



GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS
FACULTAD DE HUMANIDADES DE LUGO

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

**LA ESCENIFICACIÓN DE *EL ESCONDIDO Y LA TAPADA*, DE CALDERÓN DE
LA BARCA: EL DECORADO**

Autora: Alejandra Pérez Torrón

Directora: Cristina Patiño Eirín

Two handwritten signatures are present. The top one is a large, stylized signature with the initials 'V. P.' written above it. The bottom one is a smaller, more compact signature.

CURSO ACADÉMICO: 2016/2017

CONVOCATORIA DE JULIO

ÍNDICE

| | |
|---|---------|
| 1. Introducción | 3 – 4 |
| 2. Contexto teatral del autor | 5 – 15 |
| 2.1. El corral de comedias y sus escenarios | 15 – 20 |
| 2.2. Figura I | 18 |
| 3. La puesta en escena de <i>El escondido y la tapada</i> | 20 – 58 |
| 3.1. Acotaciones | 27 – 29 |
| 3.2. Iluminación | 29 – 32 |
| 3.3. Sonido | 32 – 33 |
| 3.4. Vestuario | 33 – 34 |
| 3.5. Figura II | 38 |
| 4. Conclusiones | 59 – 63 |
| 5. Referencias bibliográficas | 64 – 66 |

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por objetivo analizar en profundidad la puesta en escena de una pieza teatral de Don Pedro Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, para así reconstruir su escenografía y aproximarnos, en la medida de lo posible, a la primera representación de dicha obra, que data del año 1636, fecha tanto de estreno en las tablas como de posible publicación. No obstante, antes de tratar estas cuestiones que conformarán la parte central del trabajo, será conveniente acercarnos al autor que nos ocupa para así situar la comedia contextualmente en el marco de su vida y en su trayectoria literaria y profesional. Por otro lado, en este breve apartado daremos algunos datos sobre las ediciones de las obras de Calderón realizadas por Vera Tassis, al igual que trataremos lo concerniente a las ediciones y representaciones conocidas de *El escondido y la tapada*.

Para ello, y para todo el trabajo en general, tomaré como texto base o bibliografía básica y fundamental la edición preparada por Maravillas Larrañaga, en 1989, de la ya citada comedia de capa y espada. La progresión del trabajo nos llevará a tratar algunas cuestiones generales del teatro del Siglo de Oro, prestando mayor atención a los corrales y escenarios barrocos, por ser estos los espacios en los que situamos la pieza calderoniana estudiada.

La metodología seguida en la elaboración de la parte central de este trabajo se basará en el cruce de datos obtenidos de una lectura especialmente minuciosa de la edición de Maravillas Larrañaga, así como del estudio publicado por Jesús Sepúlveda bajo el nombre de “Haz y envés de convenciones en *El escondido y la tapada* de Pedro Calderón de la Barca”. Esto nos permitirá recopilar una serie de informaciones referentes tanto a la caracterización de los personajes que encontramos en *El escondido y la tapada*, como al decorado visible en el escenario y a las mudanzas que de este se puedan hacer a lo largo de la representación. Estas referencias, como veremos, serán de gran importancia para luego montar la puesta

en escena, dado que los personajes estarán en cierto modo delimitados por el espacio escénico a la hora de presentarse al público.

Por tanto, como decía, las fuentes principales y la metodología de este Trabajo de Fin de Grado derivarán de la lectura de la comedia calderoniana, así como de la visión que de la puesta en escena tendría el hipotético director o directora de la compañía, cuya posición pretendo suplantar para recrear toda la escenografía de *El escondido y la tapada*.

Bien es cierto que Maravillas Larrañaga nos presenta ya un breve estudio de la obra en la edición que ella misma prepara, tratando temas referentes a los personajes o al tiempo, lugar y acción, entre otros aspectos. Frente a esto, lo que se pretende aquí no solo es ampliar dicha información que nos puede ser útil, sino mostrar con mayor detalle el montaje, paso a paso, de la obra para luego reconstruir su representación en las tablas.

Este planteamiento reviste cierto carácter novedoso si tenemos en cuenta la poca información disponible sobre esta comedia de la que, al igual que tantas otras, carecemos de datos sobre su primera puesta en escena. En este caso, como veremos, pese a compartir rasgos y temática con la bien conocida *La Dama Duende* (1629), está mucho menos explotada. Por ello, tomo la decisión de tratar este tema y conocer así cómo sería una representación propiamente dicha en el siglo XVII. La magnitud del trabajo que se pretende realizar nos llevará, en ocasiones, a encontrarnos ante una situación de falta de información que se solventará en la medida de nuestras posibilidades. Pretendo pues, realizar un trabajo no tanto apoyado en cuestiones teóricas como en cuestiones “prácticas”, si tenemos en cuenta que la recreación escenográfica se llevará a cabo mediante la lectura de *El escondido y la tapada*.

2. CONTEXTO TEATRAL DEL AUTOR

Es bien conocida ya la biografía de Calderón de la Barca, autor de la pieza teatral que nos ocupa en este trabajo; nos referimos a su fecha de nacimiento –17 de enero de 1600– y también a la fecha de su fallecimiento –25 de mayo de 1681–. Lo que más nos va a interesar ahora no es sumergirnos detalladamente en su biografía, sino en la relación de esta con la época literaria que le tocó vivir a Calderón. Así, veremos su carrera literaria y, por tanto, sus títulos más destacados, al tiempo que trataremos los rasgos propios del teatro del siglo XVII, época en la que situamos tanto la representación como la publicación de *El escondido y la tapada*. De esta manera abordaremos dos puntos clave que nos serán de gran utilidad a la hora de tratar la puesta en escena de la pieza calderoniana ya mencionada.

Comenzando con algunos datos relacionados con la biografía de nuestro autor, veíamos ya que nace en el año 1600 y sabemos también que empieza sus primeros estudios –con la edad de nueve años– en el Colegio Imperial de los jesuitas, para años más tarde estudiar Cánones en Salamanca (1615-1619). En esta misma etapa, concretamente cuando Calderón comenzaba sus estudios en 1609, se publica el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega (1562-1635). Dicho tratado, recogido en la edición de *Rimas*, supuso una nueva teoría sobre el teatro, que en cierta manera renovaba lo dicho ya por Bartolomé de Torres Naharro (1485-1520?) en el *Proemio a la Propalladia* (1517), obra considerada como el tratado español sobre teatro más antiguo.

Tras su estancia en la ciudad salmantina, Calderón decide dejar sus estudios y el 24 de octubre de 1621 se matricula como “sumulista” en la Universidad de Alcalá de Henares. Es durante esta década cuando comienza su carrera literaria, concretamente a través de numerosos certámenes que lo llevan a ser conocido como poeta. También en esta década, en el año 1623, se estrena la primera obra de la que se tienen pruebas documentales inequívocas, *Amor, honor y poder*, y lo hace

en Palacio, contando con el trabajo de la compañía de Juan Acacio Bernal. En 1625 se estrena *La gran Cenobia* y en los años siguientes otras comedias entre las que destaca *La cisma de Ingalaterra*. Asimismo, se sabe que el nombre de Calderón figuró en las cuentas de palacio, en el año 1627, exactamente el día 22 de febrero, fecha que coincidía con el pago realizado por la puesta en escena de *El alcaide de sí mismo*. A través de ese registro de cuentas, podríamos establecer que la obra anteriormente mencionada fue compuesta, e incluso estrenada, en 1626.

A partir de estos años, su producción aumenta notoriamente, tal y como considera Cruickshank (2011); así, en el año 1629 encontramos comedias de capa y espada tan conocidas como *La dama duende* y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Otras piezas de gran importancia como son *La vida es sueño* (1635), *El médico de su honra* (1635) y *El alcalde de Zalamea* (1636), las situamos en la década de los treinta, coincidiendo con la construcción del nuevo palacio del Buen Retiro, que se inaugura en 1633 con su Coliseo, y es terminado totalmente en 1640. También en esta década Calderón empezó a escribir autos sacramentales, al ritmo de dos al año, destinados al Ayuntamiento de Madrid. Sin embargo, en los años cuarenta la producción calderoniana sufre una disminución, debido a la situación política del momento, que conllevó, entre otras consecuencias, el cierre de los teatros. A esto se sumó el fallecimiento del príncipe heredero Baltasar Carlos, en 1646, lo que provocó que los teatros continuaran cerrados hasta 1649.

Precisamente, todas las obras anteriormente mencionadas, desde la década de los veinte hasta el año 1649, pertenecen a la primera etapa literaria de este autor. Dicha etapa iría entonces desde la obra *Amor, honor y poder* hasta el cierre de los teatros en la década de los cuarenta. A esta primera etapa pertenecen piezas cómicas de corral, entre las que podemos incluir *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (1629), *La banda y la flor* (1632) o *El secreto a voces* (1642), sin olvidar *El escondido y la tapada* (1636), obra de la que trataremos en este trabajo.

Como vemos, Calderón dedicó más de la mitad de su vida a escribir piezas teatrales que, en su mayoría, podemos incluir en el género de las comedias. Conviene aquí tener presente que las comedias formaban parte de un espectáculo mayor –el teatro– de forma que la representación no se realizaba aisladamente, sino que contaba con otros elementos que la complementaban. De esta manera, tal y como indica Ignacio Arellano (2012: 62) el espectáculo podía comenzar con “unos acordes de música, guitarras, redobles de tambor, canciones...”. Acto seguido, sabemos que tenían lugar recitados de poemas o romances mientras los actores de la compañía se presentaban al público que iba a asistir a la representación. Asimismo, en el transcurso de la comedia y en el intermedio entre los actos había bailes y entremeses que amenizaban el espectáculo, así como mojigangas, que actuaban a modo del cierre de la función.

Debemos recordar, pues, aquellas dos teorías enunciadas anteriormente acerca del teatro, para así tener un mayor conocimiento acerca de cómo eran las comedias ya antes del Siglo de Oro, y qué las caracterizaba. Por su parte, Torres Naharro nos ofrecía ya una pequeña definición de la comedia, así como los rasgos propios de esta y una clasificación en dos estilos o tipos principales. Decía este autor acerca de la comedia, que era un “artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado” (Arellano, 2012: 21). Mencionaba también que debía dividirse en cinco actos o jornadas, y al hablar del número de personajes que participaban en la obra, señalaba que no podían ser tan pocos que el espectáculo pareciera “fiesta sorda”, ni tantos que “engendrasen confusión”. A su vez, y como ya adelantaba, Torres Naharro establecía también dos tipos de comedias: *a noticia*, aquellas que tratan hechos verosímiles que han sido vistos u oídos, y comedias *a fantasía*, en donde se presentaban hechos fingidos que pretendían ser verosímiles.

A diferencia de Torres Naharro que señalaba, como bien hemos visto, que la comedia debía tener cinco actos, Lope prefiere una distribución tripartita y, por tanto, en tres actos o jornadas. Esto permitía que cada acto se relacionara, generalmente

hablando, con una parte del planteamiento de la comedia, a saber: exposición, nudo y desenlace. Así, en el primer acto encontraríamos la exposición y el nudo de la trama, que se extendería a todo el segundo acto y al comienzo del tercero, situándose al final de éste el desenlace.

Lope presta también especial atención a las unidades dramáticas de lugar, tiempo y acción, y dice de esta última que es el “principio general” de la comedia, por lo que podrían admitirse dos o tres acciones si estas desembocan y comparten una misma finalidad. En lo referente a las unidades de lugar y tiempo, tenemos mayor flexibilidad dado que contribuyen a la verosimilitud de la obra, de forma que se mantendrán en un número ilimitado, siempre y cuando no resten verosimilitud al argumento de la pieza en sí. Sabemos, sin embargo, que la unidad de tiempo estaba fijada por Agnolo Segni en veinticuatro horas, y la de lugar por Maggi en relación con esta última.

Todo esto, podemos observarlo claramente en las siguientes citas extraídas del *Arte Nuevo de hacer comedias*, en donde se refleja también la importancia del decoro ¹:

Elíjase el sujeto y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes
(2006: 140)

Lo trágico y lo cómico mezclados,
[...]
que aquesta variedad deleita mucho
[...]

1 Existen dos conceptos de *decoro* en el teatro barroco español:

-Decoro moral: veda la representación de ciertos motivos (rebeliones, adulterio, etc) y se mantiene con límites muy variables e imprecisos.

-Decoro dramático: consiste en la adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel (nivel social, jerarquía dramática - primer galán, rey, etc -). (Arellano, 2012: 125)

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción
(2006: 141)

No hay que advertir que pase en el periodo
de un sol
[...]
Pase en menos tiempo que se pueda
(2006: 142)

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que vaya declinando el paso
(2006: 144)

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real, si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa.
(2006: 146)

Como bien veremos en el transcurso de este trabajo, la comedia de capa y espada *El escondido y la tapada*, seguirá mayoritariamente los preceptos establecidos por Lope, dado que la obra se divide en tres actos y no en los cinco que Torres Naharro proponía. Esto puede deberse a que, como ya vimos, Calderón conoció perfectamente el *Arte Nuevo*, por publicarse este durante su juventud.

Siguiendo con la obra del autor de *La vida es sueño*, y mencionada ya su primera etapa literaria, debemos ahora centrarnos en la segunda fase de su carrera, que comienza a partir de la década de los cincuenta –concretamente en octubre– ,

cuando Calderón ingresa en la Orden Tercera franciscana para recibir los hábitos y ordenarse sacerdote. Durante esta etapa, se dedica a la publicación de autos sacramentales del Corpus así como piezas teatrales para las fiestas en la corte, aunque no deja de escribir obras de distinta temática, como las mitológicas, que destacan a partir de los años sesenta. Ya en los años ochenta, Calderón estrena su última comedia –durante el carnaval– *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, aunque sigue escribiendo y compone, antes de su muerte, *El cordero de Isaías* y *La divina Filotea* –esta inconclusa– piezas destinadas para los autos del año 1681. Esta sería, por tanto, la segunda etapa de su teatro, que comienza a partir del año 1651, y en la que encontraríamos fundamentalmente piezas de temática religiosa, como autos, y también fiestas cortesanas. Tendríamos así obras como *El gran teatro del mundo* (1655), *El árbol del mejor fruto* (1661) o *No hay instante sin milagro* (1672).

