Tramoyas y artificios en «Los encantos de Medea»[*]

M. Teresa Julio

UNIVERSITAT DE VIC

1. ANTECEDENTES LITERARIOS

Corría el año de 1645 cuando en la imprenta madrileña de Francisco Martínez veía la luz la *Segunda Parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, dedicadas a don Pedro Nuño de Colón y Portugal. Para este volumen, el propio dramaturgo seleccionó doce comedias, entre ellas dos mágicas[1]: *Lo que quería ver el Marqués de Villena* y *Los encantos de Medea*[2]. En la primera recupera el personaje histórico de don Enrique de Aragón (1384-1424), marqués de Villena, que inspiró *La cueva de Salamanca* de Juan Ruiz de Alarcón. En la segunda hace una particular versión del mito griego de Medea. Los antecedentes se remontan a las tragedias de

[*] El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación «Géneros dramáticos de la comedia española: Rojas Zorrilla y Cubillo de Aragón» (BFF 2002-04092C-04), aprobado y financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

[1] Convengo con Álvarez Barrientos [1990: 5] en que habría que precisar la terminología y hablar de «comedias con elementos mágicos» en lugar de «comedias mágicas».

[2] Los otros títulos que componen el volumen son *Los bandos de Verona, Lo que son mujeres, Entre bobos anda el juego, Sin honra no hay amistad, Nuestra Señora de Atocha, Abre el ojo, Los trabajos de Tobías, Los tres blasones de España* (en colaboración con A. Coello), *Los áspides de Cleopatra* y *El más impropio verdugo.*

Eurípides y Séneca y al relato de Ovidio, recogido en el Libro VII de las *Metamorfosis*. Pero la figura de Medea no era nueva en el teatro español. Los grandes maestros, Lope de Vega y Calderón de la Barca, ya habían sido seducidos por esta bruja de la Cólquide. Lope se había acercado a ella con un gran despliegue de recursos escenográficos en *El vellocino de oro* con motivo de las fiestas que se celebraron en honor del cumpleaños de Felipe IV (1622), y Calderón también lo había tratado, a lo humano y a lo divino, en la comedia *Los tres mayores prodigios* (1636) y en el auto sacramental *El divino Jasón*[3].

Rojas es un hombre de teatro que reconoce de inmediato lo que gusta al público y halla en la figura de Medea amor y espectáculo, dos puntales básicos del éxito dramático. Por ello, parte de los elementos centrales del relato mitológico y crea una comedia de magia en que dominan la pasión de Medea por Jasón junto con los efectos visuales. La Medea de Rojas no es una mujer vengativa, como la de la tragedia clásica; es ante todo y sobre todo una mujer enamorada que pone todos los recursos a su alcance para recuperar el amor de su esposo, entre ellos, los poderes mágicos. De ahí el título de la obra, donde el término «encantos» se ha de interpretar como encantamientos, hechizos o magia. Esa doble faz de Medea, como mujer enamorada y como hechicera, la convierte en el personaje idóneo de una comedia de tramoya.

Un breve resumen del argumento nos dará una idea de cómo el relato mitológico no es más que un punto de partida para crear un espectáculo con lo que hoy llamaríamos «efectos especiales».

> I Jornada. El rey Esón, padre de Jasón, decreta la muerte de Medea al considerarla culpable del asesinato de su hermano Pelías. Medea huye con sus hijos en una nave y conduce a Jasón (su esposo) y Mosquete en una nube hasta su palacio. Pero antes de marchar de Grecia deja a una mujer con su mismo aspecto para que Esón tome venganza en ella. La reina, transformada en Medea, es perseguida por Esón, su marido, cae por un balcón y muere. Jasón cree que su prometida, Creusa, está en peligro y, junto a sus hijos y Mosquete, escapa del palacio de Medea protegido por el anillo mágico que ella misma le ha regalado.

[3] *El vellocino de oro* de Lope de Vega se estrenó el 15 de mayo de 1622 en Aranjuez y se publicó en la *Parte XIX* de sus comedias. *Los tres mayores prodigios* de Calderón subió a las tablas la noche de San Juan de 1636 en el Palacio del Buen Retiro y se publicó al año siguiente en la *Parte Segunda* de sus comedias. *El divino Jasón* es una obra primeriza de Calderón; sobre los problemas de autoría y fecha de composición, *vid.* la edición de Arellano y Cilveti, 1992.

II Jornada. Jasón llega al palacio de Esón y éste le concede la mano de Creusa. Jasón escribe una carta para explicar los motivos por los que repudia a Medea, se queda dormido y ésta intenta quitarle el anillo. Jasón se despierta. Ella jura vengarse si persiste en la idea de casarse con Creusa. Esón nombra a Jasón su heredero y, en el momento en que éste va a dar la mano a su nueva esposa, Medea recurre a sus poderes y la silla de Creusa sale volando por los aires.

III Jornada. Jasón regresa al palacio de Medea con la idea de vengarse y la amenaza con una daga. Ella huye y, escondida tras una cortina, se transforma en Creusa. Disfrazada de esta guisa le pide el anillo protector como señal de amor y él se lo da. Jasón descubre el engaño. Medea invoca a los dioses infernales y el palacio arde en llamas, y Esón y Creusa mueren abrasados. Tras la cortina, Jasón halla los cadáveres de sus hijos. Medea desaparece por los aires montada en un dragón.

Como se desprende del argumento, estamos ante una comedia donde prevalecen los valores visuales y se reclama un alarde de ingenio tanto del dramaturgo como del escenógrafo. Comparto la opinión de Cattaneo [1992: 130-131], cuando afirma que

> Rojas ha renunciado a cualquier profundización trágica de los personajes, aunque estén implicados en una relación fuertemente conflictiva, intentando en cambio, llenar la escena [...] con efectos maravillosos y con trucos de ilusionismo teatral.

