.). Podían colgarse delante de las fachadas, algunas escenas pintadas en lienzos y al interior del corral se usaban elementos móviles (barandillas, ventanas, rejas)” (“La vida teatral 34). Asimismo, los corrales contaban con algunas máquinas para conseguir efectos especiales como tramoyas de elevación vertical y traslación horizontal, o maromas para vuelos descendentes y el escotillón o trampilla también contribuía a la aparición y desaparición de personajes que sorprendían al público, además de los aparatos que producían sonidos: bramaderas, palos de lluvia, chapas de tormenta, cabrías de truenos, entre otros. En su conjunto, todos estos recursos constituyen una verdadera ingeniería teatral barroca, aunque en las primeras décadas del Seiscientos se utilizan más en el teatro cortesano que en los tablados de los corrales de comedias. Si bien los montajes de muchas obras de Lope hacían uso de estos elementos técnicos, el dramaturgo pensaba que los efectos y decorados solo suplían la incompetencia de los autores,

pues lo que les compete a los tres géneros
del aparato que Vitruvio dice,
toca al autor como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio en sus *Epístolas*,

y otros los pintan con sus lienzos y árboles,
cabañas, casas y fingidos mármoles (vv. 350-355).

Su teoría otorga así primacía al lenguaje poético por sobre la escenografía al momento de configurar espacios dramáticos y lúdicos, según los define Cueto Pérez. Para explicar el sentido de los versos recién citados remito a las notas de Pedraza, quien apunta que el “aparato” (v. 351) consiste en “el escenario, la apariencia y el vestido de los personajes” (*Arte nuevo* 594). Es importante decir que cuando Lope habla de “cabañas, casas y fingidos mármoles” (v. 355) asocia estos elementos con la escenografía del teatro antiguo romano y no con el de los corrales de su tiempo, aunque hay cierta ironía en su comentario; además, en ellos sí se utilizaban lienzos pintados. Las “*cabañas* [son] características del drama satírico; las *casas*, de la comedia, y los *mármoles* (por metonimia, ‘los palacios’), de la tragedia” (de Vega/ Pedraza, *Arte nuevo* 596).

Frente a la descripción de los decorados barrocos, el teatro isabelino podría quedar opacado, puesto que se identifica con escenarios vacíos (Foakes 35). Si entendemos el espectáculo teatral como aquel en el que prima lo que se ve por sobre lo que se dice (Teague 88), entonces podríamos concluir que en las obras de Shakespeare no se “ven” demasiadas cosas en el escenario; sin embargo, abundan las escenas espectaculares donde se “escuchan” mundos imaginarios configurados por la palabra puesta en acción. Frances Teague repara en el error de considerar las escenas espectaculares como “llenas”, mientras que las más sencillas como “planas” o “vacías” porque “the artistic value of a piece of drama is not determined by how full or empty the stage is, after all” (90). La compañía de Shakespeare contaba con *props* (utilería), con maquinaria de tramoya, con el vestuario adecuado y con músicos que ambientaban las escenas. Así y todo, la escena isabelina de los teatros públicos no alcanza el nivel de decorados y sofisticación del tablado y de la fiesta barroca, especialmente el de los espacios cortesanos y de palacio.

En el Globo, la mayor parte de los espacios imaginarios y lúdicos que crean los actores en complicidad con el público se configuran mediante la palabra poética que el verso shakespeareano¹² deja fluir para transformar

¹² Shakespeare escribe casi la totalidad de sus obras dramáticas en pentámetro yámbico, un modo de versificar que consiste en líneas de cinco pies de dos sílabas, una átona y otra tónica. Resulta “funcional a la armonía fonética (musical) de las palabras, y no a su consonancia silábica, a la acentuación y no a la cantidad o duración según lo entendemos

el escenario vacío en un espacio moldeable, flexible y expandible, ya que las escenas trascienden los contornos físicos y transportan al público a mundos que no caben, por así decirlo, sobre la plataforma de madera de solo trece metros de ancho por ocho de profundidad. Mediante la ticoscopia o “bastidores hablados”, que amplía los límites del escenario al describir objetos, paisajes, o acciones que no pueden montarse materialmente en las tablas, ya sea por motivos técnicos o morales, ambos dramaturgos evocan espacios imaginarios. Este procedimiento, según Arellano, se puede observar en cuadros de naufragios, batallas, fiestas de toros, incendios, catástrofes, cacerías, etc. (*Convención y recepción* 233-234), así como en las referencias a las horas del día, las estaciones del año y los fenómenos climáticos, como cuando Lope describe una “noche espantosa” en *Lo fingido verdadero*:

