

EL ÉXITO DE UNA FIESTA CORTESANA: EL ESPACIO DE FICCIÓN Y SU MATERIALIZACIÓN ESCÉNICA EN LA FÁBULA DE *PICO Y CANENTE*¹

The Success of a Courtly Banquet: the Space
of Fiction and its Stage Materialization in the Fable
of *Pico y Canente*

DELIA GAVELA

Universidad de La Rioja

delia.gavela@unirioja.es

ORCID ID: 0000-0001-6252-6014

Recibido: 31-12-2021

Aceptado: 08-04-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.286>

RESUMEN

Pico y Canente es una comedia mitológica, incluida en la *Fiesta que la serenísima Infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reina*, en 1656 en el Salón de Reinos y más tarde en el Coliseo del Buen Retiro. Relata una fábula un tanto atípica, por tener su origen en el folclore latino prerromano, pero se inscribe plenamente en los códigos del género. En el presente trabajo se

ABSTRACT

Pico y Canente is a mythological comedy, included in the *Fiesta que la serenísima Infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reina*, in 1656 in the Salón de Reinos and after in the Coliseo of the Buen Retiro. It tells a somewhat atypical fable, having its origin in pre-Roman Latin folklore, but it is fully inscribed in the codes of the genre. The present work aims to analyze the

¹ Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00; así como del proyecto *Dhumar II: From Middle To Golden Age: Translation and Tradition*, con financiación de la Junta de Andalucía y referencia PY20.

pretende analizar la utilización del espacio en todas sus dimensiones —de ficción, escénico y espectacular— por parte de los diferentes agentes que hicieron posible la representación de esta obra: desde la elección y articulación realizada por los dramaturgos para contextualizar la acción, pasando por los lugares transitados por los actores en las diferentes escenas o los espacios diseñados por el escenógrafo y materializados mediante la tramoya y el trabajo actoral, hasta llegar a la ilusión espacial conseguida en la imaginación de los espectadores, para conformar el significante y el significado de un signo teatral exitoso.

PALABRAS CLAVE: *Pico y Canente*; espacio escénico; escenografía; fiesta cortesana.

use of space in all its dimensions —fictional, scenic and spectacular— by the different agents that made the representation of this work possible: from the choice and articulation made by the playwrights to contextualize the action, passing through the places traveled by the actors in the different scenes or the spaces designed by the set designer and materialized through the stage and the acting work, until reaching the spatial illusion achieved in the imagination of the spectators, to form the signifier and the meaning of a successful theatrical sign that we intend to unravel.

KEY WORDS: *Pico y Canente*; Scenic Space; Scenography; Court Party.

LA COMEDIA a la que voy a referirme está incluida en la *Fiesta que la serenísima Infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reina, Nuestra Señora Doña Mariana de Austria: ejecutose en el Salón del Palacio de el Buen Retiro y después en su Coliseo* en 1656². La celebración habría sido organizada con motivo de la recuperación de la reina, tras el parto de la infanta María Ambrosia, nacida el 5 de diciembre de 1655 y fallecida pocos días después.

Los autores de la obra son Rodrigo Dávila Ponce de León y Luis de Ulloa y Pereira, poeta cortesano poco conocido el primero y mejor relacionado y estudiado el segundo, ya que fue preceptor de Juan José de Austria y autor de varios poemas bien valorados por los contemporáneos y por la crítica, así como de obras en prosa y de cinco comedias atribuidas. Los entremeses, la loa y el sarao que completan la fiesta son de Antonio de Solís.

Pico y Canente es una comedia mitológica que relata una fábula un tanto atípica, por tener su origen en el folclore latino prerromano y no

² Para las citas, utilizaré el ejemplar T 55323-29, conservado en la BNE.

en la mitología griega, como era más habitual. Los protagonistas son Pico, rey del Lacio e hijo de Esterces o, según algunas fuentes, de Saturno, a quien, tal como recoge la tradición, Circe habría transformado primero en jabalí y luego en pájaro carpintero por haberla rechazado reiteradamente y haber preferido seguir con su esposa Canente. Esta ninfa, que personifica el canto, habría vagado durante días en busca de Pico y desesperada por su ausencia habría cantado por última vez para después disolverse en el aire a orillas del Tíber.

Con estos materiales contaban los autores de la comedia para construir una pieza cortesana que fuera del agrado de la familia real y del público en general que acudía a las representaciones en el Coliseo. La obra recoge los elementos esenciales del mito, pero introduce nuevos personajes, entre los que destaca el mago Archimidonte, ayo del Príncipe Laurente —que no rey, como en el mito—, quien le ayudará contra Circe. También aparecen los criados Bato, Polinio, Fileno y Clavela, que incorporan una, poco cohesionada, historia amorosa secundaria, y otros personajes mitológicos, dioses y ninfas, que aumentan la espectacularidad. El argumento se desarrolla entre las vicisitudes amorosas del trío protagonista y los efectos de la magia de Circe y Archimidonte. El desenlace difiere completamente del mito, puesto que Pico y Canente recuperan finalmente su forma humana, para desesperación de Circe³.

La obra tiene numerosos aspectos de interés y, sin duda, la utilización del espacio y su significado es uno de ellos. Para entender cómo fue gestionado por los diferentes agentes que hicieron posible la representación de esta obra es necesario analizarlo en todas sus dimensiones: la elección realizada por los dramaturgos para contextualizar la acción, el lugar o lugares transitados por los actores en las diferentes

³ Dadas las peculiaridades del mito, resulta de especial interés la revisión de las fuentes y de la tradición utilizada por los autores, así como las modificaciones introducidas por estos para adaptarlo a los gustos de la época. Puede verse un análisis de estos aspectos en Gavela y Martínez [2020].

escenas, los espacios diseñados por el escenógrafo y materializados mediante la tramoya y el trabajo actoral, o incluso la ilusión espacial conseguida en la imaginación de los espectadores, son aspectos que conforman el significante y el significado del signo teatral que pretendemos desentrañar.