Efectivamente, la obra en su conjunto no es más que una sucesión de tramoyas, juegos visuales y espectacularidad, una comedia —en palabras de Mackenzie [1994: 20]— de «estrambótica y aparatosa teatralidad». Es un anticipo de la comedia de magia, en su estilo más puro, que prende con fuerza en el XVIII. Los hechizos a los que recurre Medea para recuperar el amor de Jasón —y sobre los que tendremos que detenernos— son los siguientes:

1. Transportar en una nube a Jasón y Mosquete desde Grecia hasta su Palacio.
2. La transformación de la reina en Medea para que Esón tome venganza en ella.
3. Interrupción de la caída de un monte y la salida de un rayo del suelo.
4. La transformación de Medea en Creusa para obtener el anillo protector y convertir a Jasón en un ser vulnerable que pueda someterse a sus poderes.
5. Desaparición de Creusa volando en una silla.

6. Emergencia de un castillo en el que Esón da una puñalada.
7. Desaparición repentina de Medea.
8. Incendio del palacio de Esón.
9. Desaparición de Medea por los aires montada en un dragón, tras consumar su venganza.

Algunos de estos trucos escénicos, y alguno más que comentaré al hilo del trabajo, son fáciles de explicar; otros requieren un poco más de imaginación. No es la primera vez que la crítica se acerca a este drama, pero los estudios que se han publicado se limitan a describir los espacios escénicos, sin entrar en una hipotética puesta escena[4]. Y es, justamente, la complejidad de su puesta en escena la que me ha atraído, ya que invita a reflexionar sobre cómo pudo subir a las tablas —porque estoy segura de que lo hizo— y cómo se resolvieron o podrían haberse resuelto algunos trucos escenográficos. No puedo atribuirme, desde luego, la verdad absoluta al respecto. Esto no es más que un ejercicio de escenografía aplicada a un texto del XVII. A partir de otros testimonios de la época intentaré esta reconstrucción histórica que, no pocas veces, ofrece algún inconveniente.

2. REPRESENTACIONES Y ACEPTACIÓN POPULAR

No cabe duda de que la puesta en escena de *Los encantos de Medea* requiere un aparato escenográfico complejo. El gusto de Felipe IV por los vistosos espectáculos teatrales animó a los dramaturgos a componer obras de gran artificio escénico que se representaban, sobre todo, en los teatros cortesanos (El Pardo, La Zarzuela, El Palacio del Buen Retiro y El Coliseo del Buen Retiro), pero también, si bien en menor medida y con efectos menos espectaculares, en los corrales de comedias.

No queda constancia en los archivos de que *Los encantos* se representara en Palacio, lo que nos induce a pensar que o no subió a las tablas o se representó sólo en los teatros comerciales[5]. No obstante, la comedia era conocida a fines del XVII y, de hecho, se cita en la carta satírica que Juan Sánchez de Talavera escribió contra

[4] Pueden consultarse los trabajos de Cattaneo [1992], Trambaioli [1995] y Julio [2002].

[5] G. Cruzada Villamil [1871], «Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reino de Felipe IV, en los Sitios Reales, en el Alcázar de Madrid, Buen

el duque de Osuna, don Gaspar Téllez de Girón, datada en 1683-1684 [Avalle Arce, 1947]. La falta de documentación sobre la cartelera madrileña de los corrales del XVII nos impide afirmar con rotundidad que la obra se estrenara, pero parece razonable que así fuese. Por dos motivos: por un lado, existía la posibilidad técnica de poner en escena una obra de tales características. El corral del Príncipe o el de la Cruz disponían de maquinaria escénica suficiente —aunque más modesta que la de la corte, lógicamente— para poner en marcha las tramoyas que quedan consignadas en las didascalias; por otro, —y sobre esto sí disponemos de datos concretos recogidos en el documentado libro de Andioc y Coulon [1996]—, *Los encantos* se representaron en dos ocasiones en Madrid durante el XVIII en el Teatro de la Cruz: del 16 al 21 de enero de 1722 por la compañía de Juan Álvarez y del 28 al 31 de mayo de 1735 por la compañía de Ignacio Zerquera. Se representó asimismo fuera de la capital, pues consta que los corrales de Valencia, Sevilla y Valladolid también albergaron este espectáculo[6]. Estas representaciones, aunque esporádicas, son muy reveladoras, porque, si no se hubiera representado —y además con éxito— en el siglo anterior, difícilmente la obra podría haber tenido vigencia casi un siglo después de la muerte de Rojas. La política comercial del teatro del XVIII no se mueve por el afán de promocionar autores u obras poco conocidos; al contrario, tiende a apostar por lo seguro. Quizás otro dato que vendría a apoyar la tesis de la popularidad de la obra durante el XVII son las numerosas ediciones que de ella se imprimieron, aunque, como señala Vega-García Luengos [1990], no siempre existe una relación directa entre estas dos manifestaciones culturales: la representación y la edición[7].

Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el Palacio de Madrid», *El Averiguador,* I, Madrid, Rivadeneira, pp. 7a-11b, 25b-27a, 73a-75a, 106a-108a, 123b-125a, 170a-172a, 201b-202b; H. A. Rennert [1907], «Notes on the chronology of the Spanish drama», *Modern Language Review,* II, pp. 43-55; N. D. Shergold & J. Varey [1963], «Some palace performances of the seventeenth century plays», *Bulletin of Hispanic Studies,* XL, pp. 212-244; R. Subirats [1977], «Contribution à l'établissement du répertoire théâtrale à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique,* LXXIX, 3-4, pp. 401-479; N. D. Shergold y J. E. Varey [1982], *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books, Ltd.

[6] En los catálogos valencianos se consignan cuatro representaciones: una en el período de 1716-1744, estudiado por Juliá Martínez [1933], sin especificación de día, mes o año, y tres a fines de siglo, concretamente, el 15, 16 y 17 de diciembre de 1797 [Zabala, 1982]. Para la Sevilla dieciochesca, Aguilar Piñal [1974] recoge representaciones los días del 18 al 23 de septiembre y del 27 al 29 de septiembre de 1772, el 26 de diciembre de 1772 y del 18 al 21 de noviembre de 1774. La comedia también subió a las tablas vallisoletanas los días 23, 24 y 25 de abril de 1796 [Alonso Cortés, 1921].