MARCIO DIOCLECIANO	¡Qué terrible oscuridad! Noche espantosa parece; los relámpagos y truenos parecen cuando se halla la furia de una batalla.	CURIO	Rómpense los negros senos de las nubes , que despiden fuego que el aire dilata. Parecen sierpes de plata , que su elemento dividen; aun aquí se escucha el mar con espantosos bramidos. [...] (vv. 164-175, énfasis mío)
		DIOCLECIANO	

Como en otras obras del Fénix, se da el juego luz-oscuridad, que aúna la dimensión material y el sentido simbólico (Fernández Rodríguez 48). Natalia Fernández comenta que más allá del uso de la luz o de su ausencia para indicar un momento del día, hay un sustrato simbólico y valórico que asocia lo oscuro a lo malo (“terrible” v. 164; “espantosa” v.165) y lo luminoso a lo bueno. Además, “bajo el funcionamiento, retórico o visual, del contraste luz-oscuridad, latía el prisma del claroscuro, esa clave estética que ponía en juego nociones tan barrocas como el engaño a los ojos, el choque apariencia-realidad o la vaguedad de contornos” (Fernández Rodríguez 48). La creación de espacios por medio de la palabra es un recurso que el poeta utiliza constantemente. En

y apreciamos normalmente en castellano a través de los sistemas métricos tradicionales: endecasílabo, alejandrino, dodecasílabo y variantes” (Baldwin Lind y Fernández Biggs 33).

este pasaje, además de especificarse la ambientación nocturna, se hace alusión a una tormenta que cobra vida mediante el decorado verbal. Efectivamente, la ilusión teatral remite a un mundo de apariencias en el que el espectador suspende su juicio y “cree” al dramaturgo.

Si de tormentas y tempestades se trata, Shakespeare las describe muy bien, pues ha experimentado el clima de las islas británicas en carne propia, como anota Virginia Mason Vaughan: “Winter storms, windy gales, and high seas affected everyone, and Londoners surely murmured, as we do now, about the weather’s vagaries” (1). La misma autora comenta que las tempestades que dispersaron las armadas españolas de Felipe II en 1588 y 1596 fueron vistas como un signo del cuidado providencial de Dios por Inglaterra, aunque también las tormentas marinas agregaron un elemento importante de riesgo a las empresas extranjeras de la clase mercantil. Al comienzo de *La tempestad*, la nave que lleva a Alonso, rey de Nápoles, y a Antonio, hermano de Próspero que le ha usurpado el ducado de Milán, enfrenta una terrible tempestad que los lleva a naufragar en las costas de la isla del mago. La primera acotación de este romance indica cómo se iniciará la trama: “*Se oye un tempestuoso ruido de truenos y relámpagos; entran un Capitán y un Contramaestre*” (1.1) y luego se desata la tempestad en el escenario:

Entran marineros
 CONTRAMAESTRE
 Ea, mis muchachos. ¡Ánimo, ánimo, mis muchachos! ¡Rápido! ¡Rápido! **Arrien /la gavia.**
 ¡Atentos al silbato del Capitán! [**A la /tormenta**] Sopla hasta que te revientes, todavía podemos maniobrar

Entran ALONSO, SEBASTIÁN,
 ANTONIO, FERDINAND, GONZALO
 y otros.

ALONSO
 Contramaestre, tenga cuidado. ¿Dónde está el Capitán? ¡Sean valientes!

CONTRAMAESTRE
 ¡Se los ruego, quédense abajo!

ANTONIO
 ¿Dónde está el Capitán, Contramaestre?

CONTRAMAESTRE
 ¿Acaso no le oyen? Entorpecen nuestro /trabajo.

Enter Mariners
 BOATSWAIN
 Heigh, my hearts; cheerly, cheerly, my hearts! Yare! Yare! Take in the topsail.
 Tend to the master’s whistle! [*to the storm*]
 Blow till thou burst thy wind, if room enough.

Enter ALONSO, SEBASTIAN,
 ANTONIO, FERDINAND, GONZALO,
 and others.

ALONSO
 Good boatswain, have care. Where’s the master? Play the men!

BOATSWAIN
 I pray now, keep below!

ANTONIO
 Where is the master, boatswain?

BOATSWAIN
 Do you not hear him? You mar our labour.

¡Quédense en sus camarotes! Así solo
/empeoran la **tormenta**.

GONZALO

Vamos, buen hombre, mantenga la calma.

CONTRAMAESTRE

Cuando el mar lo haga. ¡Fuera de aquí!
/¿Qué les importa a estas

estruendosas olas el nombre de un rey? ¡A
sus camarotes! ¡Silencio!

Keep your cabins! You do assist the storm.

GONZALO

Nay, good, be patient.

BOATSWAIN

When the sea is! Hence. What cares these

roarers for the name of king?

To cabin! Silence.