EL ESPACIO DE FICCIÓN Y SU SIGNIFICADO

Comenzaré analizando el espacio de ficción en el que se desarrolla la acción, aunque desembocaré inevitablemente en el espacio escénico, «lugar desde el cual un actor puede representar o desde el cual otro signo puede ser fuente de comunicación teatral», según Rubiera [2005: 88] para lo cual comienzo mostrando una tabla-resumen que recoge los cuadros en los que he dividido las jornadas:

ACTO 1

Cuadro	Espacio de la ficción	Espacio referenciado
1º	<i>Bosque / Monte de Diana</i>	Templo de Diana
2º	Monte	Templo de Diana
3º	Monte misterioso	

ACTO 2

Cuadro	Espacio de la ficción	Espacio referenciado
1º	Este sitio [Monte de Diana] Selva prodigiosa <i>Jardín</i> <i>Sala bien adornada</i>	Templo de Diana
2º	<i>Librería de Archimidonte</i> <i>Bufete</i> <i>Bosque de Diana / «Jardín»</i>	<i>Jardín</i>

ACTO 3

Cuadro	Espacio de la ficción	Espacio referenciado
1º	<i>Bosque de Diana</i>	
2º	[Monte]	

El texto en cursiva corresponde a las acotaciones, mientras que los datos que están en redonda han sido recuperados de las didascalias implícitas en los parlamentos de los personajes. Aparecen entre corchetes las hipótesis para aquellos cuadros en los que no había ninguna alusión al espacio. Por último, he llamado espacio referenciado a aquel que mencionan los personajes, pero que no ocupan físicamente en ese momento⁴.

Como se puede observar a simple vista, una buena parte de la información se deduce a partir de los parlamentos de los personajes, respondiendo a la habitual imprecisión de las acotaciones en lo relativo al espacio de la acción en la comedia áurea, aunque, como luego comentaré, en esta obra hay otros aspectos de la representación en los que los dramaturgos son curiosamente muy explícitos y detallistas.

Se percibe además una cierta vaguedad terminológica que abunda en la idea de que los autores no estaban preocupados por responder a una designación exacta. De ahí que aparezcan indistintamente las denominaciones de monte, bosque o selva para ese espacio que de alguna forma es el feudo de la diosa Diana, a cuyo séquito pertenece la ninfa Canente, y que tiene su reducto más sagrado en el templo, el cual, no obstante, aparece solo referenciado. A ese espacio implora metonímicamente el protagonista buscando ayuda de la diosa («llegue

⁴ Este tipo de espacios han sido tratados por diferentes autores, siguiendo distintas perspectivas (véase Rubiera [2005: 94], García Barrientos [2001: 135 y ss.] y denominaciones, como diegéticos o ausentes. He preferido no emplear ninguna de estas denominaciones, pues se confiere a estas una distancia espacial, temporal y estilística, relativa a sucesos pasados, narrados con gran carga retórica, que aquí no se da.

mi voz a tu templo», [f. 6]); es allí donde ha quedado subyugado por los encantos de Canente, según cuenta el propio Laurente a Archimodonte y según bromea otra ninfa:

FLORA. En el templo de Diana
 le vimos esta mañana
 y no estaba muy de paso:
 cuando cantaba Canente,
 tan elevado le vi
 que quizá no ha vuelto en sí. [f. 7]

Parece haber también una imprecisión, en el segundo cuadro del segundo acto, entre bosque y jardín, cuando Archimodonte dice trasladar a los personajes por arte de magia al «jardín»:

ARCHIMODONTE. [...] Y porque veas que ya
 a tus intentos ocurro,
 con la fuerza de mi ciencia
 en un instante, en un punto,
 de *tu palacio, al jardín*⁵
 de Diana te reduzgo. [f. 19]

Cuando en realidad aparecen en el bosque, ya que poco después precisa Laurente: «Príncipe: [...] acercarme al jardín quiero, / por ver si en él [...]» [f. 19].

Me detengo en este detalle, ya que los mencionados espacios eran dramática y referencialmente algo distintos, pues respondían ya en esta época a una tácita lexicalización y función simbólica, presente en otras obras mitológicas, que ha sido objeto de atención por parte de la crítica. Es conocida la abundante bibliografía sobre el jardín en la comedia barroca⁶. Suárez Miramón destaca cómo el teatro había recoge-

⁵ Los subrayados en los poemas son de la autora.

⁶ Véanse Lara Garrido [1983 y 2000], Suárez Miramón [2006 y 2016], Lobato [2007], Alvarado [2010], Rull [2011], Zugasti [2011], Vara López, [2014], Rodríguez Romera [2015 y 2016], entre otros.

do las múltiples «sugerencias, visualizaciones y elementos simbólicos complejos que la tradición arquitectónica, literaria y la fiesta habían aportado al jardín» [2016: 1737]. Señala, además, entre otras funciones simbólicas, las de mostrar la belleza y el dolor -por lo que ofrece de peligro- del espacio femenino, pero también la de representar un lugar de encierro o un espacio de diversión y reflexión recuperado de la tradición neoplatónica del Renacimiento. Según otras estudiosas, como Lobato [2007: 205 y ss.], el jardín tendría entre sus funciones las de conformarse como un *hortus conclusus* que sirve para el refugio femenino, al tiempo que representaría un espacio de confusión que propicie los encuentros amorosos. Alvarado considera «la relación del jardín con la mujer, más que como una función [...] una característica, pues el jardín es un espacio esencialmente femenino, que se contrapone además al abierto, que es fundamentalmente masculino» [2010]. Rodríguez Romera [2015: 23-24] sintetiza las propuestas anteriores, caracterizando el jardín como un *locus amoenus* seguro, vinculado a la intimidad femenina y a la salvaguarda del honor, con una naturaleza domesticada por la capacidad artística del hombre y favorable para el desarrollo del amor, en su vertiente armónica, pero también conflictiva y fruto del enredo. Ocuparía un lugar próximo al palacio o al templo, como sucede en esta obra, donde Canente busca el refugio y la intimidad del jardín para sosegarse:

CANENTE. [...] y yo al jardín pasaré,
 donde si no entretenida,
 por lo menos divertida
 con la música estaré.
 Con medio tan eficaz,
 intento un breve tratado,
 de treguas con mi cuidado,
 que no puede ser de paz. [f. 15v.]