[7] Cotarelo [1911] y MacCurdy [1965] recogen las siguientes ediciones de la obra: *Segunda Parte de las Comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla,* impresas en Madrid por Francisco Martínez en 1645 y por Lorenzo

Esas representaciones del XVIII, que he señalado, se insertan en esa línea de teatro barroco popular, fascinado por la magia y los efectos visuales. Como señala Ruiz Ramón [1986: 288]:

> En cuanto al teatro barroco propiamente dicho –el de Calderón, Lope, Moreto o Rojas Zorrilla–, aunque siga representándose durante la segunda mitad del siglo XVIII, deja de ser popular y de sentirse como teatro vivo, es decir, con vigencia, como lo demuestra la curva decreciente de representaciones, permanencia en cartel y asistencia del público, con la importante particularidad de que aquellas piezas que siguen representándose, lo son menos por sí mismas –tema y significación– que por sus posibilidades de ser espectacularmente escenificadas.

Después, ese teatro de tramoya desaparece, en parte, por cansancio y, en parte, por imposición neoclásica, y deja de representarse. Este tipo espectáculo no sólo no tiene cabida en el XIX (aunque se pueden encontrar contadas representaciones), sino que es denostado como muestra de mal gusto[8]. Rojas no ha tenido suerte en los escenarios del siglo XX. Ha subido poco a ellos y, cuando lo ha hecho, no ha sido nunca con una pieza trágica y menos aún mágica.

3. UNA HIPOTÉTICA PUESTA EN ESCENA

Como ya advertía al principio, cuando hablamos de puesta en escena sobre todo en el XVII no hacemos más que una pura especulación de cómo podría haber subido a las tablas una determinada comedia. Los documentos de la época sobre gastos, nóminas o memoriales, por un lado, y tal vez las acotaciones más específicas de otras comedias, por otro, pueden ayudar a realizar la reconstrucción. No obstante, quedan todavía lagunas por cubrir y puntos oscuros sobre los que echar

García de la Iglesia en 1680; *Parte Sexta de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, 1653; manuscrito del siglo XVII que se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid, y las siguientes sueltas: dos ediciones, una del XVII y una del XVIII, sin lugar y año, que se conservan en la Biblioteca Nacional; Antonio Sanz, Madrid, 1742; Herederos de Juan Sanz, Madrid, sin año; Imprenta de Ruiz, Madrid, sin año; Imprenta de la Santa Cruz, Salamanca, sin año; Tóxar, Salamanca, 1792, y por último una edición sevillana, sin impresor ni año. No consta ninguna edición ni del XIX ni del XX, ni tampoco ninguna traducción o adaptación española o extranjera.

[8] De hecho, Adams Nicholson [1936], que estudia la cartelera madrileña de 1820 a 1850, recoge seis representaciones de *Los encantos de Medea*, tres en 1830 y otras tres en 1831.

imaginación. Además, no todos los teatros tenían las mismas características ni las mismas disponibilidades técnicas, con lo cual la espectacularidad de la puesta en escena venía condicionada por la estructura y la maquinaria del corral, hecho que a veces suele pasarse por alto. Tras esta matización, vayamos a una propuesta escénica.

Los encantos de Medea se desarrolla en dos espacios distintos, uno favorable a la protagonista y uno hostil a ella: el palacio de Medea y el palacio de Esón, respectivamente. En la primera jornada se entrelazan esos dos espacios básicos a lo largo de tres núcleos de acción que se localizan ante el palacio de Medea (primer cuadro), en el palacio de Esón o sus inmediaciones (segundo cuadro) y, de nuevo, ante el palacio de Medea (tercer cuadro). La obra comienza de manera espectacular: Jasón y su criado son transportados en una nube a una selva que sirve de pórtico al palacio de Medea. La acotación reza del siguiente modo: «*Baje una nube con Mosquete, gracioso, y Jasón dentro desde lo alto con terremoto*» (p. 154r), y las primeras palabras de Mosquete así lo confirman:

MOSQUETE. Gracias al cielo, señor,
que ya hemos llegado a tierra,
después que por esos aires
(ciudadanos de otra esfera)
surcamos golfos de viento
en esa nube tan densa. (p. 154r)

Esa nube en la que llegan los personajes estaba hecha, según informa Arróniz [1977], entre otros, de una tela pintada tras la que se oculta una plataforma que asciende y desciende por la canal del teatro. El movimiento se realizaba gracias a un torno manual situado debajo del tablado, en el que lentamente se enrollaban o desenrollaban unas cuerdas[9]. El uso de nubes en escena era frecuente, desde muy antiguo, en las comedias de santos.

Esta imagen inicial va acompañada de un efecto sonoro: un ruido ensordecedor que se indica en la acotación como «*con terremoto*». En la época existían varias posibilidades de reproducir el sonido de este movimiento sísmico: desde potentes redobles de cajas y tambores hasta artificios pirotécnicos como tracas o tronadores que estallan sucesivamente. Al menos a soluciones similares se recurre

[9] De ahí que Granja [1995] denomine a este aparato escénico de subida y bajada lenta «tramoya de torno».

en otras representaciones del XVII, como en *El segundo blasón del Austria* de Calderón, donde se utilizó para el «*ruido de terremoto*» un insistente redoble de cajas y tambores [Pinillos, 1998] o en *El caballero del Febo* de J. Pérez de Montalbán, donde suena «*gran ruido de cajas destempladas y cohetes*» en el momento en que muere Jesucristo y tiembla la tierra [Granja, 1999], o también en numerosas comedias y autos de Calderón donde el ruido de terremoto se reproduce con petardos [Recoules, 1975]. Véase, por ejemplo, la acotación calderoniana de *La segunda esposa y triunfar muriendo*: «*y suena dentro terremoto de truenos y otros ruidos*» [1992: 160].

La selva «tan lóbrega y tan obscura» (p. 154r) a la que llegan Mosquete y Jasón es un espacio agreste que se acomoda perfectamente al carácter de la protagonista o, por lo menos, a la primera imagen que de ella se quiere transmitir. El espacio escénico adquiere así unas connotaciones y un valor simbólico nada desdeñable. La recreación de ese lugar se consigue con algunos matojos y rocas sobre el tablado, con el socorrido lienzo pintado o con algún bastidor. El sinecdótico decorado del XVII requiere pocos accesorios escénicos; la palabra de los actores y la imaginación del auditorio se encarga del resto.