(1.1.5-17, énfasis mío)

Es evidente que no cae ni una gota de agua en ninguna de sus formas en el escenario. Tampoco se ve la nave surcar las olas del mar, pero sí se escuchan los truenos, producidos quizá por los golpes de algunos latones detrás de la *tiring-house*. Esta ambientación climática se logra también por las acciones de los personajes/actores cuyas técnicas de actuación distan de cualquier exageración. Si bien Shakespeare no redactó un tratado como el de Lope, en *Hamlet* encontramos algunas sugerencias para los actores cuando el joven príncipe recibe a los cómicos que representarán *La muerte de Gonzago*:

Adapta la acción a la palabra y la palabra a la acción, cuidando de no traspasar la sencillez de la naturaleza, pues lo que a ella se opone, se opone igualmente a la finalidad del teatro. Esta finalidad ha sido y es presentar, como si dijéramos, un espejo a la naturaleza en que la virtud vea sus propios rasgos, lo despreciable su propia imagen y cada edad y cada época su forma característica.

Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance –that you o’erstep not the modesty of nature. For anything so o’erdone is from the purpose of playing whose end, both at the first and now, was and is to hold as ’twere the mirror up to Nature to show Virtue her feature, Scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.

(3.2.16-24)

El actor debe adecuarse a la Naturaleza, es decir, lograr que la palabra y la acción se ajusten y una corresponda a la otra, evitando la sobreactuación. Como comentábamos, Shakespeare da inicio a *La tempestad* con una escena llena de acción, ruido y suspenso, además de gritos y exclamaciones de pavor, que seguramente lograban captar la atención de la distraída audiencia.

En *El rey Lear*, el clima nuevamente cobra importancia cuando la fuerza e ímpetu de la tormenta se reflejan en las exclamaciones del viejo rey, casi totalmente enloquecido, despojado de trono, familia y posesiones.

La tormenta continúa. Entran LEAR y
/el BUFÓN.

LEAR

¡Soplen, **vientos**, y rómpanse las mejillas!
/¡Arrasen, soplen!

¡Ustedes, **cataratas y huracanes**,
/derrámense

Hasta **empapar** nuestros campanarios,
/ahogando las veletas!

¡Ustedes, **fuegos sulfurosos y veloces**
/como el pensamiento,

Predecesores de los **rayos** que rasgan los
/robles,

Calcinen mi blanca cabeza! ¡Y tú, **vibrante**
/trueno,

Aplana el incipiente embarazo del mundo,

Rompe los moldes de la naturaleza, lanza
/de una vez todas las semillas

Que hacen ingrato al hombre!

Storm still. Enter LEAR and FOOL.

LEAR

Blow winds and crack your cheeks! Rage,
blow!

You cataracts and hurricanoes, spout
Till you have drenched our steeples,
/drowned the cocks!

You sulphurous and thought-executing
/fires,

Vaunt-couriers of oak-cleaving
/thunderbolts,

Singe my white head! And thou, all-
/shaking thunder,

Strike flat the thick rotundity o' the world,
Crack nature's moulds, al germens spill at
/once

That make ingrateful man!

(3.2.1-9, énfasis mío)

Probablemente, el actor que interpretaba a Lear debía gritar muy fuerte para ser escuchado, pues la acotación “*La tormenta continúa*” implica que esta se ha iniciado antes; supone, además, un recurso técnico desafiante para la compañía de Shakespeare porque significa mantener el ruido constante de truenos durante casi toda la obra y quien estuviera a cargo de producir los efectos de sonido tendría que regular el volumen según la necesidad de la escena (Vaughan 15). Vaughan anota que “Shakespeare’s *King Lear* seems to have revolutionized the representation of a tempest on the early modern stage. In contrast to the brief effects of thunder and lightning mounted by his predecessors, the storm scene in *Lear* runs from the end of act 2, scene 2 all the way through act 3, scene 4 (with a twenty-two line interruption when the action shifts back to Gloucester’s house in 3.3)” (14). Respecto del incesante ruido sobre el escenario, podemos traer a colación uno de los planteamientos de Henri Lefebvre que se aplica a la perfección a los tres textos de Lope y Shakespeare ya citados: “El espacio se escucha tanto como se ve, e incluso se oye antes de que sea desvelado por la mirada” (244). Los espacios escénicos de los teatros españoles e ingleses de la temprana modernidad requieren que el público active diferentes sentidos. No basta con mirar las acciones de los actores, sino que hay que escuchar su voz, además de la música y de los

efectos sonoros, para imaginar el mundo contenido en el escenario y fuera de él durante el tiempo –presente y efímero a la vez– que dura la representación.