Todas estas piezas mencionadas a la hora de establecer la diferencia entre las etapas del teatro de Calderón aparecen recogidas en una serie de volúmenes preparados por Diego Juan de Vera Tassis y Villarroel. Este autor comienza la serie de las nueve partes de las comedias de Calderón en el año 1682 ², con la *Verdadera Quinta Parte*, para enmendar la que Calderón había rechazado en el año 1677. Al año siguiente (1683) aparecen las partes *Sexta* y *Séptima*, y en el 1684 la *Octava parte*. Vera Tassis, al encontrarse sin material para continuar los tomos, reedita las primeras cuatro partes publicadas ya en vida de Calderón y con numerosas mejoras y correcciones en los textos: *Primera parte* (1685), *Parte segunda* (1686), *Tercera parte* (1687) y *Cuarta parte* (1688).

Respecto a la *Parte segunda*, y como recogen Iglesias Feijoo y María Caamaño (2003), se ha localizado otra edición con la misma fecha, en el año 1686, bajo el nombre de *Segunda parte*. Esta nueva edición presenta portada y preliminares distintos, con una apertura en la que se lee lo siguiente: “Advertencia al que leyere”.

2 La *Primera parte de comedias* de Calderón sale en 1636, al cuidado de su hermano José; al año siguiente se publica la *Segunda*. La *Primera parte de autos sacramentales* es la única colección publicada por el propio Calderón.

En el año 1691 estaban disponibles ya los nueve tomos de esta colección, en la que se recopilaban unas ciento ocho comedias de Calderón. En la *Novena parte* (1691) se ofrecía una lista de unas catorce obras que compondrían la *Décima parte*, que nunca llegó a aparecer, y en la que se recogería la pieza perdida *Don Quijote de la Mancha*. Esta pieza datada en 1636 había sido representada el martes de carnaval de ese mismo año, como así apunta un documento escrito al día siguiente de la propia representación:

La [comedia] desta ultima [noche fue] del gran don Pedro Calderon en quien assienta bien cualquier alabança: y la representò [Pedro de la] Rosa con su compañía, no de menores y luzidos personajes: y el assunto fue la novela de don Quixote. (Cruickshank, 2011: 301)

Sin embargo, esta obra ya había sido llevada a las tablas con anterioridad; llevaba por título *Don Quijote de la Mancha* y aparecía recogida en la *Primera Parte* de las obras de Guillén de Castro, fechada en el 1618. Sabemos también que el propio Calderón, en el año 1680, envió una lista de sus obras al duque de Veragua; concretamente la lista la conformaban unos noventa y nueve títulos de comedias y unos setenta autos.

Tras el éxito de esta recopilación de obras, en el año 1694 se reedita la *Quinta Parte* (1682), y la serie de Vera Tassis –en su totalidad– en el siglo XVIII, concretamente entre los años 1715 y 1731; esta reedición, como señala Rodríguez Gallego (vid. bibl.) “se convirtió en la *vulgata*” de las comedias de Calderón, ya que sirvió de base textual prácticamente exclusiva de sus obras hasta la edición de Hartzenbusch. Asimismo, se conocieron nueve partes contrahechas y facticias de las obras, como bien recoge Jaime Moll en su artículo “Sobre las ediciones del siglo XVIII de las parte de comedias de Calderón”.

Más modernamente, pero no por ello careciente de valor, conocemos las ediciones impresas por la Fundación José Antonio de Castro, que suponen una

actualización de las ediciones de Vera Tassis. Esta recopilación se divide, primeramente, según la temática de las obras, por lo que encontramos tres tomos en los que se recogen autos sacramentales. Seguidamente, destacan seis tomos en los que podemos encontrar las comedias, aunque la pieza que nos interesa – *El escondido y la tapada* – no se encuentra entre ellas. Esto se debe a que la comedia de capa y espada, objeto central de este trabajo, tiene previsto ser editada en el tomo número VII de comedias, que aún no está disponible entre las ediciones de esta Fundación.

Pero lo que más nos interesa de las ediciones preparadas por Vera Tassis es la presencia en ellas de la obra que constituirá el cuerpo central de este trabajo: *El escondido y la tapada*. Esta comedia tiene como fecha de publicación y posible estreno el año 1636, concretamente el día 3 de abril, y habría sido puesta en escena por la compañía de Antonio de Prado. Podemos encontrarla en la *Séptima parte* (1683) de las comedias de Calderón preparadas por Vera Tassis, aunque como apunta Escudero Baztán (vid. bibl.), esta pieza ya aparecía recogida en la *Verdadera quinta parte de comedias*, bajo el epígrafe de “Varias”.

De esta obra se conoce una edición crítica que manejaré en este trabajo, con fecha de publicación en el año 1989. Sin embargo, según Escudero Baztán (vid. bibl.) esta edición, debida a Maravillas Larrañaga Donézar no maneja todos los testimonios conocidos. De dicha comedia de capa y espada se conserva un texto espúreo aparecido en 1657: *Parte none de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, texto base manejado en la edición de Maravillas Larrañaga junto con la *Séptima parte* de Vera Tassis. Respecto a las representaciones de *El escondido y la tapada* se conocen los siguientes datos, aportados por dicha autora en su edición (1989: 59-63), que nos ofrece como fecha de una de las primeras representaciones el 30 de agosto de 1717, en Valladolid. A lo largo de este siglo la obra fue anunciada en diversas ocasiones, sobre todo en Madrid: en el año 1784, la obra era publicitada por el *Memorial Literario* de Madrid, para los días 7 y 8 de septiembre; cuatro años más tarde, en 1788, hacía lo mismo el *Diario de las Musas*

de Madrid, que fechaba la representación para los días 4, 5 y 6 de octubre en el Teatro de la Cruz. Se anunció también en el Teatro del Príncipe en el año 1790, para los días 4, 5, 6, 7 y 8 de abril. Ya en el siglo XIX, entre los años 1830 y 1847, la obra fue representada en unas diecisiete ocasiones; una de ellas tuvo lugar en Valencia entre los años 1833 y 1839.

Otras ediciones mencionadas por Larrañaga en su obra, con el fin de cotejar los datos y conseguir así una edición fidedigna, son las siguientes:

- Edición suelta de 16...? de la Biblioteca Nacional encuadernada con otras once en un pseudo de Vera Tassis en Madrid
- Edición suelta de 16...? de la Biblioteca Nacional en Madrid
- Edición de 1785 de García de la Huerta en Madrid
- Edición de 1848 de Hartzzenbusch en Madrid
- Edición de 1956 de Ángel Valbuena Briones

No obstante, según Escudero Baztán, habría otros manuscritos de la comedia que merecerían ser, ya no solo citados, sino también comentados, trabajo que no intentaremos abordar aquí por no ser este el objeto de estudio principal. Así, dichos manuscritos son los siguientes:

- Dos testimonios manuscritos que se encuentran en la Biblioteca Municipal de Madrid. Realmente, se trata de cuatro manuscritos: el primero sin fecha, el segundo de 1829, el tercero de 1832 y el cuarto de 1847. Todos ellos recogen una refundición dieciochesca de la comedia de un autor anónimo.
- Una serie de “comedias sueltas” tardías, las menos de finales del XVII y la mayoría impresas a lo largo del XVIII.
- Ediciones que recogen obras de distintos autores que abarcan un período cronológico amplio: desde finales del siglo XVII hasta el XX.

Como ya mencionamos, las dos teorías más influyentes en el teatro fueron tanto la de Lope de Vega como la de Torres Naharro, pero a esto debemos añadir la importancia del teatro italiano que, poco a poco, fue tomado como modelo en España. Un ejemplo de ello serían las imitaciones que se realizan de autores tan relevantes en la historia literaria como Boccaccio o Rainieri, así como la adaptación de modelos italianos a la comedia española, concretamente cabe destacar la importancia que tuvieron sus personajes.

Sin embargo, dicha influencia no solo queda patente en características concretas de las comedias, sino que se dieron cambios que realmente revolucionaron las representaciones teatrales en España. Un claro ejemplo de ello sería la importancia que tuvo Alberto Naselli, alias “Ganassa”, comediante que hizo posible que los corrales tuvieran un tablado permanente cubierto por un techo. Asimismo “consiguió autorización para representar dos días a la semana, e igualmente para que representaran las mujeres” (Arellano, 2012: 67). Recordemos que posteriormente, en el año 1581, se niega el permiso para representar todos los días, hecho que se consigue en 1641, cuando, debido al aumento y al éxito de las funciones, se representan en Madrid –en octubre y noviembre– comedias todos los días. Estas representaciones tuvieron mayor apogeo en Pascua y durante el Corpus, debido también a la interrupción de las representaciones que se producía durante la Cuaresma y por motivos concernientes a la realeza.

Por otro lado, cabe señalar que no todas las obras propuestas para ser representadas llegaban finalmente a las tablas, ya que existía una fuerte censura que condicionaba el estreno de las piezas. Esta censura no solo se aplicaba al texto que componía la comedia y al que debían recitar los actores, sino que también afectaba a su escenificación e incluso a los posibles bailes que se dieran en la representación. Todo esto lo vemos en un fragmento extraído del reglamento de 1608:

Que dos días antes que hayan representar la comedia, cantar, o entremés, lo lleven al señor del consejo, para que lo mande ver y examinar, y hasta que les haya dado licencia, no lo den a los compañeros a estudiar. (Arellano, 2012: 68)

Llegados ya a este punto y vista toda la información relevante acerca de Calderón y el contexto histórico y literario en el que produce sus obras, no debemos olvidar los espacios en los que tenían lugar las representaciones de las comedias y, por tanto, el espacio que más adelante reconstruiremos para tratar minuciosamente la puesta en escena de *El escondido y la tapada*. Por ello, pasaremos a continuación a un apartado en el que se recopilará toda la información necesaria acerca de los corrales de comedias y sus escenarios:

2.1. EL CORRAL DE COMEDIAS Y SUS ESCENARIOS

El corral de comedias, así como el escenario, estaba situado en los patios de los edificios, de forma que era un espacio al aire libre en donde también se situaba el público que acudía a las representaciones ³, aunque este tenía ya una serie de localidades que ocupaban en función de su estrato social. El corral, al situarse en un patio, quedaba por tanto delimitado por la zona de las viviendas que lo rodeaban, y en uno de los fondos se situaba el escenario. En esas viviendas que delimitaban el espacio y el tamaño del corral, encontramos las localidades destinadas al público, destacando las *gradas*, los *apoyentos* y las *cazuelas*, aunque bien es cierto que otra parte de los espectadores permanecía de pie en una zona libre situada en frente del escenario –en ocasiones podía haber bancos u otra clase de asientos–. Estos espectadores eran los pertenecientes a las clases más bajas.

3 Sabemos que las funciones comenzaban entre las dos y las cuatro de la tarde, según la época del año, y que duraban por término general, dos horas y media. La mejor época y de mayor asistencia era el invierno, comenzaba el espectáculo a primera hora de la tarde.

La gente de una categoría social más elevada ocupaba los laterales del patio: eran las llamadas *gradas*. Sobre estos espacios, en un nivel superior, encontramos los *apoyentos* o *palcos* ⁴, localidades que se podían alquilar anualmente a los nobles. Cabe destacar también que en estos apoyentos no existía la diferencia entre sexos, de forma que hombres y mujeres estaban unidos. Esto no es lo que ocurría entre las clases bajas, dado que las mujeres ocupaban la *cazuela*, espacio situado en el primer piso y justo en frente del escenario; en ocasiones podemos encontrar en el corral una segunda cazuela, en un piso superior, llamada *cazuela alta*.

Estos espacios, los corrales, en donde tenían lugar las múltiples representaciones de comedias destinadas a un público más popular, surgen gracias a las cofradías (sociedades de asistencia benéfica). En España, en la segunda mitad del siglo XVI, aparecen las primeras cofradías; por ejemplo, en 1565 sabemos que se funda la de la Pasión, que dará paso ya en 1568 a un teatro permanente con representaciones en el patio del Hospital de la Pasión, para luego representar en el Corral de la Pacheca. Otra importante cofradía es la de la Soledad, cuyo escenario se situaba en el Corral de Burguillos. Así, con lo obtenido de las representaciones teatrales, se instalan los primeros teatros en terrenos propios, pertenecientes a las cofradías: destacan entonces los bien conocidos Corral de la Cruz (1579) y Corral del Príncipe (1582). Es así cómo nacen los espacios destinados propiamente a las funciones teatrales.