A continuación, los músicos rasguean una guitarra desde el vestuario («*Dentro música*», p. 154v). Sus notas acompañan una letra que anuncia la muerte de Medea y de sus hijos:

MÚSICOS. Dónde vas triste Jasón,
que ya tu esposa Medea
rindió al postrer parasismo
el aliento y la belleza [...]
Y a tus hijos inocentes
despedazaron las fieras,
abortos irracionales
que aquesta montaña engendra. (p. 154v)[10]

Esa canción tiene una doble función. Por un lado, subraya el carácter inhóspito y sórdido del lugar. Poco antes, los personajes se habían referido a él como una selva tan cerrada y espesa que ni siquiera el sol se atrevía a entrar: «¿no ves eclipsado el sol / retirada su luz bella?» (p. 154v). La aterradora letra influye en el ánimo de los recién llegados y, al oírla, Jasón exclama:

[10] Sobre la fortuna de esta canción, consúltese Pastor [2000].

JASÓN. [...] áspid con voz de sirena,
que has de pagar con la vida
la música con que alteras
el alma. (p. 154v)

La música crea tensión en el ambiente, pero también actúa como elemento profético: anuncia parte del desenlace, pues, efectivamente, al final de la tragedia los niños mueren a manos de Medea. Ella no muere, pero el autor promete una segunda parte en la que acaso se contará el destino final de la protagonista:

MOSQUETE. Y aquí la primera parte
desta fábula fin tenga
y la segunda os promete
su autor si agradare aquesta. (p. 169r)

Y tras la música, aparece Medea. Jasón, al verla, finge amores mientras espera el momento de la fuga. Salen de escena Medea y Jasón. Fin del primer cuadro.

El segundo cuadro se inicia con la entrada de Esón y la reina, con el aspecto de Medea, y Creusa: «*Sale Esón, padre de Jasón, con una daga, tras la reina transformada en Medea, y ella huyendo, y sale Creusa*» (p. 156r). Este cambio de personajes transforma el espacio escénico. La ausencia de acotaciones explícitas nos impide determinar si se trata de un espacio cerrado o abierto. En este cuadro se produce el episodio de la persecución, despeñamiento y muerte de la reina. Dado que el despeñamiento es verbal, podríamos pensar que los personajes se hallan en el palacio de Esón (espacio cerrado) y que las alusiones al monte que aparecen en el parlamento del padre Jasón («seguirete si a la cumbre / de aquel monte te levantas», p. 156v) y al peñasco contra el que choca el cuerpo, mencionado en el relato del soldado, («el cuerpo que despeñado / dio en ese peñasco helado», p. 156v), forman parte de un decorado verbal que se encuentra más allá de los muros del palacio, de modo que los personajes se referirían a un espacio dramático que va más allá del espacio escénico[11]. Pero a su vez, nada nos impide pensar en la posibilidad de que se trate de un espacio agreste situado ante el palacio del rey (espacio abierto), con lo cual los deícticos («aquel

[11] Adopto aquí la distinción de Vitse [1996: 338] entre espacio dramático y espacio escénico: «Por *espacio dramático* se entenderá el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito, es decir, los lugares por los que se mueven los entes de ficción que son los personajes [...] El *espacio escénico*, en cambio, designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral».

monte», «ese peñasco») aludirían a una realidad inmediata que remite al espacio escénico (en caso de que tuviera una representación en escena) o bien a una decoración verbal extraescénica situada en el mismo nivel que los personajes. Sea como fuere, lo cierto es que hay una persecución que lleva a los actores desde el tablado al primer corredor. Los personajes salen por una de las puertas laterales del tablado, corren por él y vuelven a entrar. La acotación aclara: «*Él tras ella*» (p. 156v), con lo cual ambos personajes, perseguidor y perseguido, desaparecen momentáneamente de la vista del espectador. Cuando vuelve a aparecer Esón, que continúa con la daga desnuda, dice: «de aqueste balcón al suelo/ se dejó caer» (p. 156v). Esa explícita alusión al balcón se contradiría con el espacio abierto y agreste que habíamos propuesto. Pero la cosa no es tan sencilla, porque en nuestras comedias áureas no faltan alusiones a espacios dramáticos a partir de espacios escénicos, como muy bien recoge Ruano [2002].

El despeñamiento verbal favorece la economía dramática, la seguridad de la actriz y el decoro[12]. Rojas lo sabía. Son bien conocidos los casos de actores y actrices lesionados tras alguna caída desde el primer o segundo corredor. Esas tramoyas, no siempre seguras, inspiraban poca confianza entre los faranduleros. Quizás el caso más popular, del que da cuenta Granja [1989: 108], es el que motivó el soneto de Góngora «A Vallejo, autor de comedias, que representando *El Anticristo* y habiendo de volar por una maroma, no se atrevió, y en su lugar voló Luisa de Robles»[13]. Y a juzgar por los avisos de Jerónimo de Barrionuevo [1996:190], la vida misma de los actores llegó a sacrificarse en aras de un arrojo y una valentía desmedidos:

> El jueves se hizo en el Retiro a los Reyes una comedia grande de capa y espada. El que viene se hace otra en el salón con algunas tramoyas, y la grande ha de ser el domingo de carnestolendas, en cuyo ensayo cayó un farsante que murió de allí a bien poco (12 de febrero de 1656).

Mucha más suerte tuvo la actriz que encarnó a la Discordia al final de la primera jornada de *Andrómeda y Perseo*, que salió ilesa, gracias a la intervención divina —según afirma Baccio del Bianco en 1653—, de la caída de una altura de 18 brazos toscanos tras su lucha con Palas:

[12] Acerca de las diferentes formas de despeñarse en escena puede consultarse Ruano y Allen [1994: 426-432]. Sobre la cuestión del decoro insistiré más adelante al tratar del asesinato de los hijos.

[13] El caso debió ser notable, pues Quevedo también le dedicó un poema: «A Vallejo, cuando no quiso en una comedia bajar en la nube, y bajó su mujer, Luisa de Robles».

Una caduta que Dio ci ha posto le sue mani, a fare che quella povera muciacia bella come un angelo, non abbia rotto il collo[14].