La concepción de este lugar como un contexto privativo se pone de manifiesto cuando Circe pide permiso para acceder a él: «En este jardín,

señora, / entro con vuestra licencia» [f. 15v], precisamente para romper el aislamiento de la ninfa e incrementar su zozobra despertando sus celos mediante el engaño. La violación de un espacio prohibido se hace aún más patente con la irrupción de Clavela unos versos después, quien disfrazada de hombre viene a completar el enredo. Dice Canente:

CANENTE. ¡Qué confusión!
Apenas la turbación,
y sobresalto resisto.
¿Qué hombre es este? ¡Santo cielo!
¿Cómo pudo entrar aquí? [f. 16]

Y se reafirma, una vez más, con el comentario del Príncipe, que se suma a la fiesta:

PRÍNCIPE. ¡Cielos!, ¿qué es esto que veo?;
¿un hombre aquí? ¡Gran novedad!
Podéis decir la verdad
ojos, pero no lo creo. [f. 16]

Se superponen, por tanto, los valores referenciales y simbólicos del jardín como ámbito privado de reflexión y sosiego, tal como señalaba antes, que se corresponden con la esfera más íntima del universo mitológico —si exceptuamos el templo—, pero también como entorno propicio para la confusión y el encuentro, mediante la irrupción de personajes ajenos. A esto viene a sumarse un significado dramático más general, como es el reservado al espacio femenino, que en otros subgéneros es el baluarte del honor y la obediencia, una continuación del espacio interior de la casa —o del templo en esta comedia— y que aquí se ve impregnado del valor sagrado detentado por las ninfas de la diosa, relacionable con la imagen místico-alegórica de la Virgen María, utilizada por los autores renacentistas y barrocos⁷.

⁷ Así lo comenta Lobato, [2007: 206], quien lo vincula con el verso del *Cantar de los Cantares*: «Eres jardín cerrado / fuente sellada».

Utilizando un contraste típicamente barroco, debemos añadir al anterior otro espacio natural, que bien podría identificarse con uno de los enumerados por Aubrun [1968: 64], el de la «montaña con su laberinto de selva donde se encuentran, a mitad de la pendiente, los semidioses y las ninfas que bajan del Olimpo y las ninfas que suben a la Arcadia». Alvarado [2010] destaca que es necesario considerar el jardín «en contraposición con otros espacios», entre los que señala el monte o la selva, que pueden constituir una «especie de continuación del jardín» o una mutación escénica mayor que encuentre correspondencia. Existen, por tanto, en las comedias mitológicas otros espacios «más agrestes, con perspectivas abiertas e integradoras de entornos rendidos a las fuerzas de los elementos, de gran eficacia en las comedias mitológicas», según señala Rodríguez Romera [2014: 23] respecto a las obras de Calderón. En el caso de *Pico y Canente*, ese otro espacio cuenta con denominaciones múltiples: «monte» o «bosque de Diana», «monte misterioso», «selva prodigiosa»⁸. En él que se desarrolla la mayor parte de la obra y constituye un entorno menos controlado, más asilvestrado, efectivamente idóneo para fenómenos diversos, para el tránsito libre de los personajes y, por tanto, útil para el devenir de los virajes de la trama.

A pesar de estar en los feudos de Diana, es Circe quien lo preside (incluso el Príncipe confunde a la hechicera con la Diosa, al comienzo), ya que en él se producen todas sus intervenciones, acompañadas de alteraciones en la naturaleza. Desde su llegada se hace patente su poder:

POLINIO. Todo el aire se embaraza
 con tal rumor que parece
 que alguna esfera se rasga. [f. 4v]

⁸ Señala Lara Garrido [1983: 944-945] cómo el público fue capaz de distinguir y mostrar sus preferencias en el acto III de *Hado y Marfisa*, cuando se hizo desaparecer un «teatro de arboledas y montañas» y la mutación mostró de nuevo un jardín que fue recibido «la segunda vez con tanta admiración como la primera». Esta reacción de los espectadores indica que se trataba de una alternancia habitual e identificable que diferencia los dos entornos señalados.

A continuación, Circe genera una tempestad para poder hablar a solas con el Príncipe:

- PRÍNCIPE. El cielo se viene abajo
[...]
FILENO. Los temblores de la tierra
muestran que, por asolarla,
los ejes del firmamento
se rompen o se desatan. [f. 5]

En este mismo espacio pone en práctica su magia: envía a un león que ataque al príncipe y a Canente; hace desaparecer a su sirvienta, Clavela, para que no sea agredida por Laurente; deja al gracioso sepultado bajo una peña y lo libera después; oscurece la «selva» al amanecer y le retorna la luz más tarde; consigue que Clavela cante con la voz de Canente y, en este mismo lugar, lleva a cabo la transformación del Príncipe en pájaro.

A lo anterior se suman las escenas de caza que propician el arranque de la obra y la intervención fantástica de Cupido, generando una ilusión, en la que *«ha de aparecer a lo lejos una sala bien adornada, y en ella se han de ver al Príncipe y Canente asidos de las manos»* [17v].