Sin embargo, antes de que las funciones tuvieran lugar en estos espacios perfectamente delimitados y provistos de todo lo necesario para la representación, los escenarios tenían menos recursos y, en definitiva, eran más precarios. Así, Miguel de Cervantes, recuerda en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) cómo eran dichos escenarios:

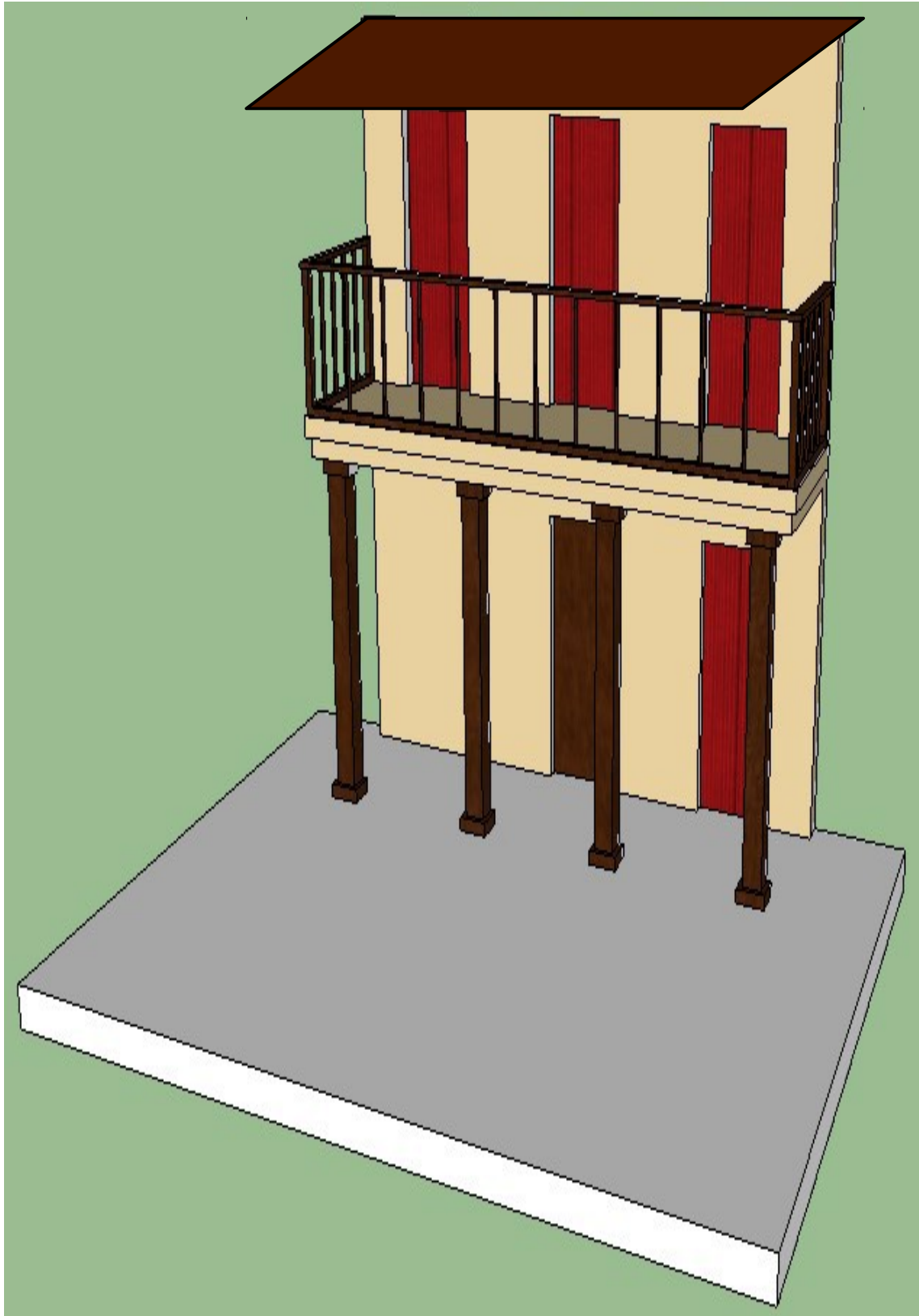
4 Existían dos tipos de apoyentos:

- Apoyentos de la villa: reservados a las autoridades municipales.
- Tertulias y desvanes: reservados a los doctos y clérigos.

no había en aquel tiempo tramoyas [...] no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por el hueco del teatro, el cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. (Arellano, 2012: 69)

Ahora bien, los escenarios en el siglo XVII distaban mucho de aquella visión que nos ofrecía Cervantes, y poco a poco comenzaban a estar mejor preparados para todo tipo de representaciones al tiempo que ofrecían los últimos avances en lo que se refiere tanto a decorado como a tramoyas varias. Sabemos que los escenarios se situaban al fondo de los corrales quedando delimitados a ambos lados por los edificios que los rodeaban, en donde encontrábamos los aposentos destinados al público. De esta manera, el escenario quedaba abierto por su parte frontal, de cara a los espectadores.

Antes de tratar ahora las dimensiones y medidas del escenario, conviene tener presente una imagen del tablado –recreado por mí misma mediante el programa Sketchup– que encontraríamos en un corral del siglo XVII, y que nos servirá como base para recrear la puesta en escena y el decorado de la comedia *El escondido y la tapada*:



[Figura I]

En cuanto a las medidas del escenario sabemos que su altura, respecto del suelo, eran unos dos metros y medio, aproximadamente, aunque dichas medidas podían verse reducidas si en el patio existía el llamado foso, en donde se colocaba el vestuario de los hombres, y en donde tenían lugar la preparación de ciertos efectos especiales. Las medidas del tablado, en donde tenía lugar la representación, eran bastante amplias: unos ocho metros de largo por cuatro metros de ancho, todo ello protegido por un techo que cubría la plataforma en su totalidad. Este espacio tenía una nueva delimitación propia, dado que en los laterales se levantaban unos pilares que, separados por un tabique o por una puerta, dejaban un hueco libre para el vestuario femenino. Pero este espacio gozaba también de otra utilidad, quizá la que más nos interese a nosotros, y es que, mediante unas cortinas colocadas en dichos tabiques se dejaban ver las llamadas *apariencias* ⁵.

Al fondo del escenario, tenemos también nuevos espacios muy útiles para la escenografía; se trata de una fachada que, gracias a unos dos corredores, posee nueve huecos delimitados por columnas, de forma que la parte anterior del escenario contaba con tres niveles de alturas, cada uno de ellos con sus tres huecos correspondientes, tapados con unos paños que se corrían o descorrían de acuerdo con las convenciones de la obra. Según Arellano, esta fachada tan peculiar junto con el foso constituía una representación simbólica de todo el universo, de manera que el cielo lo encontrábamos en la parte más alta de los corredores y, descendiendo progresivamente, el infierno en el foso del tablado.

Todos estos aspectos los veremos con mayor claridad a continuación, dado que pasaremos ahora a tratar exclusivamente la puesta en escena de *El escondido y la tapada*, atendiendo al decorado, a las modificaciones que de él se hacen a lo largo de la obra, a la vestimenta de los personajes, a sus acciones y movimientos, etc. En definitiva, a todo lo concerniente a la escenificación de una comedia de capa

5 En el teatro barroco, decorado que se hacía visible al público corriendo alguna de las cortinas que cubrían el foso. El objeto de estas apariencias [...] consistía en provocar la admiración de los espectadores. Algunas apariencias, en fin, permitían la representación de pequeñas escenas difíciles de encajar en la principal. Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Barcelona, Espasa: 2011. p.44.

y espada.

3. LA PUESTA EN ESCENA DE *EL ESCONDIDO Y LA TAPADA*

A continuación, como ya venía anunciando en el apartado anterior, centraremos ahora toda nuestra atención en explicar y describir detalladamente la representación y puesta en escena de *El escondido y la tapada*, objeto central de nuestro estudio. Para ello, en primer lugar, expondremos tres teorías sobre qué elementos se muestran indispensables a la hora de estudiar una representación. En segundo lugar, ofreceremos un resumen de la obra mencionando el tiempo y el espacio en el que se ambienta, y presentaremos también a los principales personajes que conforman la trama. Seguidamente se tratarán minuciosamente ciertos aspectos indispensables para recrear la puesta en escena, ya no solo de esta obra, sino de cualquier pieza teatral; abordaremos las acotaciones, la iluminación, los sonidos y el vestuario. Así, tras estas breves informaciones nos sumergiremos profundamente en el mundo creado por Calderón de la Barca en *El escondido y la tapada*.

Las tres teorías teatrales relacionadas con el estudio de la puesta en escena que antes mencionaba nos conducen a autores fundamentales tales como Grotowski, Artaud y Tadeusz Kowzan. Por su parte, Grotowski propone lo que se llama *teatro pobre*⁶; esta modalidad centra toda su atención en el actor y en su relación con los espectadores, de forma que predomina una escenografía sencilla. Frente a esto, Artaud propone el *teatro de la crueldad*⁷, basado en los gestos, movimientos, en la danza, dejando de lado la palabra dramática tradicional. Vemos

6 “Jerzy Grotowski, siguiendo los pasos de Stanislavski y de Meyerhold, propugna sobre los años sesenta del siglo XX un tipo de teatro [...] en el que renuncia a cualquier tipo de alarde técnico y busca la total austeridad en el decorado. En el espacio escénico han de alcanzar su efectividad máxima los recursos de expresión, gestuales y corporales, de los actores, en absoluta comunión física y psíquica con el personaje cuyo papel representan.” Vid. Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Espasa: 2011, p.701.

7 “Propone minimizar la importancia del texto dramático y anular el decorado para enfatizar los ingredientes de rito y violencia, las gesticulaciones, la luz, la música, la caracterización, el vestuario y el grito, con el fin de despertar de su pasividad a los espectadores y ayudarles a liberar los impulsos del subconsciente.” Vid. Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Espasa: 2011, p. 694.

entonces dos visiones y propuestas de análisis del teatro que se contraponen, pero la que quizá más nos interese y la que más seguiremos en este trabajo es la propuesta por Tadeusz Kowzan. Este autor considera que existe un sistema de trece signos imprescindibles en el teatro a la hora de analizar y comentar una puesta en escena. Se trata pues de los siguientes elementos: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, peinado, maquillaje, traje, iluminación, accesorios, música, sonido y decorado (vid. bibl. Alonso Mateos).

Sin embargo, para la elaboración de este trabajo no nos centraremos exclusivamente en ninguna de las teorías anteriormente expuestas, aunque sí es verdad que la más completa es la de Kowzan, por proponer un análisis de elementos varios, que de alguna forma engloban conjuntamente las propuestas tanto del *teatro pobre* como del *teatro de la crueldad*. A pesar de esto, tendremos en cuenta todos aquellos aspectos relevantes para la puesta en escena de esta pieza calderoniana, es decir, no solo analizaremos las acciones de los personajes, sino que trataremos también su caracterización por medio del vestuario y/o maquillaje –en el caso de que sea posible– así como el decorado presente en el escenario, y cómo este influye notoriamente delimitando los movimientos de los actores.

Asimismo, debemos tener siempre presente que las representaciones de las comedias de capa y espada gozaban de una escenografía que podemos considerar austera. De esta manera, tendremos un decorado principal que se mantendrá a lo largo de toda la obra, pero que en las primeras escenas estará velado por una cortina, de forma que nos encontraremos ante diferentes ambientes y perspectivas. Este decorado, del que hablaremos más adelante detalladamente, cubrirá solo el primer nivel del tablado, dejando libre el corredor que se sitúa inmediatamente encima, es decir, el primer corredor, dado que en él tendrán lugar también ciertos momentos de la representación.

Para un mejor entendimiento de todos aquellos aspectos que influyen en la puesta en escena de *El escondido y la tapada*, y para así prestar atención a los

elementos de mayor relevancia, estructuraremos la información en una serie de subapartados o epígrafes, tales como los referentes a las acotaciones, la iluminación, el sonido o el vestuario. Asimismo, nos apoyaremos en una serie de imágenes que nos facilitarán la explicación de la puesta en escena y de la situación tanto de los personajes como del decorado mismo.

Por otro lado, conviene hacer ciertas aclaraciones acerca de la división externa de la obra, así como de los personajes que participan en la trama principal y, entre otras cosas, debemos también situar la acción tanto espacial como temporalmente. Sin embargo, no podemos olvidar el título de la obra, aspecto clave para su entendimiento. Recordemos que, en el siglo XVII, las obras eran anunciadas mediante carteles que se colocaban en el exterior de los corrales o cerca de ellos, por lo que esta era la primera información y el primer contacto entre el público y la pieza teatral (Arellano, 2012: 107). Ya de antemano, el título nos sugiere estar en presencia de dos personajes que tratan de esconderse, de ocultarse, aunque desconocemos el motivo, hecho que puede llevar a los espectadores a sentir mayor curiosidad y desconcierto. Como vemos, la obra se presenta ya mediante un título atractivo que tiene como finalidad embaucar al público receptor. Referencias a la obra y a su título las encontramos en el propio texto del personaje de Mosquito, exactamente en los versos 297 y 232:

Mosquito. Pero dime, ¿qué papel
me toca en esta comedia
del caballero escondido?

César. Pues no estás culpado, fuera
te quedarás a avisarme
de todo lo que suceda.

(Larrañaga Donézar, Maravillas. *El escondido y la tapada*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias: 1989, p.102)

Evidentemente, el público carecía de esta información hasta el mismo momento de la representación, en el que conocían también los motivos que llevaban a este caballero a esconderse. También, mediante las palabras de Mosquito, conocemos que el galán de la obra – César – corteja a dos damas, información útil a la hora de establecer el tipo de compañía que tendría que llevar a las tablas *El escondido*. Asimismo, mediante los versos que a continuación destacaré, parece atisbarse un resumen de los hechos acontecidos que llevan a César a esconderse, aunque esta información la veremos, detalladamente, más adelante:

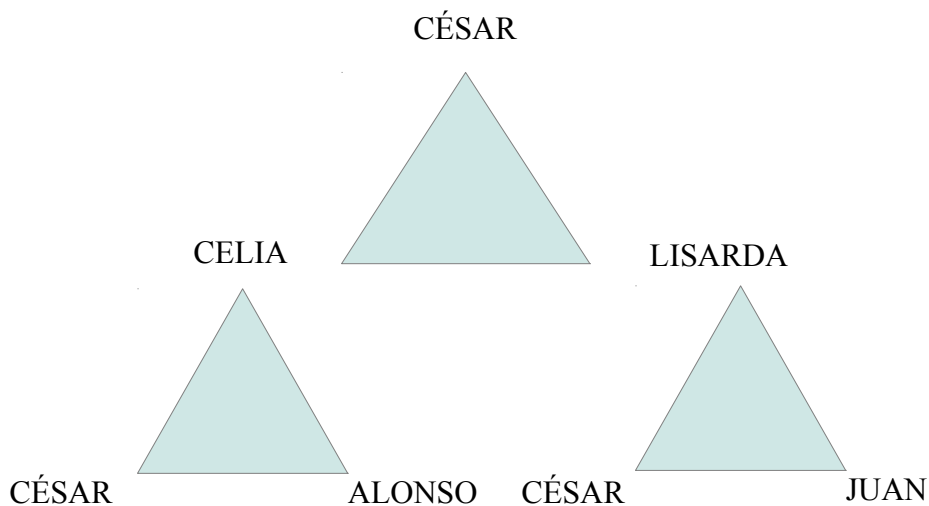
Habrá tres meses apenas
que salimos de Madrid
por haber dejado en ella
muerto a un noble caballero
que era hermano (por más señas)
de una de aquellas dos damas
que a un mismo tiempo festejas,
y por celos de la otra;
(que como autor de comedias
tienes en tu compañía
segunda dama y primera)
(1989: 87, vv. 24 – 34)

Esto, junto a la información que Maravillas Larrañaga nos da en su edición, nos lleva a pensar en el tipo de compañía teatral que haría la representación y por cuántos actores estaría compuesta. Ya al comienzo de la obra, en la edición de dicha estudiosa, concretamente en la página 85, se desglosa el número de personajes existentes así como el papel que estos desempeñan. Sabemos, por tanto, que hay tres galanes: Félix (hermano de Celia), Juan (prometido de Lisarda) y César, el personaje principal que trata de mantenerse oculto. A este personaje le acompaña Mosquito, su criado, que desempeña el papel de *gracioso*, personaje tipo tomado de la *commedia dell'arte* italiana y del llamado “zanni”. Lo mismo ocurre con

Beatriz, criada de Lisarda, que es el correspondiente femenino del gracioso. Otros personajes, ya más secundarios, serían el viejo (Don Diego) y los criados Castaño (de Don Diego) e Inés (acompañante y doncella de Celia).