Tanto Lope como Shakespeare gustan de deleitar al público “pintando” paisajes con sus versos. En *La gallarda toledana*, el Fénix ofrece una pormenorizada exposición del Real Sitio de la Casa de Campo en boca del criado Mendoza. Reproduzco aquí algunos de los bellos versos:

Entramos por un **jardín**,
a quien el **agua de un risco**
a cada flor daba un caño
entre **arrayanes y mirtos**
Luego los **hermosos cuadros**
de la primavera vimos,
dechados de sus labores
sobre la tierra extendidos
Vimos unas **salas de agua**
cuyos techos, guarnecidos

de **mil piedras**, daban luces
como **rubíes y jacintos**.
Viste las paredes yedra,
con sus hojas y racimos,
donde está la **cueva antigua**
y el dios del agua marino,
que sobre **juncos y helechos**
eternamente tendido
hace sudar a las piedras
agua por dos mil resquicios
(78, vv. 843-862, énfasis mío)

Este jardín lopesco está cargado de simbolismo. Miguel Zugasti explica que “en el siglo XVI español será Garcilaso de la Vega con sus églogas el primero en reconstruir este topos bucólico y placentero, que habrá de sufrir un nuevo y decisivo impulso décadas después a manos de Lope de Vega” (77). Lope conocía la tradición clásica del *locus amoenus* y “gustó del jardín tanto en su vida como en su obra. En 1610 compra su casa en el número 11 de la calle de Francos, y hacia 1615 convierte el corral en un pequeño huerto o jardín. Su afición al cuidado del mismo se reitera a lo largo de numerosos textos” (Muguruza, Cavestany y Sánchez Cantón 1935: 66-74 cit. en Zugasti 80) y en los montajes donde sembró el tablado con floridos versos.

Los paisajes naturales de Shakespeare casi siempre se asocian a la geografía de Inglaterra: bosques, mares, ríos, huertos, y flora y fauna endémica. En *El rey Lear* nos presenta una de las descripciones más imaginativas de sus obras:

Entran GLOUCESTER y EDGAR [*en ropas de campesino y con una vara*].
EDGAR

Vamos, señor, este es el lugar. Estese
/quieto. Qué miedo

Y vértigo da dirigir uno los ojos tan
/abajo.

Los cuervos y las chovas que aletean
/en medio del aire

Se ven apenas más grandes que
escarabajos. Abajo, a mitad
de camino,

Cuelga uno que recoge hinojo marino;
/peligroso comercio.

Me parece que no luce más grande que
/su cabeza.

Los pescadores que caminan por la
/playa

Parecen ratones; y, más allá, una alta
/barcaza anclada

Se ha reducido a un bote y el bote a
/una boya,

Casi demasiado pequeña para ser vista.
/El murmullo del oleaje

Que raspa las innumerables y ociosas
/piedrecillas

No se oye muy alto. No miraré más,

No vaya a ser que mi cabeza gire y la
/defectuosa vista

Me haga caer de bruces.

Enter GLOUCESTER and EDGAR [*in peasant's clothing and with a staff*].
EDGAR

Come on, sir, here's the place. Stand
/still: how fearful

And dizzy 'tis to cast one's eyes so
/low.

The crows and choughs that wing the
/midway air

Show scarce so gross as beetles. Half-
/way down

Hangs one that gathers samphire,
/dreadful trade;

Methinks he seems no bigger than his
/head.

The fishermen that walk upon the
/beach

Appear like mice, and yon tall
/anchoring barque

Diminished to her cock, her cock a
/buoy

Almost too small for sight.

/The murmuring surge

That on th'unnumbered idle pebble
/chafes,

Cannot be heard so high. I'll look no
/more,

Lest my brain turn and the deficient
/sight

Topple down headlong.

(4.6.11-24)

En este pasaje hay un doble grado de ilusión metateatral: la del propio Gloucester, quien escucha y cree la descripción de Edgar, aunque está ciego, y la del público que tampoco puede “ver” lo que hay al fondo de los acantilados de Dover. Jonathan Goldberg explica claramente este fenómeno y define este lugar como un espacio de ilusión por excelencia: “It is the place of illusion –the illusion of the desires voiced by Kent or Gloucester, the illusion of recovery and the illusion of respite and end. Yet, [...] Edgar’s

lines describing Dover Cliff establish themselves as illusion by illusionistic rhetoric. His description answers to a particular mode of seeing, and the limits that *Dover* represents in the text are the limits of representation themselves. Paradoxically, a speech that represents space in a realistic mode points to the incapacity of the stage –and of language– to realize what the lines represent” (538-539). Quizá al representar la escena los actores se situaban en la orilla del proscenio para simular la altura del acantilado, pero un metro y medio más abajo solo veían las cabezas de los *groundlings*.

En España, como en Inglaterra, los animales son parte de la entretención; de hecho, los toros se convirtieron, junto al teatro, en la afición principal de muchos españoles durante el Siglo de Oro. En varias de sus obras, Lope introduce el tema de las corridas de toro, ensalzando esta costumbre nacional y deleitando a un público cuyo entusiasmo por el toreo a pie era evidente. Podemos imaginar cómo gritaría el auditorio con pasajes como el del tercer acto de *El caballero de Olmedo*:

(Dentro, ruido de pretales y voces.)