Cumple, por tanto, las funciones que le da Rodríguez Romera en las obras calderonianas: «lugar para lo maravilloso, algo propio de las novelas de caballerías, como espacio aciago [...] y como lugar para la persecución y la caza. Junto a ello el monte y el bosque son fuente de excusas argumentales, para iniciar el argumento mitológico» [2014: 330]. Constituye, además, el círculo concéntrico más externo de la gradación simbólica establecida desde el espacio más sagrado y seguro, el templo, pasando por el jardín, contexto privado de las ninfas que, no obstante, es vulnerado por Circe para arruinar el amor de los protagonistas, y culmina en este monte o bosque, expuesto a cualquier contingencia.

La existencia de este patrón espacial en las comedias de un determinado género podía no tener un origen exclusivamente textual -fuentes clásicas o contemporáneas- sino que en un espectáculo tan global en

el que lo visual tenía gran importancia, las ilustraciones y obras pictóricas sobre el mito constituían una fuente de inspiración⁹. Las imágenes que podían circular en la época de redacción de la pieza sobre este mito, alguna de las cuales reproduzco más abajo, muestran un tipo de representación que retrata a los protagonistas en espacios exteriores similares a los que acabo de referir: bosques asilvestrados presididos por Circe en plena actuación, provocando la transformación de Pico, o entornos más domesticados, con alguna arquitectura de fondo, que podía ser el trasunto del templo. En estas representaciones el protagonismo suele ser de la hechicera y, en segunda instancia de Pico, mientras que la figura de Canente apenas se retrata, por lo que su espacio más idiosincrásico, el jardín, no está presente.



Fig. 1: Benvenuto Tisi da Garofalo (1481-1559). *Circe transforma a Pico*. Galería Nacional de Arte Antiguo de Roma.

⁹ Sobre las Metamorfosis de Ovidio, fuente de inspiración de numerosas comedias mitológicas, realizó Antonio Tempesta (Florencia, 1555-Roma, 1630) una serie de ciento cincuenta grabados en 1606, en los que se pueden observar espacios exteriores similares a los comentados y elementos visuales (carros, dragones, arquitecturas) que tienen mucho que ver con las escenografías barrocas. A esta serie pertenece la transformación de Canente que reproducimos aquí (ilustración 4). Puede verse una recopilación de estos grabados en https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Antonio_Tempesta_-_Metamorphoses_of_Ovid#/media/File:The_Immortalization_of_Hercules.jpg.



Fig. 2: Maestro Giorgio Andreoli, Pico, Circe e Carente, 1528. Museo Cívico de Gubbio.



Fig. 3: Johann Wilhelm Baur. Series: Ovid's Metamorphoses. British Museum, 1641¹⁰.

¹⁰ La descripción incluida en la ficha del museo es la siguiente: «Circe transforms Picus into a woodpecker; in the interior of a cave, Picus stands, legs apart, arms outstretched, his head resembles a woodpecker; a spear is propped against his left shoulder,



Fig. 4: Antonio Tempesta. *Canens en busca de Pícus o Canens nominado a Uxor Píci en auram mutatur.* Fondo del Condado de Los Ángeles (65.37.220).

Aunque no se pueda afirmar que estas imágenes en concreto constituyeron la inspiración directa de Ulloa y Dávila, sí formaban parte del imaginario colectivo en el que también estaban inmersos los espectadores y el escenógrafo Baccio del Bianco, cuando hizo la adaptación del texto al ámbito escénico, que comentaré más adelante.

Antes, queda por explicar un espacio interior, extraño en las obras mitológicas, cuya excentricidad va acorde con el personaje que lo preside: se trata de la biblioteca y el «bufete» de Archimidonte, el mago que ayuda al Príncipe frente a los ataques de Circe. Este personaje no apa-

three circles have been drawn around him, the remnants of a spell lying on the ground at the right, including a bone, symbols, herbs and spell book; to his right, enveloped in clouds, Circe points a wand at him in anger, singing magic charms; beyond, at left, the entrance of the cave, leading to trees outside. 1641» [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2AA-a-31-135].

rece en ninguna de las fuentes del mito, por lo que es una creación original de los autores, quienes elaboran para él un espacio propio, o mejor dos, utilizando los bastidores con los que contaba el Coliseo del Buen Retiro para mostrar «una librería de estantes de libros dorados», [f. 17v] y, en segunda instancia, «otra perspectiva de librería» [f. 18], que se ha de abrir tras una puerta «en lo interior del teatro» [f. 18], tras el anuncio de un personaje: «Mas parece que abrir quiere / su retrete» [f. 18], dice Fileno.

Este arranque del segundo cuadro de la jornada dos, coincide con el cambio de dramaturgo, ya que el testimonio utilizado incluye la siguiente anotación, como una acotación más: «Hasta aquí es de don Luis de Ulloa» [f. 17v]. Más allá de situar al mago en su estudio, rodeado de sus «instrumentos», resulta difícil explicar desde un punto de vista argumental por qué Rodrigo Dávila, el comediógrafo que coge el relevo en este punto, decide incluir una escena interior, atípica como decíamos en el teatro mitológico, si no es para aportar un elemento escenográfico sorprendente, del que él mismo se siente orgulloso, pues dice en la acotación que fue «la mutación más nueva y de mejor vista» [f. 17v]. Pero no contento con ello, Dávila añade en este cuadro una aparición fantástica momentánea, protagonizada por Plutón que se hace presente, invocado por Archimidonte, con sus insignias al abrirse «una boca en lo interior del teatro» [f. 18]. Parece que a Dávila le faltaba tiempo para poner en marcha la mayor cantidad de tramoya posible en un solo cuadro.