Pero volvamos a *Los encantos*. Resuelto el episodio de la persecución y despeñamiento de la reina, la acción retorna al espacio situado delante del palacio de Medea. Llegamos así al tercer cuadro. Se entra, gracias a la tramoya, en un escenario mágico: desde allí Medea, «*con los cabellos al aire, medio desnuda*» (p. 157v), observa la partida de Jasón en una nave que atraviesa el escenario («*Va corriendo la nave poco a poco*», p. 157v); profundamente herida y engañada, ordena a un monte que caiga sobre la nao, pero de inmediato se arrepiente y lo deja suspendido en el aire («*Va un montecillo a caer y cuando dice* 'pero no' *se detiene*», p. 158r). Por el escotillón «*Sale un rayo debajo de tierra y detienese en el aire*» y «*Baje el rayo*» (p. 158v).

Tremendamente espectacular resulta este final de la primera jornada, en que se produce un desplazamiento horizontal —el del barco que atraviesa el escenario de derecha a izquierda o viceversa— y dos movimientos verticales: uno de arriba abajo —con ese monte que inicia su caída— y otro de abajo arriba y, luego, abajo de nuevo —con ese rayo que sube, se detiene en el aire y desciende—. Y ahora empiezan los problemas. Las acotaciones son muy elocuentes: la cuestión es intentar explicar cómo se llevaron a cabo esos movimientos escénicos.

Según informa Ruano [1998], en los corrales los desembarcos solían ser verbales: desde el vestuario se oían las voces *en off* de los actores que aludían a ese descenso de la nave. Los barcos, cuando aparecían en escena, se encontraban generalmente en el primer corredor[15]. No obstante, no faltan ejemplos de embarcaciones en el nivel inferior de la fachada del teatro e incluso propuestas más atrevidas que llevan las naos hasta el patio mismo, como sucede en *La renegada de Valladolid*, donde cinco personajes han de ir en una galera «*hasta la mitad del patio*» [Ruano, 1989: 94][16].

En *Los encantos* nos encontramos con una comedia en que aparece una nave, representada por un bastidor pintado, que se desplaza horizontalmente: *Va corriendo la nave poco a poco*. Este movimiento horizontal no era habitual en los corrales:

Con escasas excepciones, las tramoyas de los teatros comerciales del XVII eran de movimiento vertical y estaban adosadas al vestuario; es decir, no podían moverse libremente de

[14] Citado en Tordera [1989: 136].

[15] Sobre barcos, barcas y galeras, *vid.* Ruano y Allen [1994: 434-436].

[16] Tanto si la comedia se representó o no, queda este testimonio de un tipo de tramoya concebible y no descartable, al menos en principio.

derecha a izquierda, en bajada, o en subida diagonal, o por encima del tablado. Este tipo de vuelo se reservaba en el XVII para el Coliseo, donde se realizaba por medio de un complicado sistema de cuerdas y maromas, garruchas, poleas, tornos y raíles. [Ruano, 1998: 158]

Y, en efecto, la tramoya que se requiere para realizar ese movimiento es sumamente compleja para un teatro comercial:

La tramoya para vuelos en diagonal u horizontales [...] requería un juego de raíles embebidos por ambos extremos en las paredes o que estuviesen apoyados en andamios construidos al efecto. Estas tramoyas eran movidas por una serie de poleas, garruchas y cuerdas, de las cuales se suspendía, por un extremo, un peso o plomada y, por el otro, la misma tramoya. Aflojando la cuerda, la tramoya podía bajar y subir en diagonal y trasladarse de un lado del escenario al otro; recogiéndola, la tramoya recorrería el camino inverso. Permutaciones y combinaciones de poleas, cuerdas y contrapesos permitiría hacer volar la tramoya en cualquier dirección. [Ruano, 1998: 160]

No obstante, la acotación del texto de Rojas parece clara: la nave va corriendo. Tal vez *Los encantos* sea una de esas «escasas excepciones» a las que alude Ruano y se montara para ella una tramoya de tales características, aunque no lo creo. Teniendo en cuenta que la imagen del barco que se desplaza horizontalmente también aparece en otras comedias del XVII susceptibles de ser representadas en los corrales, tal vez tengamos que ensayar una solución más simple, esto es, considerar el uso del llamado bofetón, como lo describe Granja [1995: 63]:

En una apariencia que llaman bofetón, donde *barcos* o *nubes* pendientes de un hilo (en realidad eran incómodos cestones con apariencia de tales) podían desplazarse en horizontal «a la otra parte del teatro» y, al mismo tiempo, en vertical, hasta el tablado.

Este bofetón resuelve momentáneamente el movimiento de la nao, y quizás explique la tramoya que se precisa más adelante en el doble vuelo de Creusa. Dejo, pues, en suspenso esta tramoya sobre la que volveré después.

El «montecillo» que queda suspendido en el aire se fabricó seguramente con el mismo material que el de las rocas de los espacios agrestes, esto es, cartón pintado sobre un bastidor, y debía estar colocado en la parte alta del teatro, por encima de la nave, sujeto por un lado a una maroma de manera que, mediante algún sistema de contrapesos, pudiera caerse —más bien, inclinarse— sobre la nao y, llegado el momento, detenerse en el aire.

El rayo de debajo de la tierra sale, en realidad, por el escotillón, trampilla que unía el foso del teatro con el tablado. Especialmente significativa, desde el punto de vista simbólico, es la salida de este rayo, por abajo, que viene a subrayar el carácter maléfico de los poderes de la bruja de la Cólquide[17]. Comedias y documentos de la época confirman el uso de cohetes y otros artificios pirotécnicos en la simulación de rayos en escena[18]. La cuestión que queda pendiente es si para conseguir este efecto teatral se utilizó un único cohete con una doble trayectoria (de subida y bajada) o si se recurrió a dos cohetes: uno de subida y uno de bajada. Entre el momento en que aparece el rayo y Medea da la orden de bajada sólo se recitan seis versos. De manera que las dos propuestas son posibles. No hay que descartar tampoco una solución más rudimentaria, como la que apuntaba S. Serlio:

> El rayo se fingiría de una manera bastante primitiva e ingenua. Fabricado de cartón pintado de oro refulgente, se colgaría de un hilo atado de uno de sus extremos. Al finalizar el trueno se le haría descender por su propio peso a través de un filamento con solo ir soltando el cabo del hilo atado. [Rodríguez G. de Ceballos, 1989: 41]

Un final de jornada apoteósico: se combina una máxima tensión dramática (separación física de Jasón y de los hijos) y una máxima espectacularidad (movimientos horizontales, descendentes y ascendentes).