HOMBRE 1°. ¡Brava suerte!
 HOMBRE 2°. ¡Con qué gala
 quebró el rejón!
 FERNANDO ¿Qué aguardamos?
 Tomemos caballos.
 RODRIGO Vamos. [...]

(vv. 1842-1847)

(Salen TELLO con rejón y librea, y DON ALONSO)

TELLO ¡Valientes suertes, por Dios!
 ALONSO Dame, Tello, el alazán.
 TELLO Todos el lauro nos dan.
 ALONSO ¿A los dos, Tello?
 TELLO A los dos;
 que tú a caballo, y yo a pie,
 nos habemos igualado.

(vv.1861-1867)

Mediante las voces de los espectadores de la lidia (desde dentro), el auditorio comparte una ilusión teatral, pues no ve el interior de la plaza, ni los caballos, ni los toros; simplemente cree lo que dicen los actores mediante redondillas, forma métrica que predomina en esta obra, aunque Lope muestra su versatilidad poética utilizando en otros pasajes el romance, las décimas y los tercetos, entre otros. Podríamos decir que sus dotes líricos responden a su ingenio y se enmarcan perfectamente bien en la estética del barroco literario, cuya base, según Morón Arroyo, se funda en torno a términos como: culto, crítico, desengaño, ingenioso, agudeza, concepto, gusto y discreción (134). La cultura del Fénix no se limita a la tauromaquia, sino que “se extiende a la historia de España; de ahí sus comedias sobre reyes o hazañas medievales” (Morón Arroyo 136) que complementa con la experiencia de su propia carrera militar.

En Shakespeare también se da un conocimiento sorprendente del mundo de la guerra, tanto así que Paola Pugliatti afirma: “[s]o pervasive and ubiquitous is war in Shakespeare, so detailed and pregnant the military world he has staged, so competent and professional the discourse of war by which he has represented the issues and reproduced the parlance connected with that world...” (491), que se ha llegado a pensar que el dramaturgo inglés pudo haberse alistado como soldado en los Países Bajos, cuestión que la misma autora descarta. En el tercer acto de *Enrique V*, en pleno conflicto entre Inglaterra y Francia, solo un personaje/actor encarna el rol del Coro, pero sus palabras llenan el escenario vacío y despiertan la imaginación del público.

CORO:

Así, **con imaginarias alas nuestra veloz**
/escena vuela

Con movimientos de no menor celeridad
que la del pensamiento. **Suponed** que habéis
/visto

embarcar su realeza al bien equipado rey
en el muelle de Hampton, y a su vistosa flota
con gallardetes de seda que fingen ser el joven
/Febo.

Jugad con vuestra fantasía, y en ella
/contemplad

a los grumetes trepando por las jarcias de
/cáñamo.

Oíd el agudo silbato, que ordena
los confusos sonidos. **Mirad** las velas
/enfilantes,

llevadas por el invisible y escurridizo viento,
empujar a las enormes naves por los surcos
/del mar,

enfrentando el encumbrado oleaje. ¡Ah!
/Pensad sólo

que estáis en la orilla y **observáis**
una ciudad bailando sobre las inconstantes
/olas,

pues eso parece esta flota tan magnífica,
al dirigirse en rumbo recto a Harfleur.
/¡Seguidla, seguidla!

Enganchad vuestras mentes a la popa de
/este navío,

y **dejad vuestra Inglaterra** en silencio de
/medianoche,
y guardada por abuelos, infantes y ancianas,

que ya pasaron o aún no alcanzaron el vigor y
/la potencia.

CHORUS:

Thus with imagined wing our swift
/ scene flies

In motion of no celerity
Than that of thought. Suppose that you have
/seen

The well-appointed King at Hampton pier
Embark his royalty, and his brave fleet
With silken streamers the young Phoebus
/fanning.

Play with your fancies, and in them behold

Upon the hempen tackle ship-boys climbing;

Hear the shrill whistle which doth order give
To sounds confused; behold the threaden sails,

Borne with th'invisible and creeping wind,
Draw the huge bottoms through the furrowed
/sea,

Breasting the lofty surge. O do but think

You stand upon the rivage and behold
A city on th'inconstant billows dancing,

For so appears this fleet majestic,
Holding due course to Harfleur.
/Follow, follow!

Grapple your minds to sternage of this
/navy,

And leave your England as dead midnight
/still,

Guarded with grandsires, babies and old
/women,

Either past or not arrived to pith and
/puissance.