EL ESPACIO ESCÉNICO

Como vemos, el vínculo entre espacio y escenografía es estrecho, por lo que no me ha quedado más remedio que aludir al espacio escénico en el epígrafe anterior, aunque es en el siguiente recurso dramático donde se impone el análisis de su utilización para explicar otro aspecto espacial interesante en la comedia.

Como puede verse en la tabla-resumen del segundo acto mostrada más arriba, en los dos cuadros que integran esta jornada existe multi-

plicidad de espacios; lo que parece ir en contra de uno de los principios básicos de la división interna de los actos. Esta aparente contradicción se explica gracias a un recurso habitual de la comedia barroca, especialmente frecuente en las obras mitológicas, como es el «espacio itinerante», definido por el profesor Rubiera, como «un espacio dinámico de transición entre dos espacios dramáticos» [2005: 107]. Contamos, además, gracias a este investigador, con un repertorio de técnicas para hacerlo viable [2005: 109], de las que Ulloa y Dávila se sirven a placer.

Si descartamos la ruptura de cuadro, que según mi parecer aquí no se produce, Ulloa emplea en primer lugar el recurso de hacer salir a Canente e inmediatamente hacerla aparecer de nuevo en escena, previa transformación del escenario: «*Múdase el teatro en forma de jardín y aparece Canente cantando*» [f. 15v], nos informa la acotación. Previamente a esto, la ninfa ha empleado otra de las técnicas mencionadas por Rubiera, como es anunciar en el último parlamento anterior el lugar al que se dirige y la acción que llevará a cabo en él:

CANENTE. ...y yo *al jardín pasaré,*
donde si no entretenida,
por lo menos divertida
con la música estaré. [f. 15v]

En el segundo cuadro, Dávila utiliza una estrategia calcada de la anterior y explicada con pormenores en la acotación: «*Éntranse por un lado del teatro, y múdase la librería en el bosque de Diana, y salen todos por la otra parte sin cesar la representación*» [f. 19], y anunciada por el personaje que la hace posible gracias a su magia:

ARCHIMODONTE. [...] Y porque veas que ya
a tus intentos ocurro,
con la fuerza de mi ciencia
en un instante, en un punto
de tu palacio, al jardín
de Diana te reduzgo [f. 19]

Esta utilización del espacio itinerante proporciona continuidad en la acción y dinamismo, que son las principales finalidades de este recurso, a las que las peculiaridades del género mitológico y de la fiesta suman dos funciones más: resaltar la transición entre el parlamento hablado y el cantado de la ninfa, es decir enmarcar el pasaje musical, e introducir un nuevo elemento fantástico, con la relocalización de los personajes.

Pero no contentos con esta muestra simétrica de espacios itinerantes, los dramaturgos parecen ponerse de acuerdo también en incorporar lo que podría ser una versión «muda» de otro de los recursos espaciales prototípicos de la comedia barroca: la subescena simultánea. En el primer caso Ulloa, de la mano de Cupido, muestra a una resentida Circe: «*a lo lejos una sala bien adornada, y en ella se han ver al Príncipe y Canente asidos de las manos*» [f. 17v]. La hechicera tras un parlamento colérico, durante el cual suponemos a los personajes de la ilusión disfrutando del espacio ilusorio compartido, intenta arremeter contra ellos; momento en el que todos desaparecen. Por su parte, Dávila, en el cuadro siguiente vuelve a utilizar la profundidad del escenario del Coliseo: «*Ábrese una puerta en lo interior del Teatro y vese otra perspectiva de librería, y en ella Archimidonte sentado, delante un bufete con globos y instrumentos matemáticos*» [f. 18], situación que aprovecha el personaje que estaba hablando en escena para darle el pie al mago y quedarse «al paño» observando:

FILENO. Mas parece que abrir quiere
su retrete, retirado
solicita mi cuidado
ver lo que su ciencia adquiere [f. 18]

Este uso intensivo del espacio escénico se completa con la utilización de los espacios ocultos o espacios latentes, según la terminología de García Barrientos [2003: 135 y ss.], en los que se van a desarrollar breves escenas en diferentes momentos de la obra. El arranque, sin ir más lejos, se produce de esa manera: Archimidonte comenta «dentro»,

es decir fuera del campo visual de los espectadores, la maestría con la que el Príncipe ha cazado un jabalí y salen a escena continuando con el diálogo¹¹. Si una de las funciones de este recurso era poder desarrollar escenas que resultan difíciles de representar, más partido aún que a esta inicial le saca Ulloa a otra similar con la que concluye el acto, en la que de nuevo el príncipe se enfrenta a un animal salvaje, en este caso un león, para defender a Canente, pero tras anunciarlo lo hace en el espacio oculto, mientras la ninfa permanece en escena narrando lo que ve, en un ejemplo de ticoscopia¹²:

Dentro voces: «guarda el león, guarda, guarda».

CANENTE. ¡Cielos!, ¿qué tengo de hacer?
¿Adónde estaré escondida?

Dentro se sigan las voces entre dos.

1: Guarda su furia mortal
que ya se viene acercando.

CANENTE. De turbada estoy temblando.

DENTRO. No he visto fiereza igual.

PRÍNCIPE. No tengas ningún temor,
que yo le salgo a encontrar,
porque te quiero excusar
el peligro y el horror.

Sale a recibir al León y dice dentro

PRÍNCIPE. Defiéndete, bruto, más
de la fuerza de mis brazos,
que siento hacerte pedazos
por la ocasión que me das
de tan generoso empleo.

¹¹ Las escenas de caza son frecuentes en las comedias mitológicas. En el caso de las calderonianas, Rodríguez Romera [2015: 328] señala su inclusión en *Celos aun del aire matan, La púrpura de la rosa, La fiera, el rayo y la piedra y Eco y Narciso*.