Tenemos, como decía, tres galanes pero tan solo dos doncellas, Lisarda y Celia, que será nuestra “tapada”. Esto se entenderá mejor si establecemos las relaciones entre los galanes y las damas: Lisarda y Celia son las doncellas a las que César sirve, pero al mismo tiempo, Lisarda es la prometida de Juan. Por su parte, Félix, tal y como apunté anteriormente, es hermano de Celia y parece vigilarla y guardarla a todas horas. Otra relación que podemos establecer nos lleva a hablar del personaje muerto que desencadena toda la trama y todos los acontecimientos; se trata de Alonso, servidor de Celia y hermano de Lisarda.

Vemos, por tanto, cómo todos los personajes se relacionan entre sí de una u otra manera, por lo que conviene, mediante un esquema, aclarar los motivos que unen a dichos galanes con las damas:



Como podemos observar, todo se basa en triángulos amorosos, destacando el de César, que no sería un galán típico del teatro, porque en esta ocasión no solo sirve a una dama, sino que sirve a dos y, al mismo tiempo, las utiliza a su gusto y antojo. Por tanto, podemos decir que este personaje se asemeja un poco más a un “donjuán”, hecho que queda patente si tenemos en cuenta las siguientes palabras de César:

Esto a Madrid me ha traído
pues para adorar en ella
las paredes de Lisarda,
estaré en casa de Celia
(1989: 101, vv. 279 - 282)

Por tanto y, recopilando toda la anterior información, el grupo teatral que representaría esta obra estaría formada por tres galanes, dos damas, un gracioso, un viejo y tres criados, además de otros personajes secundarios como el escudero o el cochero. Así, la formación teatral sería muy amplia, y por ello llegamos a la conclusión de que se trata de una *compañía*, caracterizada por contar con unas dieciséis personas y por tener un amplio abanico de posibilidades en cuanto al vestuario se refiere. Recordemos aquí la referencia de Rojas Villandrando en su *Viaje entretenido*, respecto a la *compañía*:

en las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas:
entrevan cualquiera costura, saben de mucha cortesía, hay gente
muy discreta [...] traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de
hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno
que cobra y Dios sabe el que hurta. (Huerta Calvo, 2008: 40)

Podemos añadir, en cuanto a la compañía que representó *El escondido y la tapada* –posiblemente en 1636– que, como mencioné ya en este trabajo (vid. pág.

10), estaba bajo la dirección de Antonio de Prado, papel que intento suplir a la hora de reconstruir la puesta en escena de esta comedia de capa y espada.

Vistas ya las cuestiones referentes a los personajes y a la compañía teatral, debemos tratar ahora de la estructura externa de la obra. En relación con esto, Calderón sigue al pie de la letra lo establecido por Lope de Vega en el *Arte Nuevo*, en donde este exponía que las comedias debían tener una estructura tripartita. Así, Calderón divide la obra en tres actos o jornadas, cada una de ellas conformada por unos mil versos, aproximadamente. En el primer acto de la obra se expone un resumen –mediante palabras de César– de los hechos anteriormente sucedidos y que el público desconoce por comenzar la obra *in medias res*. También, en esta misma jornada, tiene lugar la presentación de un espacio clave para el desarrollo de toda la obra, algo habitual, por otro lado: la escalera, lugar en el que César y Mosquito se esconden, permitiendo así dar pie a la magia del enredo.

La segunda jornada constituirá el cuerpo central de la trama y es aquí también donde se explota más el carácter de enredo, con la salida y entrada de personajes y con el ocultamiento. Como podemos suponer, la Jornada Tercera se centra más en la resolución de la obra, en la que todos los personajes se encuentran y César se descubre, ahora como esposo de Celia.

Debemos mencionar ahora el espacio en el que tienen lugar las acciones, espacio que los propios espectadores tendrían que recrear mentalmente. Al comienzo de la obra y en palabras de César, sabemos que llega a Madrid junto con Mosquito, después de estar escondidos unos tres meses en Portugal, concretamente en Lisboa. Esta información nos situaría, por tanto, cerca de la ciudad de Madrid antes del anochecer, como así queda reflejado en la siguiente secuencia:

César. Pues no podemos entrar

en Madrid, hasta que sea
de noche, ata las mulas
a esos troncos, y sobre esta
tejida alfombra de flores,
(que bordó la primavera,
entre estos estanques, donde
la Casa de Campo ostenta
tanta variedad) podemos
esperar a que anochezca
(1989: 86, vv. 1–10)

Evidentemente, en el escenario del corral el público no vería ni mulas, ni troncos ni ninguna alfombra de flores, sino que todos estos elementos tendrían que ser imaginados por los propios espectadores; sería un decorado recreado mediante la palabra, en virtud de la ticoscopia.

Antes de entrar ahora en la explicación más detallada de la puesta en escena de *El escondido y la tapada*, en la que iremos viendo cómo salen a escena los personajes, dónde tienen lugar las acciones, qué elementos del decorado juegan un papel más importante, etc. nos centraremos en aquellos motivos que son una constante en todas las obras teatrales, y veremos así la importancia de estos en la pieza calderoniana. Por tanto, como anunciaba en un principio, pasaremos a tratar de las acotaciones, la iluminación, el sonido y el vestuario:

1. Acotaciones y apartes

Comenzando con lo referente a las acotaciones existentes en *El escondido y la tapada*, debemos mencionar que las encontramos de dos tipos, y que nos ofrecen informaciones complementarias.

En primer lugar, observamos acotaciones –didascalias explícitas– que se

diferencian del propio texto teatral, dado que no se pronuncian ni mencionan durante la representación. Son informaciones breves que sirven de apoyo tanto para la lectura de la pieza como para su puesta en escena. En esta comedia calderoniana se emplean, fundamentalmente, para hacer mención de la entrada o salida de los personajes en cada escena. Esto es de gran utilidad, como veremos más adelante, para conocer qué personajes permanecen en el tablado, cuáles se retiran y quiénes son los que se hurtan o esconden y en qué momento de la acción. Mediante este tipo de didascalias nos será más sencillo poder reconstruir la representación de *El escondido y la tapada*, guardando toda la fidelidad posible a su versión original.

En otras ocasiones se hace referencia al aspecto físico de los personajes, especificando el tipo de vestimenta que llevan o también haciendo hincapié en los momentos clave en los que se tapan o descubren el rostro, pero este tipo de información la veremos más claramente en el epígrafe correspondiente al vestuario.

De esta manera, las didascalias se caracterizan, ya en Lope, por su brevedad, aunque cabe mencionar que las que inician una nueva acción o jornada se presentan con mucho más detalle. Algún ejemplo lo encontramos en el inicio de la Jornada I o cuando se produce un cambio significativo de cuadro o de decorado, aspecto que podemos reconstruir atendiendo a este tipo de acotaciones. No obstante, más útiles nos serán las acotaciones implícitas o insertas, es decir aquellas que se transmiten dentro del texto dramático por formar parte de los diálogos o monólogos de los propios personajes, gracias a la ya mencionada ticoscopia. Esto nos permite conocer información muy detallada acerca de los elementos presentes en escena, de la utilización o no de iluminación y también refuerzan las didascalias cuando estas hacen referencia a los movimientos o salidas de los personajes.

Por otro lado, nos informan acerca del tiempo y el espacio de la acción dramática, aunque en muchas ocasiones ni los lectores ni los espectadores nos percatemos de ello. Es así cómo conocemos que los hechos de la obra comienzan

en Madrid antes del anochecer, concretamente en un espacio exterior y en un paraje bucólico. Asimismo, las acotaciones dan lugar al llamado decorado verbal, objetos y elementos que no son visibles en la representación, pero que sí son mencionados para contribuir a la imaginación del público. En la obra, podemos destacar principalmente dos elementos imaginarios: por un lado, el coche en el que viaja Lisarda y en el que tiene un accidente (vid. 1989: 102, vv. 308–309) y, por otro, la puerta principal de la casa a través de la que Mosquito puede ver la calle (vid. 1989: 141, vv. 1106–1108).

Esto sería pues, lo referente a las acotaciones, pero sin duda es obligatorio mencionar otros elementos básicos en la representación, en este caso los apartes. Estos consisten en la intervención de un personaje que parece hablar consigo mismo –como si fuera un monólogo–, aunque en realidad se comunica con el espectador. El personaje que realiza el aparte parece que no es escuchado por sus compañeros de escena, lo que le permite hacer comentarios desveladores sobre la obra en sí o sobre algún personaje concreto.

En esta pieza teatral, se recurre a los apartes sobre todo en la Jornada III, donde el enredo y el equívoco son mayores. Estos se marcan en el propio texto mediante la abreviatura “(ap.)”, aunque pueden darse sin estar señalados.

2. Iluminación

Sabemos que, por lo general, las representaciones en los corrales se hacían a media mañana en invierno (cfr. Arellano, 2012: 67), por lo que el escenario gozaba ya de por sí de una buena iluminación. Pese a esto, se solía jugar con luz artificial como único medio para situar una acción determinada durante la noche. Por tanto, y como sucede en *El escondido y la tapada*, tenemos en el escenario candelabros tanto colgados en las paredes como sobre algún mueble. Estos podían encenderse para hacer creer a los espectadores que la escena recreada se situaba durante la

noche; podían estar también apagados, por lo que en este caso, los gestos de los personajes serían fundamentales: con una mano sujetando el candelabro, y moviéndolo en diferentes direcciones, simulaban estar iluminando su camino. También, mediante gestos podían, tanteando el espacio, aparentar no ver nada en plena oscuridad.

En esta pieza, no se observan muchas referencias a la iluminación aunque sí debemos destacar la última escena de la Jornada II. En ella, tanto Lisarda como Juan se topan con Celia y con César, respectivamente, e intentan descubrir su identidad. Para ello, pretenden valerse de unos candelabros –que pueden estar encendidos o no–, por lo que sabemos que dicha escena tiene lugar de noche. Vemos entonces cómo Celia y César apagan las velas de un soplo, dejando el cuarto a oscuras para poder esconderse:

¿Cómo has de estorbarlo?

Así

Mata la luz

[...]

¡Hola, luces!

[...]

Traed luces.

(1989: 190, vv. 2097–2108)

Otras referencias a la iluminación, presentes en el cuerpo del texto, nos indican también la situación de los candelabros que, como ya mencioné, pueden estar colgados en las paredes o no. Por ejemplo, en la página 183, se hace referencia a que el candelabro se sitúa sobre un mueble presente en el decorado:

Salíos los dos y dejad
la luz sobre ese bufete
(1989: 183, vv. 1953–1954)

Pero también son los propios personajes los que aparecen en escena portando las velas, como podemos comprobar en los siguientes ejemplos:

Ya mal distinta una luz
en los distintos reflejos
se va declarando
(1989: 139, vv. 1071–1073)

No es posible,
y más agora que vienen
con luz; cierra tú esa puerta
porque a ti no puedan verte
(1989: 182, vv. 1911–1914)

Ya por último, en cuanto al uso de la iluminación artificial, destacamos que se señala en las didascalias, como así vemos a continuación:

Cierra y salen con luz OTÁÑEZ, DON JUAN y DON DIEGO
(1989: 182)

De esta manera, recopilando toda la información que nos ofrece el texto, podemos conocer qué momentos de la representación se sitúan durante la noche y cuáles durante el día, así como los elementos con los que tienen que aparecer los personajes en escena.

3. Sonidos

Al igual que ocurría con la iluminación, los posibles sonidos o ruidos durante la representación se nos van a señalar o bien mediante didascalias o bien mediante acotaciones implícitas. Ya al comienzo de la obra destaca la salida a escena de César y Mosquito, caracterizada por los ruidos que la acompañan, como se observa en la primera didascalía:

Salen haciendo algún ruido
(1989: 86)

Este tipo de información va a ser de gran importancia en el desarrollo de la obra, dado que los personajes se esconden al escuchar ruidos o algún sonido proveniente del exterior del cuarto en el que se encuentran. Actúan, por tanto, como señal para los actores que saben entonces cuándo deben ocultarse al público. En otras ocasiones, los ruidos o golpes en las puertas contribuyen a imaginar el decorado verbal, como sería la entrada principal de la casa, inexistente en el decorado. Lo mismo sucede con la escena del accidente del coche, que se recrea haciendo “mucho ruido dentro” (1989: 102).