(3.0.1-21, énfasis mío)

Destaco en letras negras lo que me parece un verdadero manual de instrucciones de lo que el espectador debe ir realizando a medida que la escena avanza: imaginar, suponer, jugar con la fantasía, contemplar, oír, mirar, pensar, observar, seguir, enganchar la mente, y dejar atrás Inglaterra, el mundo real. Shakespeare pide al público que se transporte a otra realidad, que deje el espacio escénico, que se olvide que los actores están sobre un pequeño escenario y que imagine que “all the world’s a stage” (*As You Like It* 2.7.140), que todo el mundo es un escenario –de guerra, en este caso– que puede llenar con su imaginación, pues cuando la palabra poética habita el espacio, lo trasciende.

V. CONCLUSIÓN

No cabe duda de que los espacios teatrales del barroco español y del teatro isabelino de los siglos XVI y XVII marcaron un momento particular en la historia del teatro occidental, de una riqueza casi sin precedentes. Queda de manifiesto que la creación de espacios públicos especialmente destinados para la puesta en escena, con unas características físicas singulares, permitió que toda una industria de la entretención –una verdadera estética de la representación– se desarrollara, así como el surgimiento de dramaturgos de la talla de Lope de Vega y de William Shakespeare, cuyas plumas configuraron mundos imaginarios y estados del alma con un dominio de la palabra y una belleza inigualables. Ambos escribieron para que sus obras fueran representadas y cobraran vida en los tablados de los corrales de comedias del Príncipe y de la Cruz en Madrid, y en el escenario del Globo en Londres. No solo fueron capaces de adaptar sus tramas y superar la precariedad de los espacios de representación de su época, sino que superaron con creces la materialidad del espacio escénico para crear espacios dramáticos, lúdicos e imaginarios que expandieron los muros de los teatros mediante la palabra poética y los recursos escénicos que pueden hacer visible lo invisible.

Estudiar el espacio en el teatro de la temprana modernidad no puede limitarse a una mera cuestión técnica, sino que todo espacio significa y remite a personas que lo habitan y experimentan, tal como de Certeau, Lefebvre y otros se plantean, porque no se trata solo de leer la materialidad del espacio teatral, sino de comprender cómo influye en el comportamiento de las personas y cómo estas modifican esos mismos espacios. El acontecimiento teatral no es una cuestión aislada; es un evento social, un lugar donde estamos en

comunión con otros, un “espacio vivido” (Bachelard 22; Lefebvre 98), por lo que el ser humano está en el centro de cualquier dinámica espacial. Tal como sostiene Breyer, “para que haya acontecimiento escénico el espectador es el ordinal necesario y primero” (15). Sí, porque en un teatro sin público, no se da la magia de la ilusión que la imaginación construye. Asimismo, sin la complicidad que se da por medio de la palabra puesta en acción entre dramaturgos, actores y audiencia, los espacios teatrales serían inertes.

Lope y Shakespeare dieron forma a los espacios escénicos de modo similar, pero con rasgos propios, ya que, si bien compartieron una época de esplendor de las artes escénicas, cada uno escribió para espacios teatrales y contextos culturales diferentes. Para sus espectadores, así como para el público de hoy, “hacerse espectador es adquirir deberes y derechos. Es iniciar una serie de *epojé*, ingenua y espontánea; suspende momentáneamente el espectador los hilos con una porción del mundo que él, por propia decisión, desglosa y aísla del resto de su universo diario. [...]. Cortados quedan los hilos regulares del tiempo, del espacio y de la praxis. Frente a esta tierra entre paréntesis, el hombre espectador se ubica, se sienta en cuclillas, se cruza de brazos y espera... ¿Qué espera? Pues simplemente espera ver y verse, ver mejor y más, ver las verdades que a la luz del día se le escapan; espera aprender y comprender, enmendarse y hacer” (Breyer 13) de todo el mundo un teatro porque un espacio escénico es lugar de expectación, donde surgen todas las posibilidades de conjugar lo visible con lo invisible.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Mateos, Abel. “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica* 2 (2007): 7-46. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2210222>
- Arellano, Ignacio. *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- _____. “Dramaturgos y obras teatrales”. *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (v. Misceláneos General), 2003. 214-227.
- _____. “La vida teatral en el Siglo de Oro. Preludio a “*La dama boba*” de Lope de Vega (historia y crítica)”. Eds. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. 25-54.
- Bablet, Denis. “Para un método de análisis del espacio teatral”, *ADE* 54-55 (1996): 170- 184.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 1957. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