La segunda jornada se desarrolla en un único espacio: el palacio de Esón (cuarto, quinto y sexto cuadro). A él llegan Mosquete, Jasón y los dos niños, que han huido del poder de Medea. Esón los recibe y propone el matrimonio con Creusa. En el escenario ha de haber un bufete y recado de escribir para que Jasón escriba la carta de repudio a su esposa, así como unas sillas en las que han de sentarse los contrayentes, Jasón y Creusa. La magia tampoco falta en este espacio y el espectador ve cómo por el escotillón desaparece Medea y emerge un castillo («*Húndese Medea y sale un castillo del suelo y da la puñalada el rey en él*», p. 163r) y cómo la silla de Creusa vuela por los aires hasta desaparecer:

Va a dar la mano Creusa a Jasón, y al tiempo que se la va a dar, levántase la silla de Creusa y vuela hasta el techo y desde el techo al tejado. (p. 163v)

[17] Sobre la distribución simbólica del espacio teatral, *vid.* Varey [1986].

[18] Para un estudio más detallado de la pirotecnia, *vid.* Granja [1999].

Aquí se encuentra la misma maquinaria teatral de la primera jornada. La desaparición de Medea y la emergencia del castillo no presentan problemas. De nuevo, la canal con la plataforma que baja por el escotillón se encarga de que Medea desaparezca de los ojos de los espectadores, y del foso salga el castillo en el que el rey da la puñalada. Una vez más, esa desaparición por el escotillón, por la parte inferior, simboliza el carácter demoníaco de la protagonista.

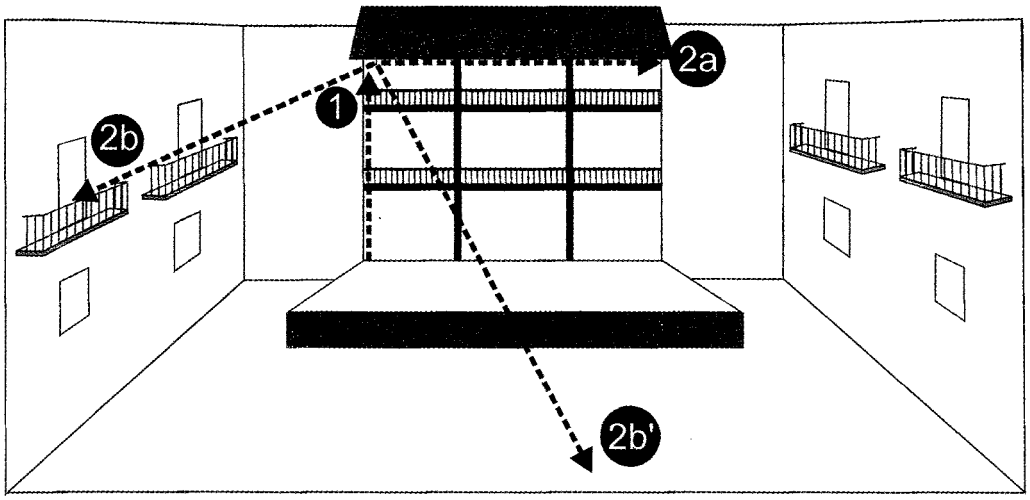
Más interesante resulta la acotación que alude al vuelo de la silla de Creusa. «Vuelo» es el término que se utiliza habitualmente para referirse a los ascensos y descensos [Granja, 1995]; por tanto, estamos hablando de un movimiento vertical. Pero el problema reside aquí en la segunda parte de la acotación: ¿hasta dónde sube? Para proponer una explicación plausible hemos de detenernos en comentar, si bien sumariamente, la estructura de los corrales. Éstos disponían de dos tipos de tejados:

> En primer lugar, estaban los tejados a dos aguas que cubrían el edificio de la fachada, el del vestuario y las casas a ambos lados del patio, donde se encontraban los aposentos y desvanes. En segundo lugar estaban los cuatro tejados de única vertiente o tejados colgadizos que cubrían respectivamente el tablado de la representación, las gradas laterales y una parte de la cazuela [...] Los tejados sobre los aposentos pertenecían a las casas vecinas y eran los altos; los que cubrían las gradas, el tablado y la parte trasera del patio pertenecían al corral y eran los bajos o colgadizos. [Ruano y Allen, 1994: 147]

El «techo» al que alude la acotación —*vuela hasta el techo y desde el techo al tejado*— es el tejado bajo o colgadizo que cubría el tablado. Inmediatamente por debajo de ese tejado y justo por encima del último corredor había un espacio conocido con el nombre de *desván de los tornos*. Los documentos de la época sugieren que la maquinaria de las tramoyas estaba instalada sobre el sotechado que cubría el tablado y sobre el suelo del desván que había por encima del segundo corredor del edificio del vestuario:

> La gran mayoría de las poleas y los cabestrantes necesarios para mover los pesos de las tramoyas se encontrarían en el desván sobre el corredor alto, pero, como indican los documentos de la Cruz, también había maquinaria en el sotechado que cubría el tablado de la representación. [Ruano y Allen, 1994: 159]

Quizás la siguiente ilustración puede ayudarnos a entender el doble vuelo de Creusa:



Si seguimos al pie de la letra la acotación, entonces la silla de Creusa subiría desde el tablado hasta el techo colgadizo (primer movimiento que se indica en el texto y que aparece con el número 1 en la ilustración). Teniendo en cuenta que la distancia del suelo del teatro a ese techo era de diez metros y que el tablado estaba situado a una altura de unos seis pies (6 pies x 27,86 cm = 167 cm), entonces la actriz recorrería una distancia aproximada de ocho metros y medio.