Encontramos, por tanto, referencias a golpes en las puertas, golpes con martillos, ruidos dentro de los cuartos o ruidos provocados por la caída tanto de objetos como de personajes. Este último sería el caso de Celia, en la Jornada III, antes de ser descubierta por Juan. Finalmente, destaca también el sonido de un disparo en la última escena de la obra, algo que, junto con las palabras de Lisarda,

nos hace suponer que alguno de los personajes lleva consigo una pistola, pese a que no se especifica quién. Sería entonces, como observamos en el texto, una señal de huida para César, antes de ser descubierto por los galanes y por Don Diego, como el hombre escondido en casa de Lisarda.

4. Vestuario

Este uno de los elementos fundamentales en la representación y puesta en escena de *El escondido y la tapada*, por la presencia de personajes que ocultan su rostro, como así nos indica el propio título de la obra. Pero antes de tratar este aspecto, debemos mencionar otras referencias al vestuario que nos vienen señaladas por las didascalias, tanto implícitas como explícitas.

Ya en primer lugar, recordemos que la compañía formada por dieciséis actores, que suponemos pudieron representar esta obra, contaba con amplias posibilidades de caracterización a través de la vestimenta. Así, sabemos que cuando César y Mosquito aparecen por primera vez, vienen “vestidos de camino, con botas y espuelas”, es decir, con una apariencia sencilla comparada con la de los galanes y señores de una categoría más elevada.

Conocemos también que las damas usan chapines (tipo de calzado) así como tocados, cintas, medias, guantes, bolsos..., es decir, unas ropas mucho más ricas a las que no les falta ningún detalle. Destaca, de igual modo, la presencia de un vestido que le servirá a Mosquito como disfraz. Este travestismo es una de las constantes en la obra, ya que en numerosas ocasiones los personajes se ocultan mediante sus ropajes.

Así hace Celia en su paseo por el Parque dado que, en palabras de su hermano, iba disfrazada. Podríamos explicar esta situación si nos remontamos a las

convenciones de la época, ya que por costumbre morisca, las damas salían a la calle con el rostro cubierto, siendo así las “tapadas” (Calderón de la Barca, 1962: 15). Celia recurre también a un manto para ocultar su identidad y César, por su parte, hace lo mismo pero con su capa.

Otras referencias a la vestimenta las encontramos, por ejemplo, en las siguientes acotaciones:

Salen medio vestidas Lisarda y Beatriz

(1989: 188)

Pónele Beatriz el manto y vase

(1989: 201)

Sale Celia tapada

(1989: 211)

Para continuar con esta exposición debemos tener presente en todo momento la imagen que daba antes, cuando explicaba las características del corral (vid. p. 16), dado que a través de ella iremos viendo en qué lugar del escenario se colocan los personajes, qué tipo de decorado encontramos, dónde se sitúa este... para llegar así a una nueva imagen o reconstrucción del mismo corral, esta vez ya con todos los elementos necesarios para la puesta en escena.

La Jornada inicial de la obra ya nos podría provocar algún que otro problema si intentamos situar a los personajes en el escenario. En primer lugar, se van a producir dos acciones, en espacios diferentes, a un mismo tiempo: la llegada de

César y Mosquito, y el accidente del coche en el que viaja Lisarda. Viendo lo que se nos dice en la obra y poniéndonos en la piel de un lector, podríamos imaginar que ambas escenas se encuentran separadas en lo que a distancia se refiere; recordemos aquí las palabras de César:

Espera...
[...]
que en una zanja de aquellas
se ha atascado un coche
[...]
Mujeres son, fuerza es
acudir a socorrerlas

(1989: 102, vv. 307 – 312)

Esta posible distancia entre los personajes no se podría dar en el corral, debido a las reducidas dimensiones del escenario, por tanto, serían los propios espectadores los que imaginarían esta situación. Así, la obra podría comenzar con el escenario descubierto en donde estaría situado ya el decorado principal, dado que en el Siglo de Oro no existía ningún telón de boca que se elevara para dar paso al inicio de la obra o que, en algún momento de la representación, se bajara para modificar el decorado o cambiar de escena. Sin embargo, sí veríamos un telón de fondo pintado con la ambientación de la siguiente escena, la del accidente. Asimismo, este telón de fondo taparía el decorado principal y se elevaría al cambiar la escenografía. Por su parte, César y Mosquito entrarían en escena, pero no lo harían a través del escenario sino que aparecerían caminando hacia él y mezclándose con el público, para luego situarse en la esquina izquierda del tablado, tomando siempre como referencia la percepción que tendrían los espectadores del escenario. Situados en el borde del tablado, el galán y el gracioso conversarán acerca de su llegada a la ciudad, lo que informa al público de los hechos sucedidos y

los sitúa referencialmente en un punto de la acción.

Ya en el verso 305 comienza la segunda acción que toma como decorado el telón de fondo pintado. Los personajes que participan en dicha acción no estarían todavía sobre el escenario, sino que estarían ocultos detrás del lateral derecho del decorado principal. De esta manera son sus voces y el ruido los que, por un lado, permiten hacer entender al público que van a entrar en escena nuevos personajes y, por otro lado, llaman la atención de César y Mosquito, que parecen ocultarse aunque siguen estando visibles de cara al espectador. Lo que podemos suponer es que se agachan para simular que observan, ocultos, a Beatriz y a Lisarda. Es en este momento cuando César deja solo a su criado y abandona la escena por la parte izquierda del escenario.

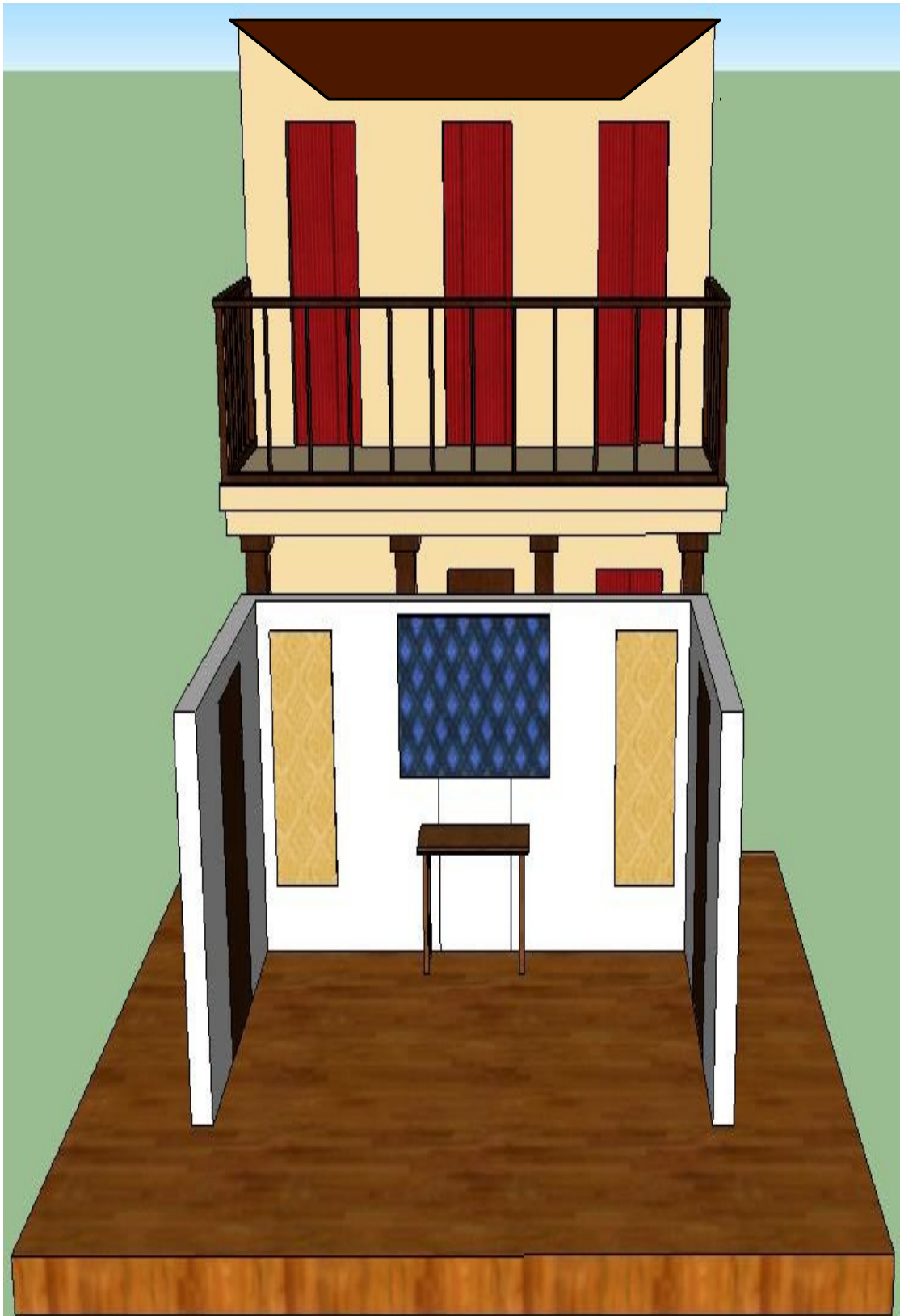
Acto seguido, a partir del verso 320, sale ya por el lateral derecho Beatriz en brazos del cochero y acompañada por Otáñez, situándose en el centro del escenario cuya ambientación, como ya dije anteriormente, se basará en un telón o tapiz con decorado bucólico que, durante el desarrollo de la obra, se levantará dejando a la vista de los espectadores el decorado principal. Estos dos personajes masculinos permanecerán tan solo unos segundos en el escenario, ya que se retiran permitiendo que Mosquito salga de su “escondite” y se reúna con Beatriz.

A partir de este momento todos los personajes que entran y salen de escena se situarán en el centro del escenario, como ocurre por ejemplo con César y Lisarda. Recordemos que nuestro galán había salido de escena por la parte izquierda, donde estaba Mosquito, y tras haber recorrido ocultamente el espacio libre entre el decorado y el fondo del escenario, reaparece esta vez por el lado derecho. Ahora la atención se centrará exclusivamente en esta pareja formada por el galán y la dama, ya que se va a producir un hecho bastante importante en la representación, que podemos a su vez relacionar con el título de la obra, *El escondido y la tapada*: a partir del verso 396 un personaje se tapa, en este caso el rostro, por primera vez. Continuas son también las alusiones, mediante las acotaciones, a que los

personajes se esconden, hecho que señalábamos anteriormente. Lo que sí podemos decir es que se juega constantemente con el título de la obra y la importancia que tiene este en el desarrollo de toda la trama.

Como decía, tenemos a un personaje tapado, César, que no se quiere descubrir ante Lisarda porque, recordemos, había matado a su hermano, Don Alonso. Sin embargo, debido a las insistencias de la dama, el galán se descubre provocando en Lisarda un gran rechazo. Asimismo, debemos tener presente que, durante el tiempo en que se representa esta acción, no solo César y Lisarda están en escena, sino que los espectadores pueden ver también a Beatriz y a Mosquito, un poco más apartados hablando entre ellos. Es en el verso 475 cuando Beatriz interrumpe a su señora para avisarla de la llegada de Juan, su prometido. Debido a esto César se va, abandonando el escenario al igual que su criado, y entrando ahora Diego, padre de la dama, acompañado nuevamente por el cochero. Sin embargo, todos estos personajes estarían en el tablado tan solo unos segundos, dado que acto seguido abandonan la escena.

Este sería un momento clave en la representación, ya que se produce ahora un cambio de decorado; dejamos de ver ese telón de fondo que antes mencionaba, para descubrir el decorado principal:



[Figura II]

Este, como se puede observar, se compone de una estructura en forma de “u” inversa que pretende representar un tabique, de manera que constará de dos puertas laterales – una a la derecha y otra a la izquierda– y una en medio, disimulada. Debemos tener presente que entre esta estructura y la parte posterior del escenario, así como por los laterales, queda un espacio libre de, aproximadamente, un metro y medio, empleado por los actores para entrar y salir de escena, casi siempre por la parte derecha del escenario, teniendo en cuenta la percepción de los espectadores. Asimismo, si recordamos la imagen del escenario sin decorado, nos percataremos de que este tiene tres huecos en su parte posterior. Pues bien, a través de ellos los personajes, en caso de ser necesario, accederían al vestuario. Además, estos huecos sirven de acceso a unas escaleras que comunican con el primer corredor en donde, como veremos más adelante, tiene lugar la representación de ciertas escenas.

Otros elementos escenográficos que encontraríamos en este decorado serían los tapices, que no solo sirven para disimular la puerta central sino que se emplean a modo de sustitución de cualquier tipo de mobiliario, es decir, estarían pintados con motivos referentes a los muebles y objetos propios de una casa. También en la propia obra se mencionan alguno de estos elementos que estarían pintados en los tapices, entre los que encontramos un escritorio, un brocatel, camas, etc. De gran importancia será aquí la presencia de ciertos personajes que nos pueden parecer de muy poca relevancia, como son los criados que “desvalijarán” la casa (1989: 134), dado que son ellos quienes se encargan de hacer los cambios pertinentes en el decorado, sin que sea necesario que se introduzcan personas ajenas a la obra.

Siguiendo con el decorado principal, podemos traer aquí a colación lo que nos anuncia el personaje de Mosquito, ya al final de la Jornada I, justo después de la actuación de los criados que antes mencionaba. Gracias a sus palabras, obtenemos más información acerca de qué elementos podrían estar pintados o grabados en los tapices que cuelgan de las paredes, cuya función principal es la de ambientar a los espectadores en un espacio cerrado, propio de una casa:

sólo han dejado una luz
por descuido o por merced,
ni una silla, ni un bufete,
ni un cuadro, ni un escabel,
ni un baúl, ni un escritorio,
ni una cama, ni un cordel,
ni un jergón, ni una cortina,
ni una Celia, ni una Inés
nos han dejado
(1989: 135, vv. 987 – 999)

De gran importancia para la representación también es la entrada y salida de personajes –que se producirá por la parte derecha del escenario– que a estas alturas de la Jornada I irá *in crescendo*, buscando también crear cierta confusión en el público, que verá cómo todos los personajes coinciden en un mismo espacio sin que ellos mismos se vean o se percaten de que están siendo observados.