- Baldwin Lind, Paula. "Configuración y representación del espacio en *La tempestad* de William Shakespeare". *Revista de Humanidades* 41 (enero-junio 2020): 11-35. DOI
- _____. "The Film Industry Woos Shakespeare: Theatrical Space versus Cinematographic Space in the Adaptations of *Hamlet and Henry V* by Kenneth Branagh". *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*. Ed. Paula Baldwin Lind. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. 79-98.
- _____. "William Shakespeare (1564-1616): más allá de un nombre". *Aproximaciones a Shakespeare*. Ed. Braulio Fernández Biggs. Santiago: Ed. Universitaria, 2016. 27-61.
- Baldwin Lind, Paula y Braulio Fernández Biggs. "Introducción". *William Shakespeare. La tempestad*. Traducción, introducción y notas de Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2010. 9-40.
- Bobes Naves, M. del Carmen. *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Boulton, Jeremy. *Neighbourhood and Society: A London Suburb in the Seventeenth Century*. Cambridge Studies in Population, Economy, and Society in Past Time. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Breyer, Gastón A. *Teatro: el ámbito escénico*. Colección Enciclopedia de Teatro. Ensayo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. Nueva York: Touchstone, 1996.
- Brownstein, O. L. "A Record of London Inn-Playhouses from c. 1565-1590". *Shakespeare Quarterly*, 22 / 1 (Winter, 1971): 17-24. URL: <http://www.jstor.org/stable/2868759>
- _____. "The Popularity of Baiting in England before 1600: A Study in Social and Theatrical History". *Educational Theatre Journal* 21/3 (Oct., 1969): 237-250. URL: <http://www.jstor.com/stable/32>
- Chambers, E. K. *The Mediaeval Stage*, vol. I. Oxford: Clarendon, 1903.
- _____. *The Elizabethan Stage*, vol. IV. Oxford: Oxford University Press, 1923.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Trad. Gabriel Insausti Herrero-Velarde. Madrid: Pre-Textos, 2010.
- Cueto Pérez, Magdalena. "Los espacios del teatro". *Las puertas del drama* 30. Madrid: Asociación de Autores de Teatro (2007): 4-10.
- Dawson, Anthony B. "The Distracted Globe". *The Culture of Playgoing in Shakespeare's England: A Collaborative Debate*. Eds. Anthony B Dawson y Paul Yachnin. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 88-110.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven F. Rendall. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1984.
- Díez Borque, José María. "Espacios de representación". *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (v. Misceláneos General), 2003. 228-249.
- Dillon, Janette. *Theatre, Court and City 1595-1610: Drama and Social Space in London*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Dustagheer, Sarah. *Shakespeare's Two Playhouses: Repertory and Theatre Space at the Globe and the Blackfriars, 1599-1613*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

- Egan, Gabriel. “Reconstructions of the Globe: A Retrospective”. *Shakespeare Survey* 52. Ed. Stanley Wells. Cambridge University Press (1999): 1-16.
- Fernández Biggs, Braulio. “El teatro isabelino”. *Aproximaciones a Shakespeare*. Ed. Braulio Fernández Biggs. Santiago: Ed. Universitaria, 2016. 11-26.
- Fernández Rodríguez, Natalia. “Valores simbólicos de la luz y la oscuridad en las comedias de santos de Lope de Vega”. Del espacio escénico al espacio dramático en la comedia áurea. Sección monográfica: *Tintas. Quaderni di letteratura iberica e iberoamericana*, 5 (2015): 47-62. DOI: <https://doi.org/10.13130/2240-5437/6562>
- Ferrer Valls, Teresa. “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”. Edición digital a partir de Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, eds., *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja (2002): 139-160. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-incorporacion-de-la-mujer-a-la-empresa-teatral-actrices-autoras-y-companias-en-el-siglo-de-oro/>
- _____. “La representación y la interpretación en el siglo XVI”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7v3>
- Findlay, Alison. *Playing Spaces in Early Women’s Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Foakes, R. A. “Playhouses and Players”. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Eds. A. R. Braunmuller y Michael Hattaway. Cambridge Companions Online: Cambridge University Press, 2003. 1-52. URL: http://pcwww.liv.ac.uk/~ndas/teaching/rendrama/Foakes_playhouses.pdf
- García Galindo, Juan Antonio. “Por un análisis de la comunicación colectiva en el siglo XVII español: teatro y poder político”. *Baética: Estudios de arte, geografía e historia* 6 (1983): 325-340. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2541213>
- Goldberg, Jonathan. “Dover Cliff and the Conditions of Representation: *King Lear* 4:6 in Perspective.” *Poetics Today* 5/3: Medieval and Renaissance Representation: New Reflections (1984): 537-547.
- Gurr, Andrew. “The Bare Island”. *Shakespeare Survey* 47: *Playing Places for Shakespeare*. Ed. Stanley Wells. Cambridge University Press (1994): 29-43.
- _____. *Playgoing in Shakespeare’s London*, 3^{ra} ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- _____. *The Shakespearian Playing Companies*. Oxford: Clarendon, 1996.
- _____. *The Shakespearean Stage 1574-1642*. 3^{ra} ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Gurr, Andrew y Mariko Ichikawa. *Staging in Shakespeare’s Theatres*. Oxford Shakespeare Topics. Eds. Peter Holland y Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Hosley, Richard. “Was There a Music-Room in Shakespeare’s Globe?” *Shakespeare Survey* 13. Ed. Allardyce Nicoll. Cambridge University Press (1960): 113-123.
- Kathman, David. “Inn-Yard Playhouses”. *The Oxford Handbook of Early Modern Theatre*. Ed. Richard Dutton. Oxford: Oxford University Press, 2011. 153-167.