¹² A estas escenas, que abundan en las comedias mitológicas calderonianas, Rodríguez Romera [2015: 29] las llama «subescenas de transición al espacio patente o latente», según se inicien fuera de escena y continúen a la vista o viceversa.

CANENTE. No he visto tan gran valor
 el cielo te dé favor.
 [...]

*Canente, mirando siempre a la parte por
 donde salió el Príncipe [f. 11]*

Pero todavía hay una tercera ocasión en la que el uso de este espacio oculto resuelve un problema escenográfico difícil, el de la transformación del protagonista, quien «*Comienza a hacer con las manos y el cuerpo acciones de volar como pájaro*» [f. 27] y termina su parlamento «dentro», inmediatamente antes de que suelten «un pájaro hermoso y grande por el escenario».

Estas escenas, además de solucionar dificultades técnicas, consiguen un efecto de espacio múltiple que enriquece la perspectiva del público, y se completarán con el uso del espacio oculto para que se emita desde allí la música y un parlamento cantado, en el que se resume la situación del protagonista en este punto, por lo que la función de esta música en *off* podría asimilarse a la del coro griego.

EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO

Tenemos la suerte de contar con una «memoria de apariencias» de la obra, recogida en una carta que el escenógrafo italiano dirige a Fernando II de Médici, Gran Duque de Toscana, el tres de marzo de 1656, es decir poco después de la representación de la comedia, que tuvo lugar el domingo 20 de febrero, día de Carnestolendas, en el Salón de Reinos del Retiro, para después trasladarse al Coliseo donde la pudo ver el público general.

En la carta mencionada [Bacci, 1963: 68-77], Baccio del Bianco incluye una descripción de las escenografías de *Pico* y *Canente*, por lo que podemos añadir al cuadro inicial el llamado «espacio escénico», al que ya he ido aludiendo, y los «espacios escenográficos»¹³ diseñados para la

¹³ Según Rubiera [2005: 90], a partir de la variedad de espacios escénicos, «el dramaturgo del siglo de oro podría elegir dónde situar a los actores y trataba de represen-

ocasión, en los que distinguen tres tipos de «mutaciones» vinculadas a los lugares mencionados, dos para el monte/bosque y una tercera para el jardín. Incluyo en el siguiente cuadro los comentarios del escenógrafo, seguidos de las acotaciones de los dramaturgos:

Actos y cuadros	Espacio de la ficción	Espacio referenciado	Espacio escénico y escenográfico
A.I: c. 1º, 2º	<i>Bosque / Monte de Diana</i>	Templo de Diana	<p>Dopo questa sinfonia capona mutavasi il teatro <i>del giardino</i> [donde ha transcurrido la loa] <i>in bosco</i> detto di Diana adornato di statue, etc. [Bacci, 1963: 75].</p> <p><i>Ha de estar el teatro en forma de bosque, como para caza mayor y dígan dentro entre dos</i> [f. 3v].</p>
A.I: c. 3º	<i>Monte</i>	<i>Templo de Diana</i>	<p>E questo primo acto si mutava la scena la terza volta et era <i>campo ameno</i> con il <i>tempio</i> di Diana da una parte, dall'altra statue come per adorno della piazza del tempio et il fondo si vedeva Roma nel lontano con el rio Tevere; per l'aria passava in un carro d'oro Venus y Cupido [...] [Bacci, 1963: 75-76] [reutilizado en el A. II, c. 2º y 3º y el A. III].</p> <p><i>Aparécese Venus y Cupido en un globo de nubes</i> [f. 9v].</p>

tar el lugar de la acción con la ayuda de diferentes elementos escenográficos (verbales y no verbales), bien diversos». Entre ellos incluye: el decorado creado mediante la palabra —*decorado verbal*—, el vestuario de los actores, el decorado espectacular, los accesorios escénicos o la música.

Actos y cuadros	Espacio de la ficción	Espacio referenciado	Espacio escénico y escenográfico
A. II: c. 1	<i>Jardín</i>		Mutava la scena in un cortile di fontane, con statue di marmo e quasi <i>giardino</i> [Bacci, 1963: 76].

Nótese que las alusiones locativas del escenógrafo no coinciden exactamente con las del texto y paratexto: la mención de Roma no está en la obra. Parece que el escenógrafo buscaba referentes reales que le fueran cercanos, que resultaran identificables para el público y próximos al argumento de la obra, que como se ha mencionado recreaba un mito latino; mientras que los dramaturgos no vieron necesaria la mención de un espacio real, como era frecuente en la comedia barroca española, más aún tratándose de un género como el mitológico. Por otro lado, Baccio del Bianco introdujo una segunda mutación para el monte, el espacio presidido por Circe, la cual aunque no estaba prevista por los dramaturgos, pues no tiene una acotación que la indique, sí coincide con un cambio de cuadro, pues hay un vacío de escenario y reaparece la hechicera. Esta innovación iba, sin duda, dirigida a dar gusto al público en un teatro de aparato que debía responder a las expectativas con todos los recursos técnicos posibles; pero implica además una visión más «urbanizada» y artística de ese espacio agreste que podía ser el monte misterioso o la selva prodigiosa mencionada por los dramaturgos, pues en ella incluye estatuas, la plaza del templo o la ciudad de fondo.

Desafortunadamente, no conservamos imágenes de estos diseños, pero como señala Flórez Asensio [2004: 155], a quien debemos una selección pormenorizada de los datos conservados sobre la puesta en escena, estas escenografías (monte y el jardín), entre otras, ya habían sido utilizadas por Baccio del Bianco en *Las Fortunas de Andrómeda y Perseo*, «con la que guarda muchas semejanzas» por lo que el jardín podría ser similar al diseñado para aquella ocasión.