Uno de los personajes que hace ahora su primera aparición es Félix, uno de los tres galanes que venía señalando a lo largo del trabajo, sin embargo no entrará solo en escena, sino que lo acompañará Celia, su hermana, e Inés, la criada. Precisamente este es el orden de salida al escenario que siguen los personajes. No solo lo podemos deducir de la acotación inicial de esta escena –*salen Don Félix, Celia y Inés criada* (1989: 113)– sino también del propio parlamento que los actores deben declamar y representar. En este caso, el público espectador estaría presenciando una conversación un tanto acalorada entre hermanos, y vemos cómo Celia parece seguir a Félix reprochándole su presencia en Madrid con el fin de controlar sus movimientos. Por este motivo, suponemos que entraría Celia en escena en segundo lugar.

La conversación entre hermanos prosigue, pero ya sin Inés, que por orden de

Félix abandona el cuarto. Asimismo, durante este momento de la representación conocemos nuevos datos acerca de la muerte de Alonso y consiguiente huida de César a Lisboa, e incluso se alude aquí –nuevamente– a la presencia en la obra de personajes tapados y/o disfrazados.

tú saliste disfrazada,
y don Alonso tras tí;
y que habiendo (¡suerte ingrata!)
llegado al Parque con él,
sacó otro galán la espada
y le dio la muerte
(1989: 116, vv. 584 – 589)

Este momento, durante el cual están solos en escena Félix y Celia no se prolonga mucho, dado que son interrumpidos por Inés, que nuevamente reaparece, esta vez anunciando la llegada de Juan de Silva, prometido de Lisarda. Justamente ahora, aunque no se indica mediante ninguna acotación ni apunte, suponemos que tiene lugar un *aparte*, dado que Félix habla con su hermana como si Inés no estuviera presente:

Celia, no entienda Inés nada
desto, que no es mester
que lo que entre los dos pasa
lo sepan de ningún modo
ni criados ni criadas

(1989: 117–118, vv. 624 – 628)

La existencia de un *aparte*, como decía, podría explicar la actitud de Félix, aunque también podemos imaginarnos otra situación: estando los tres personajes en escena, Inés estaría más retirada, creándose así una situación de confidencialidad

entre hermanos, reforzada por el posible tono de voz empleado aquí por Félix, que suponemos que es bajo, llegando incluso al susurro.

Acto seguido, Félix ordena que su hermana se retire a su cuarto, pero es él quien, durante unos instantes, abandona la escena para luego entrar en compañía de Juan, un tanto alterado. Este momento es aprovechado por Celia e Inés para esconderse, con la intención de espiar a ambos caballeros y escuchar así su conversación. De esta manera, la acción se llevaría a cabo empleando una de las dos puertas laterales como medio para esconderse; más concretamente, si tenemos en cuenta que los personajes entran a escena por el lateral derecho, utilizarían la puerta lateral izquierda que tiene el decorado. Así, la escena resultaría más creíble para los espectadores, que verían cómo, a un mismo tiempo, los caballeros aparecen por la derecha y las damas se esconden por la izquierda.

Terminada la conversación entre ambos caballeros y una vez que se retiran, veríamos cómo Inés y Celia salen por la puerta de la izquierda, dando a entender al espectador que han estado escuchando en todo momento, escondidas tras la puerta de una de las habitaciones con las que cuenta la casa. Situadas en la parte central del tablado, tanto el público espectador como las propias actrices, se alarmarían al reconocer un ruido proveniente del exterior, concretamente la señal de que el caballero escondido ya ha llegado a la casa.

Este hecho es de gran relevancia en la obra y sobre todo en lo que a puesta en escena se refiere, porque es justamente en este instante de la representación cuando, mediante palabras de Celia, se explica al público en qué consiste el decorado que tiene ante sus ojos y qué función cumple la puerta central disimulada con un tapiz, elemento clave que permanecerá en toda la comedia creando así la situación de enredo y ocultamiento.

Por de dentro della tiene
secreta escalera, que

comunica los dos cuartos
(1989: 125, vv. 787–789)

Aqueste tabique, pues,
por la parte está de abajo
de manera, César, que
yo por la parte de arriba
con mil trastos la ocupé
(1989: 125, vv. 792–796)

Cerrar hice la escalera
por acá arriba también,
tabicando sobre tabla
una puerta
(1989: 126, vv. 805–808)

En este espacio secreto y oculto, se meten tanto César como Mosquito ante la llegada imprevista de Félix y Juan, quedando fuera de la vista del público y permaneciendo justo detrás de la puerta central. Para que esto fuera posible y que los personajes se pudieran esconder, habría que retirar todos los elementos que contribuyeran a disimular esta puerta –excepto el tapiz– como por ejemplo, algún tipo de mesa o tocador situado justo delante. Esta acción la llevarían a cabo tanto Celia como Inés, esta última desapareciendo de escena para entrar nuevamente, más adelante, por la parte derecha del tablado. Sería, por tanto, Celia quien se encargaría de colocar nuevamente la mesa o el tocador que decoran el espacio. Como vamos viendo a lo largo de la obra, son los propios personajes los que permiten el cambio de decorado, sin que resulte desconcertante para el público, dado que se realiza como una acción más dentro de la propia comedia.

Tras una breve presencia de los galanes en el escenario, Juan se retira dejando a los hermanos solos, conversando acerca del futuro de la propia Celia. A

continuación, se producirá de nuevo un cambio en el decorado, que ya venía anunciando en las páginas 38 a 39, cuando mencionaba a los criados, encargados de vaciar la estancia. Tan bien realizan su trabajo estos personajes que hasta retiran de la pared el tapiz que disimulaba la puerta central, quedando “una pared blanca con dos puertas a los lados, y en medio una blanqueada disimulada” (1989: 132).

Todo el escenario queda, por tanto, vacío; los espectadores, confusos, no ven ni a los personajes, ni ninguno de los elementos decorativos, tan solo la estructura básica que simula ser la pared de la casa. Sin embargo, y para cerrar la jornada, César y Mosquito reaparecen, abriendo entonces la puerta de en medio. Cabe aclarar que estos personajes, cuando entran por primera vez en el cuarto secreto no podrían ser vistos por el público, ya que se ocultarían justo tras la puerta, esperando la llegada de esta escena, en la que como decimos reaparecen.

La confusión ahora es máxima entre los personajes, hecho que compartirían con los propios espectadores, porque Mosquito se da cuenta de que el cuarto ha sido “desvalijado”, no quedando ni nada ni nadie en él. Pero la Jornada I no termina aquí, sino que se juega con el suspense y con la curiosidad del público, ya que ambos personajes tienen que esconderse de nuevo –esta vez lo hacen por una puerta lateral– ante la presencia de ruidos que hacen suponer la llegada de otros personajes. Recordemos que, en el Siglo de Oro, cuando una jornada llegaba a su fin no se bajaba en ningún momento ningún telón o velo, sino que todo el decorado y todos los elementos presentes en el escenario seguían estando a la vista del público. Lo que sí debemos mencionar es que tenía lugar, entre los actos, algún entremés al que podemos atribuir tres objetivos principales; en primer lugar, este tipo de espectáculos contribuían a entretener al público y, a su vez, también lograban que la expectación aumentara, dado que la acción de la comedia se veía suspendida en un momento clave. Por último, el entremés permitía que se diera en el escenario algún cambio respecto al decorado que, en este caso, como veremos a continuación, no sería necesario.

Tras los entremeses y los bailes entre escenas, que sin duda entretienen a todos los espectadores presentes en el corral, la comedia continuaría con su representación, adentrándonos ahora en la Jornada II, parte central de *El escondido y la tapada*. La jornada anterior, como sabemos, había concluido con los personajes de César y Mosquito escondiéndose y entrando por una de las puertas laterales presentes en el decorado. Ahora, al inicio de esta nueva jornada, los vemos saliendo de nuevo al escenario y ocupando el espacio central.

El grado de enredo y comicidad es aquí muy elevado, dado que suponemos que los personajes estarían entrando y saliendo por las diversas puertas con el fin de encontrar un lugar en el que esconderse. Esto lo verificamos gracias a la intervención de Mosquito, en la que alude a una de las *Novelas ejemplares* – *El celoso extremeño* – de Miguel de Cervantes:

Esta es la casa, sin duda,
que aquel famoso extremeño
Carrizales fabricó
a medida de sus celos;
pues no hay puerta ni ventana,
guarda, patio ni agujero,
por donde salga un mosquito.
Dígalo yo.
(1989: 137, vv. 1025–1032)

Los versos que siguen a lo dicho por Mosquito son también destacables, dado que introducen un resumen de todo lo sucedido en la Jornada I. Esto serviría para que el público, tras presenciar los entremeses, se situara de nuevo en el mundo mágico de la representación y prestara toda su atención al desarrollo de la comedia. Recordemos que al inicio de la obra, en la Jornada I, encontrábamos también un resumen de los hechos acaecidos antes de la llegada de César a Madrid. Esta será, pues, una constante que se mantendrá a lo largo de toda la obra, con la intención de

que el público en ningún momento pierda el hilo de la acción.

Llegados a este punto, la trama vuelve a complicarse por la aparición de nuevos personajes, hecho que suponemos al escuchar los golpes en la puerta, que alertan también al galán y a su criado. Estos dos personajes, situados en la parte central del tablado y a la vista del público, se esconderán de nuevo en la escalera, es decir, tras la puerta disimulada. No obstante, los espectadores verían cómo antes Mosquito parece observar a través de la cerradura de la puerta principal, puerta inexistente en el escenario y que, por tanto, habría que imaginar.

A través de esta puerta falsa entran, por la derecha, tal y como venimos exponiendo a lo largo de este trabajo, Otavio –el extranjero– y el Alguacil, que busca a Félix. A partir de ahora, se desarrollará una acción que implicará, por un lado, un cambio en el decorado y, por otro, mayores problemas para César y Mosquito. Se complica pues, aquí la trama.

Lo que sucede, a partir del verso 1204, es que Don Diego se muestra interesado en comprar la casa de Celia, ahora desalojada. Esto provocará que César y Mosquito no puedan salir de su escondite por temor a ser descubiertos por el padre de Lisarda. Asimismo, se producirá una aclaración en cuanto al decorado; sabíamos que la puerta central era la disimulada, y ahora vamos a conocer que las laterales se corresponden con los que serán los cuartos de Lisarda y Juan. Una vez que D. Diego abandona el escenario, junto con su criado y Otavio, César y Mosquito intentan de nuevo huir de la casa. Para ello, el galán se valdrá de una daga que lleva con él, con la que intenta abrir la puerta inexistente e imaginaria.

Como señalaba, todas las acciones y escenas que se llevarán a cabo a lo largo de la jornada, se basarán en entradas y salidas sucesivas de personajes, así como en los continuos escondites de César y Mosquito. Por ello, se utilizarían aquí, con frecuencia, todas las puertas del decorado, y los personajes nos sumirían en un caos que contribuye a la comicidad de la pieza. Así, César y Mosquito se esconden

nuevamente tras la puerta disimulada, desde la que escuchan todo lo que sucede en el cuarto principal. Su salida de escena permite que entren ahora Beatriz y Otáñez, que esperan la llegada de Lisarda para sacar del coche sus pertenencias y colocarlas en la casa, como veremos a partir del verso 1539:

Y pues, tan revuelta está
la casa toda, en aqueste
apósito (que ha de ser
o tocador o retrete
de mi señora) poniendo
ve, Castaño, sutilmente
no sé qué, que a mi ama traes

Son más de mil no sé quéés;
espera, irélos trayendo,
que aquí unos mozos los tienen
(1989: 163, vv. 1539–1548)

Así podemos conocer qué elementos conformarían el nuevo decorado, elementos que como en otras ocasiones son los propios personajes quienes se encargan de cambiar y colocar. El primero que se menciona es un bufete –una mesa– y luego “unos azafates cubiertos”, es decir, un tipo de canastilla. Seguidamente, observamos cómo poco a poco van llegando más pertenencias a la casa, en este caso tipos de vestimentas. Otro elemento que debemos destacar sería una silla que aparecerá mencionada en la Jornada III, por lo que podría ser ya introducida durante esta misma acción.

Todos estos objetos irían ocupando parte del espacio del tablado, quedando en su mayoría sin terminar de situar, dado que los criados de Lisarda salen de la casa cerrando con llave la puerta. Significativo es lo que Beatriz dice acerca del

vestido que Juan le había regalado, ya que incide en dónde se encuentra y subraya la idea de que lo deja en el cuarto, en el que supuestamente no hay nadie más:

Quédese el vestido
con los demás; ¡Quién sirviese
un ama que fuera novia
cada mes una u dos veces!
(1989: 170, vv. 1623–1626)

Este hecho será de gran importancia en la siguiente escena; en ella, los personajes escondidos salen de nuevo, haciendo algo de ruido y derribando algunos objetos presentes en el decorado, como por ejemplo los ya mencionados azafate y bufete. Esta salida de los personajes nos hace dudar de su situación en el escenario dado que, por una parte, la acotación primera (1989: 170) hace referencia a que salen de su escondite –de la puerta secreta– pero, por otro lado, si observamos la siguiente acotación parece que los personajes en sí no se descubren, sino que simplemente parecen asomarse y entreabrir la puerta:

Saca la mano y arroja él un azafate al tomar otro y derriba el bufete

(1989 : 170)

Asimismo podríamos pensar que, tras la última salida de escena de César y Mosquito, estos entrarían por el hueco del vestuario femenino, oculto tras el decorado, y accederían así al primer corredor, donde llevarían a cabo la siguiente escena o acción. Sin embargo, si tenemos en cuenta la última acotación mencionada esto no sería posible, dado que se dice explícitamente que Mosquito, en su intento por salir, tira algunos objetos.