Más curioso es el segundo movimiento: «*y desde el techo al tejado*». Inviable resulta que la actriz con la silla pasara del tejado bajo al tejado alto. Eso carece de sentido: (1) por la imposibilidad de acceder a ese tejado colocado en un nivel superior, (2) porque ese segundo tejado no pertenece propiamente al teatro y (3) porque la tramoya quedaría por debajo del objeto que se debía levantar. Se ha de ensayar, pues, otra explicación, porque la acotación indica inequívocamente que hay un doble vuelo. La cuestión estriba en qué significado se le da al término «tejado» de la acotación[19]. Se me ocurren dos posibles interpretaciones: (a) o se refiere al propio tejado bajo del tablado o (b) a cualquiera de los otros tres tejados bajos del patio. El movimiento en cada caso es distinto. En el primer caso estamos hablando de un movimiento horizontal que iría de izquierda a derecha del tablado, o viceversa, (indicado como 2a en la ilustración) y en el segundo de un vuelo en diagonal hacia

[19] Agradezco a mi amigo Agustín de la Granja todas las sugerencias que me ha hecho para salir de este «atolladero tramoyesco». Los aciertos son suyos, la imaginación corre por mi cuenta.

los aposentos laterales (movimiento 2b) o hacia la cazuela (movimiento 2b'). Más espectacular, pero más difícil resulta esta segunda interpretación por la complejidad de que llegase la actriz, con silla incluida, después de volar por encima del patio, a uno de esos espacios. Si no fuera acompañada de la silla, la hipótesis tal vez cobraría un poco más de verosimilitud. Porque es obvio que en el vuelo Creusa va sentada. Lo explicita la acotación y las palabras del gracioso, que al verla por los aires exclama:

MOSQUETE. Ya que sus yerros la llevan
por los aires y los vientos,
no puede decir que va
mal sentada por lo menos.
(p. 163v)

A pesar de todo, no hay que descartar tal posibilidad, puesto que muchos de los vuelos del XVII tienen como destino final uno de los aposentos situados casi enfrente del escenario. Shergold [1959: 272] recoge el siguiente documento de 1675:

> En el aposento del Sr. Presidente se a de poner vn antepecho de yerro que sea de dos medios que se abra a vn lado y a otro porque no estorbe a los buelos de las tramoyas.

Más simple y menos espectacular es la primera hipótesis: que Creusa ascendiera por uno de los lados del tablado hasta el techo del tejado bajo y desde allí, desde esa altura, se desplazara horizontalmente por debajo de ese techo de una parte a otra. Tanto en un caso como en otro, para estos desplazamientos se precisa una tramoya compleja, como la que Ruano describe para los teatros cortesanos, o bien un bofetón, como el que apuntaba Granja. Cualquiera de las dos propuestas es viable si tenemos en cuenta que una tramoya de similares características podría haberse empleado al final de la primera jornada para desplazar la nave que cruza el escenario. El prof. Ruano me sugiere una tercera posibilidad para este doble vuelo: la silla de Creusa se iza verticalmente (en dos tiempos) hasta el sotechado del escenario, donde se abre una trampilla o escotillón que permite la desaparición de la actriz y la silla (según él, la palabra «tejado» en la acotación no se refiere a lo alto del tejado, sino al espacio del desván que está debajo del tejado). Lo único que requiere esta interpretación es que el pie derecho de la canal llegue hasta esa altura, lo que, en su opinión, no supone ningún impedimento.

Una vez más, un final de jornada con una intensa fuerza dramática (momento en que se han destapado ya todas las cartas del juego y empieza a maquinarse la venganza) y con una gran espectacularidad (desaparición de la futura esposa por los aires con un doble vuelo: vertical y horizontal, vertical y diagonal o vertical en dos tiempos).

En la tercera jornada se recuperan de nuevo los dos escenarios básicos: el palacio de Medea (séptimo cuadro), concretamente una sala de ese palacio, y el palacio de Esón (octavo y noveno cuadro). Jasón regresa al palacio de Medea para vencerla en su propio terreno: la persigue para darle muerte pero ella recurre a sus encantamientos y, tras esconderse detrás de la cortina, reaparece con el aspecto de Creusa: «*Corre la cortina y queda transformada en Creusa*» (p. 166r). La ilusión escénica es sencilla: el cambio de una actriz por otra, gracias a las cortinas que cubrían los tres espacios bajos del teatro[20].

El octavo cuadro se desarrolla en el palacio de Esón. Las cajas anuncian la llegada de Creusa y Esón, y ella relata cómo ha conseguido regresar sana y salva. Se desencadena la venganza y Medea incendia el palacio: «*Arde el palacio*» (p. 168r). Pólvora, aguardiente ligero, latas de resina y pez, braseros de alcohol e incluso ascuas ardiendo son algunos de los recursos que se utilizaban en los corrales para simular incendios, fuegos y llamas en escena, acompañados a veces de espeso humo y olores[21].

A continuación Medea «*Entra a matar los hijos*» (p. 168r) por una de las puertas laterales. Desde dentro, desde el espacio central de la parte baja del teatro cubierto por una cortina, se oyen las voces de las víctimas pidiendo auxilio y «*Sale Medea en lo alto en un dragón*» (p. 168v). Desde esa posición elevada, símbolo de la superioridad del vencedor, Medea ordena a Jasón que corra la cortina central, espacio reservado a las apariencias, y «*halla a sus hijos degollados*» (p. 169r). Rojas presenta la muerte de los niños como un cuadro visual. Los preceptistas áureos aconsejan siempre el decoro en las acciones y recomiendan que los actos violentos o susceptibles de herir la sensibilidad no se muestren ante los ojos de los espectadores. De ahí que Jasón descorra la cortina y aparezcan los pequeños con las gargantas ensangrentadas. El efecto visual del cuadro es indiscutible y el decoro, respetado.

[20] Sobre el valor y función de la cortina de fondo, *vid.* Varey [1987] y Ruano [2000].

[21] *Vid.* Granja [1999]. Calderón recomienda el uso de la pez para reproducir las llamas en la siguiente acotación de *El divino Jasón*: «Húndese [Idolatría] con ruido de cohetes tronadores, y salgan llamas por donde se hundió, con pez» [1992: 229].

Un último movimiento le queda todavía a la hechicera: la huida. Entonces «*Vuela el dragón al tejado*» (p. 169r) y desaparece por los aires, gracias a la tramoya[22]. Aquí por «tejado» se ha de entender el tejado bajo del teatro. El dragón, hecho de cartón piedra, presente en numerosas comedias de magia y, a menudo, con efectos especiales de gran interés (humo o fuego por las fauces), debía hallarse a la altura del primer corredor y desde allí ascendería por la canal hasta el tejado colgante del teatro. Un desenlace espectacular para poner fin a una comedia espectacular.