Respecto a la escena interior, comentada más arriba, Baccio del Bianco también la recoge en su carta y dice que «a spantato» por la novedad:

Actos y cuadros	Espacio de la ficción	Espacio escénico y escenográfico
A. II, c. 2 ^o	<i>Librería de Archimidonte Bufete</i>	<p>Si mutava la scena in una librería la quale à spantato (ì) [<i>sic</i>] questo cielo d’Ispagna... il suo soffitto era tutto libri dorati con strumenti matematici tutto dorato e platteato [Bacci, 1963: 76].</p> <p><i>Vuélvanse los bastidores de una librería de estantes de libros dorados, adornados de figuras de bronce y instrumentos matemáticos, que fue la mutación más nueva y de mejor vista</i> [f. 17v].</p> <p>In questa si apriva il fondo e si vedeva Pluto a sedere alla bocca di un dragone infernale [Bacci, 1963: 76].</p> <p><i>Ábrese una boca en lo interior del Teatro, y aparece Plutón con sus insignias y dice</i> [f. 18].</p>

Además de la reinterpretación de los espacios escénicos, a partir del texto y las acotaciones, materializada por del Bianco en las diferentes mutaciones, sin duda fueron los despliegues escenográficos los que encandilaron al público, sobre todo a las mujeres que «fino dalla mezza notte sono venute per aver buon luogo» [Bacci, 1963: 77], según recogió en su correspondencia el propio escenógrafo. Me refiero a elementos como el carro diseñado para la llegada de Circe, que perseguía un efecto sensorial completo, implicando incluso al olfato, ya que las evoluciones del carro tirado por dos dragones se acompañaron de perfume y confeti arrojados sobre las damas:

In questa sinfonía scena si vedeva aprire le nugole dal fondo e appariva di lontano un carro tirato da due dragoni, sopravi Circe e Pelio e parlando al

batter dell'alle dei dragoni, venivano al incontro della vista sino al tavolato e sbarcate le due, rivolto il carro a tutto volo ritornavano via allontanandosi tosto et fra nube e nube si perdevan [in margine è annotato:] qui si oscurò la scena, tonò e balenò con pioggia di acqua di odore e confetti sopra le dame [Bacci, 1963: 75].

El efecto se completaba con las luces, «siendo cada una cazoleta o poma que exhala aromas» [Barrionuevo, 1968: I, 247]. Otros vuelos fueron igualmente espectaculares, como el del carro de Venus y Cupido, que se movía describiendo un «mezzo arco turchesco» [Bacci, 1963: 76], y en especial el de Cupido con Canente, que tuvo sus momentos de emoción —o de «cosa ridicola», según Baccio—, ya que la cuerda de la que estaba enganchada la actriz le tiró del pelo y ella lanzó un grito, diciendo «O Dio che me mata», pero al ver que todo se solucionaba favorablemente, el público la vitoreó. Dice el escenógrafo que se oyó más de un suspiro y de un «Jesús» y no era para menos pues según explica Barrionuevo en los ensayos «cayó un farsante que murió de allí a bien poco» [Barrionuevo, 1968: I, 247].

Del Bianco tuvo que dar respuesta a todos los efectos escénicos que los autores incluyeron en su obra recopilados en el siguiente cuadro:

Actos y cuadros	Acotaciones escenográficas
Acto I c. 1º	<i>Circe y Clavela en un carro de dragones</i> <i>...y ahora se divierta ella para formar la tempestad</i> <i>Muévase la tempestad con truenos, relámpagos y ruido de agua</i>
c. 3º	<i>Aparécense Venus y Cupido en un globo de nubes</i> <i>Ásela del velo y mientras desaparece en tramoya va diciendo Canente</i>

Actos y cuadros	Acotaciones escenográficas
Acto II c. 1º	<p><i>...es arrebatada Clauela en tramoya lo mas rápidamente que pudiere ser.</i></p> <p><i>A este tiempo se ha de aparecer a lo lejos una sala bien adornada, y en ella se han ver al Príncipe y Canente asidos de las manos y prosigue Cupido</i></p> <p><i>... desaparece la ilusión</i></p>
c. 2º	<p><i>Ábrese una boca en lo interior del Teatro, y aparece Plutón con sus insignias y dice</i></p> <p><i>Cubre a Bato con una peña</i></p>
Acto III, c. 1º	<p><i>...habla el gracioso debajo de la peña donde le metió Circe,</i></p> <p><i>Oscurécese el teatro</i></p> <p><i>Aclárase el teatro que se oscureció</i></p> <p><i>Pasa un pájaro hermoso y grande por el teatro volando</i></p>
c. 2º	<p><i>Comienza a parecer la Luna, imitada muy bien, como parece de noche en el cielo, y va muy despacio en el cielo pasando de un lado al otro del Teatro, de modo que dure el pasar todo el tiempo que durare la música de las ninfas</i></p> <p><i>Desde que comienza a cantar Canente lo que se sigue, va rodeándola una nube fútil y vaporosa y acabar de fenecer el canto y acabar de ocultarse dentro de la nube ha de ser todo uno y la nube ha de subir a lo alto del teatro</i></p> <p><i>Aparece en lo interior del teatro Júpiter en medio, con sus insignias, Saturno y Marte a sus lados, Apolo y Mercurio en otras dos apariencias y Vénus y la Luna en otras dos y debajo de todos en un globo de nubes Cupido con sus insignias y atributos</i></p> <p><i>Aparece una figura de mármol que parezca al príncipe y un ave sobre la cabeza y prosigue...</i></p> <p><i>Como va cantando Cupido la copla que se sigue, se va escondiendo la estatua y apareciendo el Príncipe</i></p> <p><i>Baja la nube en que se transformó Canente y ella cantando, y mientras canta se va deshaciendo y escondiendo la nube.</i></p>