- Keenan, Siobhan. *Travelling Players in Shakespeare's England*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Kermode, Lloyd Edward. "Experiencing the Space and Place of Early Modern Theater". *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 43/1 (Winter 2013): 1-24. DOI: 10.1215/10829636-1902522
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. 1974. Introd. y trad. Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Morón Arroyo, Ciriaco. "El barroco: trasfondo ideológico. Estéticas del barroco". Conferencias ofrecidas a Enrica Cancelliere, *Batihoja* 54. Ed. Ignacio Arellano. New York: Idea/Igas, 2019. 131-151.
- Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- Oleza, Joan. "Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII". *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017): 6-33. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.206>
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Contexto y texto*. New York: IDEA, 2020.
- Pugliatti, Paola. "Visible Bullets: Critical Responses to Shakespeare's Representation of War", *LEA, Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, 2 (2013): 489-503.
- Ruano de la Haza, José María. "Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII". *Cuadernos de teatro clásico: Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, vol. 6. Dirigido por José María Díez Borque (1991): 13-67.
- Sanz Ayán, Carmen. "Felipe II y los orígenes del teatro barroco". *Cuadernos de historia moderna* 23, Monográfico V (1999): 47-78. URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/CHMO9999220047A>
- Shakespeare, William. *As You Like It*. Ed. Juliet Dusinberre. The Arden Shakespeare, Third Series. London: Thomson Learning, 2006.
- _____. *El rey Lear*. Traducción, introducción y notas de Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs. Santiago: Universitaria, 2017.
- _____. *Enrique V*. Introducción, traducción, y notas de Delia Pasini. Buenos Aires: Losada, 2008.
- _____. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. The Arden Shakespeare, Third Series. London: Thomson Learning, 2003.
- _____. *Hamlet. Príncipe de Dinamarca*. Traducción, prefacio y notas de Juan Cariola. Santiago: Universitaria, 2000.
- _____. *King Henry V*. Ed. T.W. Craik. The Arden Shakespeare, Third Series. London: Thomson Learning, 2002.
- _____. *King Lear*. Ed. R. A. Foakes. The Arden Shakespeare, Third Series. London: Thomson Learning, 2002.
- _____. *La tempestad*. Traducción, introducción y notas de Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs. Santiago: Universitaria, 2010.

- _____. *The Tempest*. Eds. Virginia Mason Vaughan y Alden T. Vaughan. The Arden Shakespeare, Third Series. London: Thomson Learning, 1999; repr. 2003.
- Stern, Tiffany. *Making Shakespeare: From Stage to Page*. London and New York: Routledge, 2004.
- Stoll, Anita K. “El vestuario en el teatro isabelino y en el corral en tiempos de Lope de Vega”. *Vidas paralelas: el teatro español y el teatro isabelino, 1580-1680*. Ed. Anita K. Stoll. Madrid y Londres: Tàmesis, 1993.
- Teague, Frances. “This Chapter about Spectacle Is not about Spectacle”. *Shakespeare’s Speaking Properties*. London and Toronto: Associated University Presses, 1991. 88-120.
- Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador*. Madrid: ADE, 1996.
- _____. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Varey, John E. y N.D Shergold. “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid : contratos de arriendo, 1587-1615”. *Bulletin Hispanique*, tome 60, no. 1 (1958): 73-95. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1958.3565>
- Vaughan, Virginia Mason. “Shakespeare’s Transformative Tempests”. Conferencia no publicada. “Dashed all to pieces”: Tempests and other natural disasters in the literary imagination, CETAPS Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal 1-3 December 2011. 1- 25.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición crítica y anotada, Felipe B. Pedraza Jiménez; Fuentes y ecos latinos, Pedro Conde Parrado. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- _____. *El caballero de Olmedo*. Ed. Francisco Rico. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- _____. “La gallarda toledana”. *Obras de Lope de Vega*. Eds. E. Cotarelo y Mori. Madrid: RAE (Nueva edición), 1928, VI, 68-102.
- _____. *Lo fingido verdadero*. Ed. María Teresa Cattaneo. Roma: Bulzoni Editore, 1992.
- Zugasti, Miguel, “El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega”. *Monstruos de apariencias llenos. . Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Ed. F. Sáez Raposo, Bellaterra, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2011. 73-101.