4. VALORACIÓN

Como se ha podido comprobar, Rojas no ha escatimado ningún esfuerzo para que sus personajes vuelen, suban, bajen, se transformen, aparezcan y desaparezcan con gran espectacularidad. Las novedades argumentales que se introducen en el relato mitológico sólo son trampas del ingenio para desplegar con toda generosidad la tramoya. El público quería un espectáculo visual y Rojas lo encandila con este entretenimiento. Es una concesión a ese vulgo que asiste con regularidad a los corrales.

El toledano parte de un mito, selecciona lo más atractivo de él y lo acomoda al nuevo gusto. Llega así la magia del teatro al teatro de magia. El espacio escénico y el dramático, la imaginación del dramaturgo y la del auditorio, y la pericia de los actores y la de los tramoyistas entran al servicio de un teatro que convierten la escena en una continua caja de sorpresas para deleite del auditorio.

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS NICHOLSON, B. [1936]: «Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, IV, pp. 342-357.

AGUILAR PIÑAL, F. [1974]: *Sevilla y el teatro del XVIII*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

ALONSO CORTÉS, N. [1921]: «El teatro en Valladolid», *BRAE*, VIII, pp. 5-39.

[22] La imagen de Medea huyendo por los aires tiene antecedentes clásicos: en Eurípides va montada en un carro tirado por dragones y en Séneca es un carro alado.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. [1990]: «Público y creencia en la comedia de magia», en *Teatro y Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. J. Canavaggio, Edition Reichenberger, Kassel, pp. 5-16.

ANDIOC, R. y COULON, M. [1996]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, vol. I y II.

ARRÓNIZ, O. [1977]: *Teatros y escenarios del siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

BARRIONUEVO, J. de [1996]: *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, J. M. Díez Borque (ed.), Castalia-Comunidad de Madrid, Madrid.

CALDERÓN, P. [1992]: *El divino Jasón*, ed. de I. Arellano y A. L. Cilveti, Edition Reichemberger, Kassel.

— [1992]: *La segunda esposa y triunfar muriendo*, ed. de V. García Ruiz, Edition Reichenberger-Pamplona, Kassel-Universidad de Navarra.

CATTANEO, M. T. [1992]: «Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla», en *La comedia de magia y de santos*, F. J. Blasco *et alii* (eds.), Júcar, Madrid, pp. 121-131.

COTARELO Y MORI, E. [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid.

GRANJA, A. DE LA. [1989]: «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico*, J. M. Díez Borque (ed.), Tamesis Books, Ltd., London, pp. 99-120.

— [1995]: «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana», en *La puesta en escena del teatro clásico*, Cuadernos de Teatro Clásico, 8, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, pp. 37-67.

— [1999]: «Teatro de corral y pirotecnia», en *El teatro en tiempos de Felipe II*, Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, F. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, pp. 197-218.

JULIÁ MARTÍNEZ, E. [1933]: «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», *RFE*, XX, pp. 113-159.

JULIO, M. T. [2000]: «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, F. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, pp. 179-207.

— [2002]: «Tradición y creación en *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, A. Pociña y A. López (eds.), Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, II vol., pp. 779-795.

MACCURDY, R. R. [1958]: *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, University of New Mexico Press, Albuquerque.

— [1965]: «Rojas: Bibliografía crítica», *Cuadernos bibliográficos*, 18, CSIC, Madrid.

— [1968]: *Francisco de Rojas Zorrilla*, Twayne Publishers, Inc, New York.

MACKENZIE, A. L. [1994]: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool University Press, Liverpool.

PASTOR COMÍN, J. J. [2000]: «La música como recurso dramático en la obra de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, F. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, pp. 243-269.

PINILLOS, M. C. [1998]: «Prácticas escénicas del auto: *El segundo blasón del Austria* de Calderón de la Barca», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Ch. Strosetzki (ed.), Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, pp. 263-282.

RECOULES, H. [1975]: «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LV, pp. 109-145.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. [1989]: «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en *La escenografía del Barroco*, A. Egido (ed.), Universidad de Salamanca-UIMP, Salamanca.

ROJAS ZORRILLA, F. [1645]: *Los encantos de Medea*, en *Segunda Parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Imprenta de Francisco Martínez, Madrid, pp. 154r-169r.

RUANO DE LA HAZA, J. M. [1989]: «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico*, J. M. Díez Borque (ed.), Tamesis Books Ltd., London, pp. 77-97.

— [1998]: «La escenografía del teatro cortesano», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Cuadernos de Teatro Clásico, 10, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, pp. 137-167.

— [2000]: *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid.

— [2002]: «Tiempo y espacio en *Amor es más laberinto*», en *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, F. Cazal, Ch. González y M. Vitse (eds.), Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, pp. 529-543.

— y ALLEN, J. J. [1994]: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid.

RUIZ RAMÓN, F. [1986]: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid.

SHERGOLD, N. D. [1959]: «Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 35, pp. 209-346.

TORDERA, A. [1989]: «El circuito de apariencias y efectos en el actor barroco», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico*, J. M.. Díez Borque (ed.), Tamesis Books, Ltd., London, pp. 121-140.

TRAMBAIOLI, M. [1995]. «*Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla y la espectacularidad de la comedia de tramoya», en *Texto y espectáculo*, J. L. Suárez (ed.), University of Texas, El Paso, pp. 107-116.

VAREY, J. [1986]: «Cosmovisión y niveles de acción», en *Teatro y prácticas escénica II: La Comedia*, J. L. Canet (ed.), Tamesis Books, Ltd., London.

— [1987]: *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. [1990]: «El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII», en *Teatro y Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, J. Canavaggio (ed.), Edition Reichenberger, Kassel, pp. 639-673.

VITSE, M. [1985]: «Sobre los espacios en *la dama duende*. El Cuarto de D. Manuel», *RILCE*, 12.2, pp. 335-336.

ZABALA, A. [1996]: *El teatro en la Valencia del siglo XVIII*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, Valencia.