Por tanto, lo que el público vería en estos momentos sería cómo, estando el escenario vacío, sin ningún personaje, la puerta secreta se abre aunque no del todo, por tener justo delante un bufete. Se oiría hablar entonces a Mosquito y a César y el gracioso sacaría un brazo por el hueco de la puerta, con la única intención de alcanzar unos pasteles. Como podemos suponer, el público no podría ver en ningún momento a los personajes, solamente intuiría su presencia tras la puerta.

A continuación tiene ya lugar la escena en la que el vestido de Beatriz va a ser un objeto clave; habíamos visto ya, al comienzo de la obra, cómo por primera vez un personaje se tapaba y se cubría el rostro para no ser reconocido. Habíamos mencionado también el primer momento en que nuestros personajes protagonistas se escondían, y ahora, debemos mencionar el primer disfraz femenino que aparece en la obra. Se trata de Mosquito, que con el objetivo de no ser reconocido, toma el vestido de Beatriz, del que antes había hablado, y se lo pone. Como decía anteriormente, al no estar visibles los personajes en el escenario, Mosquito cogería el vestido con el brazo que puede sacar por la puerta y se lo llevaría al interior de su escondite, para quedarse nuevamente allí, debido a la entrada de Lisarda y Beatriz.

Tendríamos aquí una confirmación de la situación de César y Mosquito en la escena anterior, dado que se hace mención de los elementos y mobiliario tirados en el suelo, además de una comparación con una comedia bien conocida de Calderón:

pero, ¿ qué estrago es aqueste?
Esto ya es hecho, porque es
paso de la Dama Duende
(1989: 173–174, vv. 1712–1714)

Vemos entonces una conexión entre *El escondido* y *La Dama Duende*, en el sentido en que ambas obras presentan, en la configuración de su decorado, espacios secretos, de ocultamiento. En esta, como ya bien sabemos, se trata de una puerta secreta, pero en *La Dama Duende* el juego se articula en torno a una

alacena. No obstante, existen también diferencias entre ambas comedias; la más notable sería el hecho de que la puerta secreta representa y simboliza un mero refugio para los personajes, mientras que en *La Dama Duende* el espacio secreto supone la conexión entre el mundo femenino y el masculino (cfr. bibl. Sepúlveda).

El alboroto por el desorden de la casa continúa y se va acrecentando en el momento en que se descubre la falta del vestido, justo cuando entran Diego y Otáñez. A continuación, con la salida de escena de Lisarda y Beatriz, que entran por la puerta izquierda, por ser este el cuarto de la dama, reaparece el personaje de Celia. La veremos entrar por la puerta derecha del escenario, no disfrazada aunque sí cubierta y oculta por un manto. Esta situación, el regreso de Celia a la que era su casa, es aprovechada para liberar a sus amigos del escondite ideado por ella misma. Así, veríamos a una mujer semioculta, abriendo la puerta de en medio, por la que por fin salen César y Mosquito, este último mostrándose al público disfrazado de mujer. Este hecho causaría, sin duda, la risa entre los espectadores, por el simple motivo de que lo convencional era que una mujer se disfrazara de hombre y no viceversa.

La comicidad continuaría pues, con el regreso de Diego, que había dejado sola a Celia, ya que Mosquito ocupa el lugar de la dama, facilitado ello por su apariencia de mujer. De esta manera, Mosquito logra salir no solo del escondite sino también de la casa, acompañado por Diego, quedando dentro Celia y César. A continuación, presenciaríamos otra escena significativa: en ella, César, estaría de nuevo escondido y Celia se situaría en una esquina del tabique que forma el decorado, concretamente en la esquina izquierda, por estar más alejada de la entrada de los personajes. Esto le permite pasar desapercibida; no está oculta del todo pero podemos suponer que con la penumbra, apenas sería perceptible su figura. Esto permite que, todos los personajes que pasan por escena (Otáñez, Don Juan, Don Diego, Castaño, Félix) no se percaten de su presencia.

Asimismo, los espectadores observarían cómo los demás personajes ni se

inmutan ante las palabras de la dama, hecho que podría explicarse si, durante este espacio de tiempo, Celia se manifestase a través de los apartes, aunque esto no viene señalado en la obra de ninguna manera, como sí ocurre en otras ocasiones.

Sin embargo, ante la inseguridad de ser descubierta, Celia decide esconderse en uno de los cuartos, concretamente en el derecho porque, como recordaremos, en el izquierdo se encontrarían Lisarda y Beatriz, y se queda tras la puerta escuchando lo que pasa en el cuarto principal. Pero, por desgracia, es descubierta por las dos damas mencionadas, quedando pues en escena tres mujeres: Beatriz y Lisarda, como se menciona en la acotación, medio vestidas, y Celia, oculta por el manto.

Tras un breve intercambio de palabras, que nos lleva a pensar en la escena inicial de *El Burlador de Sevilla*, Celia consigue huir y salir de la casa, sin que su identidad sea desvelada, a pesar de que Beatriz y Lisarda deciden seguirla. Quedando nuevamente la casa y el escenario vacíos, César intenta, otra vez más, salir del ya agobiante escondite en el que lleva buena parte de la representación. Su plan, desgraciadamente, se ve truncado por la aparición repentina de Juan, de modo que, cuando César abre ya la puerta secreta se topa con Juan, repitiéndose de nuevo aquí la escena inicial de *El Burlador de Sevilla*, igual que ocurría con el descubrimiento de Celia, solo que cambia el sexo del sujeto.

La semejanza de escenas confluye a continuación totalmente, dado que reaparecen Celia, Beatriz y Lisarda, pronunciando esta última y Juan las mismas palabras interrogativas, y César y Celia la misma respuesta.

Lisarda y Juan. ¿Cómo has de estorbarlo?

Celia y César. Así

(1989: 190, vv. 2097–2098)

El momento de confusión se produce ahora, cuando la luz se apaga –suponemos que una vela– provocando que el cuarto quede a oscuras. Sabemos que esto no sería posible completamente, porque la representación tendría lugar en verano a primera hora de la tarde y el escenario y corral gozarían de gran luminosidad. Pese a esto, la simulación de la oscuridad se llevaría a cabo apagando simplemente una vela. Este aparente caos es aprovechado por todos los personajes: Celia y César entran de nuevo por la puerta disimulada, y Juan y Lisarda se sitúan delante de sus respectivos cuartos con el fin de que no se escondan en ellos los personajes huidos.

De esta manera, se da fin a la Jornada II de la comedia, que se separaría de la tercera y última por la inserción de bailes y espectáculos como entremeses, tal y como veíamos entre las Jornada I y II. La Jornada III, como veremos, será la de mayor acción porque irán confluyendo, poco a poco, en el escenario todos los personajes principales. Además, se producirá aquí el descubrimiento de la identidad tanto del “escondido” como de la “tapada”. Pero antes de adentrarnos en estas cuestiones, conviene hacer ciertas aclaraciones relacionadas con algunas modificaciones que se producen entre el final de la Jornada II y el comienzo de la Tercera.

En primer lugar, debemos señalar que la escena inicial de esta jornada va a presentar una iluminación distinta. Recordemos que, en la escena anterior, lo que se pretendía acentuar era un ambiente oscuro y sombrío, favorecido con el apagado de una vela. Ahora, destacará todo lo contrario: encontraremos en escena numerosos candelabros para simular la luz artificial durante la noche. Aunque en ningún momento de la obra se hace mención de la presencia de este tipo de iluminación, suponemos que sería necesaria para representar la siguiente acción, que tiene lugar en plena noche. Esta teoría la vemos reforzada mediante las palabras de D. Juan:

que a estas hora levantada
estás?

(1989: 195, vv. 2227–2228)

Vemos entonces a los personajes fuera de sus cuartos durante la noche y, para conseguir un mayor “realismo”, serían necesarios unos candelabros y velas encendidas, que podríamos situar sobre alguna mesa o bufete del escenario, o bien colgados de las paredes ya desde la escena primera de la comedia, en este caso apagados. Así se diferenciaría una escena diurna de una nocturna.

Otra modificación presente en esta jornada la vemos en la situación de los personajes de Don Juan y Lisarda, respecto del escenario. Recordemos que en la Jornada II los veíamos situados delante de las puertas de sus correspondientes cuartos para evitar que alguien pudiera entrar en ellos. Sin embargo, con el cambio de jornada, ya no estarán de cara a los espectadores, sino que se situarán tras las puertas, simulando estar en sus cuartos acompañados de sus criados, Beatriz y Castaño.

Este cambio de situación y también de iluminación que antes mencionaba, podríamos relacionarlo con el hecho de que en la acción dramática ha transcurrido ya una hora, como así señala César en la página 191, en el verso 2120. Este personaje, al que veíamos entrar junto con Celia en su escondite, saldrá ahora pero con la dama en brazos, desmayada. Tras su salida, dejará a Celia sentada en una silla, casi recuperando el sentido, y abandonará el escenario con el pretexto de ir en busca de ayuda. De esta manera, vemos a Celia como único personaje en el escenario, hasta la salida de Juan y de Lisarda, que antes mencionaba. Por ello, como bien señala una acotación, Celia “éntrese en la escalera” (1989: 194).

Acto seguido, los espectadores asistirían a una conversación entre los prometidos, situados en el centro del tablado, permitiendo que sus criados ocupen un segundo plano en el escenario –más cerca del tabique– hasta la llegada de D. Diego. Tan solo unos minutos dura su intervención, y sale del cuarto seguido por Juan, quedando en él Lisarda y Beatriz. Del personaje de Castaño no se nos da

ninguna información en la obra, por lo que suponemos que dejaría el escenario junto con su señor. Como decía, quedan solas las damas en escena, aunque la que más nos va a interesar es Lisarda, que se sienta en la silla ocupada, minutos antes, por Celia. La situación de la dama conllevará un momento de gran confusión en la obra, al igual que el reconocimiento de la identidad de “el escondido”.

Lo que sucede es que Lisarda se queda sola en el cuarto, justo cuando reaparece César, y es este quien la confunde con Celia, desvelando así su identidad. Tras un momento de tensión entre ambos personajes aparece Beatriz, de nuevo, avisando de la llegada de Juan, por lo que César debe esconderse. Esta vez, lo hace en el cuarto de Beatriz, como así ordena Lisarda, aunque a lo largo de la obra este hecho nos causará cierta confusión e incluso llegaremos a plantearnos que este personaje se esconda en otro lugar. Al no corresponderse el cuarto de Beatriz con ninguna de las tres puertas del decorado, ambos personajes abandonarían el escenario por el lateral izquierdo. Justo en este momento, por la parte derecha, entrarían más personajes, entre ellos Mosquito, hecho prisionero y encerrado en el cuarto de Juan.

A continuación, tendrá lugar una de las escenas más complejas de la obra, en cuanto a la representación se refiere: asistimos al reencuentro entre Mosquito y Celia. Si atendemos al texto, suponemos que se produce en el interior del cuarto de Juan; no obstante, en la representación de *El escondido y la tapada* no se podría realizar una escena de este tipo con los personajes ocultos para el público, por lo que la acción se desarrollaría en el primer corredor. De esta manera, cuando Celia atraviesa la puerta secreta, accedería a las escaleras del primer corredor y ocuparía el hueco central, sin descorrer todavía las cortinas hasta la llegada de Mosquito. Por su parte, cuando el personaje masculino es encerrado, subiría de igual manera al primer nivel del tablado, ocupando el hueco derecho y descorriendo las cortinas. Esto se llevaría a cabo sin que los espectadores fueran conscientes del cambio de situación de los personajes, dado que el acceso a los corredores estaría oculto por el propio tabique del decorado. Así se transportaría el interior de los cuartos a los

huecos del corredor.

Una vez que tenemos localizados a los personajes para escribir esta escena, debemos preguntarnos cómo, sin salir de sus respectivos cuartos, se reúnen en la habitación de Juan. Para ello, debemos recordar la Jornada I, en la que Celia describía las modificaciones que había hecho en la casa para conseguir un cuarto secreto. Así sabremos que el cuarto de Juan y el escondite, al que tanto se recurre en esta comedia, están comunicados entre sí. De esta forma Celia pasa al cuarto ocupado por Mosquito, que en el corral estaría representado, como señalaba, por el primer corredor. En la representación, Celia abandonaría el hueco central, se correrían las cortinas y aparecería junto con Mosquito.

Reaparecería ahora en escena Beatriz que, estando en el tablado, llamaría a la puerta de Juan para ponerse en contacto con Mosquito y advertirlo de la llegada de los caballeros. Por tanto, el personaje del gracioso, al igual que Celia, abandonaría el corredor, bajaría las escaleras y se situaría tras la puerta derecha del decorado. Aquí se produce un momento de confusión, dado que ambos personajes pretenden esconderse en el hueco de la escalera, cosa que finalmente solo hace Mosquito, quedándose Celia atrapada en el cuarto de Juan, ante el que se descubre.

A partir de este momento las acciones se precipitan provocando ya el descuido entre los propios personajes que buscaban esconderse. Como había mencionado anteriormente, en esta última Jornada que supone la finalización de la obra, estarían todos los personajes en escena y siendo vistos por los espectadores. Ya en primer lugar se produce el descubrimiento de Celia, que vuelve a ser ocultada, en este caso por Juan, que la hace entrar en el cuarto de Lisarda. Respecto de esto, en la obra no se indica en qué cuarto es encerrada Celia, pero, a la hora de reconstruir la puesta en escena, suponemos que se trata de la habitación ya mencionada, la de Lisarda. Esto es así por dos motivos; en primer lugar, sabemos que dicho espacio estaría vacío, dado que la dama estaría con César en el cuarto de su criada, como se menciona en los siguientes versos:

[...] mas lo que puedo
asegurarte es que César,
que ahora está en mi aposento
con mi ama hablando, no quiere
irse
(1989: 215, vv. 2760–2764)

En segundo lugar, avanzada un poco más la escena, vemos cómo D. Diego le reprocha a Juan la presencia de otra mujer en el cuarto de su hija:

tan poco respeto como
guardáis en ella a Lisarda.
¡Una mujercilla dentro
de su cuarto!
(1989: 224, vv. 2994 – 2997)

No obstante, hay un hecho en la obra que nos produce gran confusión y es que César parece salir, segundos después, del mismo cuarto:

César. *Sí saldré*
Juan. *¿Qué ruido es éste
en el cuarto de Lisarda?*
(1989: 224, vv. 3016–3018)

Debemos entonces preguntarnos quién de los dos estaba en el cuarto de Lisarda; la respuesta parece ser que ambos personajes se encontraban escondidos en el mismo lugar, lo que podemos explicar de la siguiente manera: Lo último que sabíamos de César es que había abandonado el escenario junto con Beatriz, para

escondirse en el cuarto de esta criada, y que luego se había reunido con Lisarda. Suponemos, entonces, que en este momento el personaje masculino se situaría tras el tabique para acercarse a la puerta izquierda y esperar ahí su salida a escena. Aunque esto no se menciona en la obra, Lisarda pudo haber escondido en su cuarto a César, sin saber que en él introducirían también a Celia. Esta sería la teoría que podemos aplicar para aclarar la situación de los personajes en escena, aunque debemos reconocer que aun así la acción resulta un tanto confusa.

Tenemos entonces, en este momento, a un gran número de personajes ocupando el espacio de la representación: las damas, los galanes, los criados, etc. Sin embargo, la identidad del “escondido” y de la “tapada” no se desvelará a todos los presentes hasta la acción final. Por su parte, César se descubre destapándose el rostro y siendo entonces reconocido como el asesino de Alonso, y como el esposo de Celia, “la tapada”. Así es cómo se conoce la identidad de esta dama.

Sin embargo, la obra no termina aquí, dado que todavía nos falta un personaje clave: Mosquito. Este sale del hueco de la escalera para dar a conocer a todos el gran secreto de la casa, y el escondite que los había cobijado durante todo el tiempo que había durado la obra. De esta manera se resuelven todas las incógnitas: se aclara el motivo de la estancia de César en casa de Lisarda, la identidad de los personajes ocultos, el cuarto secreto es desvelado, y también se aclara lo concerniente al robo del vestido de Beatriz.

Es entonces el personaje del gracioso quien da por concluida la representación, a la que seguirá una mojiganga a modo de cierre de la función:

Aguarda
que falta el decir ahora
a todos una palabra.
Y es, porque nada se ignore,

que don Félix, concertada
la parte de aquella muerte
que fue de tanta importancia,
a pagar de su dinero
quedó libre. Con que acaba,
por empeño escrita, el
Escondido y la Tapada
(1989: 228, vv. 3111–3121)

Vemos, por tanto, que para la recreación de la puesta en escena de *El escondido y la tapada* serían imprescindibles los elementos de tramoya, sobre todo el tabique con las tres puertas, con las que se juega al despiste en toda la obra y en las que situamos continuamente a los personajes. Estos, como pudimos ver, recurren a numerosas salidas y entradas en escena contribuyendo así al enredo de la comedia, que aumenta también gracias a los juegos de iluminación y vestuario (disfraces). Al tratarse, pues, de una comedia de capa y espada partíamos de la idea de que todo se articulaba en torno a la austeridad escenográfica, por ello no encontramos elementos llamativos o grandes espectáculos de tramoyas, como en las obras de corte mitológico. Aquí lo que tenemos es un gran número de personajes recurrentes, un juego continuo con las entradas, salidas y puertas del decorado y, por último, la importancia del disfraz y de los personajes “escondidos” y “tapados”.

4. CONCLUSIONES

En este trabajo se han analizado todos los elementos escenográficos imprescindibles para la representación de *El escondido y la tapada*, especialmente aquellos referentes a la situación de los personajes en escena, que podemos aplicar de igual modo a otras comedias de capa y espada. La reconstrucción del posible decorado original ha sido clave a la hora de tratar la puesta en escena de esta pieza calderoniana, lo que nos ha conducido a reajustar y a acotar la temática prevista para la elaboración de este trabajo. De esta manera, en torno al mencionado decorado han ido surgiendo ciertos problemas que hemos podido solventar de la mejor manera posible.

Me refiero por un lado, a los dos espacios representados en la obra –exterior e interior– que parecen confluir en un momento de la acción, concretamente en la Jornada I. Junto con la lectura detenida de la obra se ha podido llegar a la conclusión de que ambos espacios aparecen diferenciados por un decorado distinto, por lo que establecimos la presencia de un telón de fondo o veladura en el escenario.

Suponemos que no todas las comedias contarían con este elemento en su decorado, y mucho menos las de capa y espada por caracterizarse estas por una escenografía austera. Generalmente, en todas las piezas sí existe la dualidad de espacios referentes al interior –una casa o un cuarto– y al exterior –la calle–, pero este último se recrea solamente mediante la palabra, es decir, se trata de un decorado verbal. En el caso de *El escondido y la tapada*, considero que el espacio exterior debería gozar de mucha más importancia, y por ello lo encontramos representado en las tablas, a la vista de todos los espectadores. Bien es cierto, como hemos podido comprobar, que alguno de los elementos mencionados por los propios personajes serían tan solo imaginados, pero esto no impide que en las tablas se represente un espacio exterior, de campo, cuyos elementos aparecen grabados o pintados sobre un tapiz o telón.

Para la reconstrucción de estos espacios y del decorado en general han sido de gran importancia las indicaciones textuales, tanto a través de didascalias como a través de acotaciones insertas. De esta manera, pudimos saber que el decorado principal se componía por un tabique con tres puertas. Estas podrían también estar recreadas utilizando ya las mismas puertas con las que solían contar los tablados, pero en este trabajo nos hemos decantado por la primera opción debido a una serie de motivos. En primer lugar, el tabique recreado para la escenificación de esta obra estaría cubriendo las columnas presentes en el escenario, que tienen como objetivo soportar el peso de los corredores. El hecho de ocultar dichas columnas, haría que el espacio fuera más fluido, sin elementos que impidieran la correcta visión durante la representación de la obra. En segundo lugar, el tabique contribuiría a que la entrada y salida de los personajes fuera más creíble, dado que estos se ocultarían de cara al público justo detrás de la estructura, sin estar visibles en los laterales del escenario.

Por último, esta estructura con tres puertas montada sobre el escenario nos permitiría ceñirnos más a los detalles que se dan en la propia comedia. Me refiero al hecho de que se insista en que la puerta central está blanqueada y disimulada. La presencia, por tanto, del tabique que venimos mencionando en el presente Trabajo de Fin de Grado, nos facilitaría habilitar esa puerta blanqueada dado que presentaría el mismo color que la estructura. Esto no ocurriría si empleamos las puertas propias del escenario, situadas al fondo del mismo, ya que sería mucho más complicado adecuar los colores del escenario a las convenciones y detalles que se ofrecen en *El escondido*.

No obstante, otros muchos aspectos importantes para la reconstrucción de la puesta en escena no aparecen indicados en la propia obra, por lo que tanto actores, como el “autor” tendrían que suplir estas carencias a través de la imaginación y también gracias a su experiencia profesional. Hablamos principalmente de la única escena que tiene que representarse, al mismo tiempo, en el tablado y en el primer corredor. Esta ha sido nuestra propuesta para escenificar una acción en la que los

personajes escondidos llevaban a cabo su papel y su parlamento, suponemos que, visibles para el público.

Otros problemas se presentaron a la hora de situar a los personajes en un espacio determinado, ya que en la obra se juega continuamente con las tres puertas montadas en el escenario. Por tanto, se producen momentos de confusión al conocer que ciertos personajes salen de un cuarto determinado en el que no los situábamos desde un principio. Este tipo de información, como decía anteriormente, ha de ser complementado con la experiencia de los actores y con el propio texto, del que se pueden extraer detalles referentes a los personajes, a su situación, a los espacios del decorado, etc. Pero este tipo de acciones no solamente buscaban como finalidad causar el desconcierto entre el público, sino también la risa y el enredo, favoreciendo así que el ritmo dramático fuera poderoso. Sin duda, Calderón, nos muestra estas escenas a medida que la obra va avanzando y llegando a su final, y es entonces cuando todos los personajes principales aparecen juntos en un mismo espacio escénico.

En lo referente a cuestiones de iluminación, sonido y vestuario nos han sido de gran ayuda, nuevamente, las acotaciones presentes en el texto. Estas nos indicaban cuándo aparecían en escena objetos como candelabros o velas, que sin duda tenían la finalidad de situar la acción representada o bien durante la noche – candelabro encendido y kinésica de los actores– o bien durante el día. Otro tipo de información que nos ofrecían, muy en relación con el título de la obra, era la presencia de personajes ocultos mediante sus ropas, que pretendían no dar a conocer su verdadera identidad ante los demás presentes en el escenario, a sabiendas de que los espectadores sabrían desde el primer instante de la representación la identidad correspondiente a cada personaje y sus intenciones.

Sin embargo, de la situación de los personajes solo se nos aclara cuándo estos salen o entran de algún cuarto en concreto, pero no su posición en el escenario. Suponemos que los personajes estarían ocupando el centro del tablado

cuando se encuentran solos en escena, focalizando la atención en un solo punto. Con la presencia de más personajes en el tablado llegamos a la conclusión de que se sitúan estableciendo varios enfoques, es decir, se colocarían en primer plano los personajes más relevantes –dama y galán– y en un segundo plano, detrás de los primeros, otros personajes secundarios a los que en ese momento no interesa poner de relieve. Otra posibilidad, que también tuvimos en cuenta en este trabajo, es situarlos en las esquinas del decorado, hecho muy importante cuando se tenía por objetivo ocultar a un personaje aun estando este en escena. Se jugaba así con las sombras que la luz natural generaba en el escenario.

Este trabajo se ha centrado, como bien pudimos comprobar, en el análisis de *El escondido y la tapada*, de Pedro Calderón de la Barca, obra que fue recogida en la *Séptima parte* (1683) de las comedias editadas por Vera Tassis. Para ello, nos ha sido de gran utilidad la edición presentada por Maravillas Larrañaga de esta misma pieza, en la que incluye un breve estudio que complementa la información expuesta en este trabajo. Asimismo, debemos destacar la importancia de otros estudios consultados acerca del montaje de *El escondido y la tapada*, como por ejemplo el de Jesús Sepúlveda o también el de Escudero Baztán. El objetivo principal de este estudio ha sido reconstruir el decorado original de la comedia que data de inicios del siglo XVII, época en la que fue llevada a las tablas por la compañía de Antonio de Prado. La lectura detenida de la obra nos ha llevado a establecer una serie de elementos fijos en el escenario, como es el tabique con las tres puertas, que permiten la magia del enredo tan buscada y explotada en esta pieza teatral. Por otro lado, hemos podido encontrar alguna similitud con otras obras de Calderón, concretamente con *La Dama Duende*, con la que comparte temática y elementos clave (el cuarto secreto). Por consiguiente, este trabajo no solo nos sirve para conocer cómo sería la puesta en escena de *El escondido y la tapada*, sino también para acercarnos a las representaciones teatrales del siglo XVII, concretamente a las comedias de capa y espada, que como mencioné anteriormente comparten una serie de constantes de representación. Todo ello puede contribuir a un mejor entendimiento de las lecturas de obras teatrales, en las que la escenografía y

contexto son aspectos esenciales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. IMPRESAS

- Allen, John Jay. *Escenografía del teatro barroco*. Aurora Egido (Ed.) Salamanca, Universidad de Salamanca: 1989.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra: 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias de capa y espada II*. Ángel Valbuena Briones (Ed.) Madrid, Espasa-Calpe: 1962.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El escondido y la tapada*. Maravillas Larrañaga (Ed.) Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias: 1989.
- Coloquio Anglogermano sobre Calderón (13º, 2002, Florencia). *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*. Manfred Tietz (Ed.) Stuttgart, Franz Steiner: 2003.
 - Canavaggio, Jean. *Una escenografía de El mágico prodigioso*.
 - Fisher, Suscan L. *La apropiación de Calderón en escena: El médico de su honra y El alcalde de Zalamea*.
 - Iglesias Feijoo, Luis y María Caamaño Rojo. *Calderón, del texto a la escena. Con la noticia de una nueva “Segunda Parte” de Vera Tassis*.
- Cruickshank, Don. W. *Calderón de la Barca. Su carrera secular*. Madrid, Gredos: 2011.
- Huerta Calvo, Javier. *Historia del teatro breve en España*. Madrid, Iberoamericana: 2008.
- Jornadas de Teatro Clásico (27ª, 2004, Almagro). *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha: 2006.

- Oliva, César. *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra: 2005.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Espasa: 2011.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Santo-Tomás (Ed.) Madrid, Cátedra: 2006

2. DIGITALES

- Alonso Mateos, Abel. *El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2210222>
[consultada el 06/02/17]
- Baztán, Escudero. *Problemas textuales de “El escondido y la tapada”*. <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/34216/0>
[consultada el 09/02/17]
- Moll, Jaime. *Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-las-ediciones-del-siglo-xviii-de-las-partes-de-comedias-de-calderon--0/html/0ca4b9b2-9c5b-424c-83e7-509d598ed385_5.html
[consultada el 16/02/17]
- Rodríguez -Gallego, Fernando. *La labor editorial de Vera Tassis*. <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/288/0>
[consultada el 03/03/17]

- Ruano de la Haza, José María. *Escenografía calderoniana*. [http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/4319/1/ART%
%c3%8dCULO%205.%20ESCENOGRAF%c3%8dA%20CALDERONIANA.
%20JOSE%20M.%20RUANO%20DE%20HAZA.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/4319/1/ART%c3%8dCULO%205.%20ESCENOGRAF%c3%8dA%20CALDERONIANA.%20JOSE%20M.%20RUANO%20DE%20HAZA.pdf)
[consultada el 13/03/17]
- Sepúlveda, Jesús. *Haz y envés de convenciones en “El escondido y la tapada” de Pedro Calderón de la Barca*. [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-
089_821.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_821.pdf)
[consultada el 25/03/17]