La colaboración entre todos los agentes implicados era muy estrecha, de manera que los dramaturgos o el compositor de la música podían recibir instrucciones del escenógrafo, como este mismo reconoce en su relato: «il poeta, dietro mia petizione, dieste un lamento e il musico compuse, alli mie consigli, cosa assai italiana» [Bacci, 1963: 76]. En este caso alude a la transformación de Canente en nube, quien incorpora la queja solicitada y alude a su mutación en el parlamento cantado:

Canta Canente

CANENTE. Crédito es de mi decoro
este mi dolor postrero,
pues espero
morir ya con lo que lloro
cantando de lo que muero.
[...].
¡Ay!, el alma a verte sube,
exhalada en dulce canto,
porque cuanto
vapor condensa esta nube
es rocío de mi llanto.
[...]
¡Ay! apenas respiro,
que mi voz intercadente
su fin siente,
y da el último suspiro, diciendo amor, y Laurente.
[f. 28v-29]

Al mismo tiempo, del Bianco pone su parte utilizando humo, para hacer desaparecer a la actriz, y probablemente un pescante con la nube en forma de figura sujeta a él, para simular la ascensión del personaje, tal como nos describe él mismo:

«Fermavasi in piedi nel mezzo del tavolo e con gesti diceva sentirsi mancare i piedi e le forze al muoversi; veniva un fumo e la ricopriva tutta e dietro al fumo una nugetta in forma di figura e a poco a poco salendo al cielo si mescolava con l'altre nugole...» [Bacci, 1963: 76].

Nótese cómo alude además a la kinesia de la actriz, comentando el trabajo de otro de los agentes implicados que era el autor de comedias, Diego Osorio¹⁴, a quien correspondió dirigir a la compañía que llevó a cabo la representación y por la que tuvo que suspender las representaciones anunciadas en el Corral de la Cruz de *Un bobo hace cientos*. Este trabajo actoral estaba muy pautado por los dramaturgos. En la tabla y el gráfico¹⁵ incluidos a continuación se recoge un recuento de los elementos que conforman el último de los espacios escenográficos que voy a tratar, aquel creado mediante la palabra en las acotaciones y en el propio texto, pues he incluido también las didascalias implícitas en los parlamentos que constituyen el denominado *decorado verbal*.

Proxémica	
Proxémica básica (vase, sale)	39
Proxémica intencional	58
Ticoscopia	1
Kinésica	42
Escenográficas	30
Espacio de representación	7
Música	17
Indumentaria	7
Papel	1
Sincronización con el recitado	1
Interlocución	19
Parlamento fuera de escena	5
Comentario sobre el contenido	3
Control de tiempo	1
Total	231

¹⁴ DICAT. Dejamos para mejor ocasión estudiar el elenco de actores que representaron la Fiesta, así como algún otro aspecto fundamental y vinculado a las capacidades de los miembros de la compañía como es la música y el canto.

¹⁵ Quizás pueda parecer un intento exagerado de objetivar aspectos que están sujetos a la interpretación. No obstante, resulta un recurso útil para observar, en un solo golpe de vista, en qué elementos hacen reposar los dramaturgos la materialización de su texto.



A simple vista, llama la atención el elevado porcentaje que tiene lo que he llamado la *proxémica intencional*, es decir aquellas indicaciones del movimiento de los actores sobre el escenario que van más allá de las simples entradas y salidas de escena, pues aluden a aproximaciones, separaciones, recorridos de los actores y que constituyen en ocasiones auténticas coreografías, generalmente combinadas con aspectos de interlocución. Sirvan como ejemplo las siguientes:

«Mientras se han dicho las coplas pasadas ha de estar el Príncipe como hablando paso con Circe y Archimidonte, y ahora se divierta ella para formar la tempestad y el Príncipe diga volviéndose a Archimidonte» [f. 5].

«...éntrese el príncipe y todos diciendo a voces alternadas sin cesar, volviendo a pasar por el teatro sin dejarle desamparado» [f. 5].

«Hanse de haber ido retirando el uno del otro, de manera que con los postreros versos salgan a un tiempo por diferentes puertas» [f. 6].

También ocupan un papel destacado las alusiones kinésicas o gestuales, que complementan a las anteriores:

Humíllase y diga Circe por encima de su cabeza [f. 4v].

Mientras dicen estas coplas, han de estar sin mirarse el uno al otro y volviendo el príncipe a ver a Circe dice aparte [f. 5].

Sacan las espadas y vanse a herir con la mayor furia que pudiere ser [16v].

En la respuesta hace las acciones Clavela y la voz que dice los versos es la de Canente, que está detrás de los bastidores [f. 25].

Un ejemplo de kinesia incluida en el texto sería el siguiente, en el que hay suponer que el actor acompañaría la entrega de la misiva con el gesto correspondiente:

ARCHIMIDONTE. Este papel a la ninfa
Canente des al instante [f. 20v]

En un teatro que se precia de destacar por su espectacularidad, cabría pensar que las acotaciones escenográficas presidirían este recuento. Aunque sin duda sea la tramoya lo más valorado por los espectadores, al responder a sus expectativas y por su carácter impactante, el trabajo actoral, estrechamente pautado por los dramaturgos y materializado por la compañía, es abundante y básico, como vemos, para sostener la representación.

Parece que la combinación de todos estos aspectos, unida a una generosa financiación de la representación¹⁶, hizo que la *Fiesta* tuviera una gran acogida, entre todos los grupos sociales. El propio Baccio del Bianco, comenta, con cierta resignación y amargura, que la representación ante el rey y los nobles le reportó grandes elogios, pero pocos resultados tangibles:

Fu tale il consenso di tutti e restarono tanto gustosi et oltre a avermi detto il Ri di su bocca que no à visto otra simile ne ccreo que la pueda ajer mas, il

¹⁶ Sobre este aspecto, recoge Florez Asensio [2015: 154, n.512, 515 y 516] los comentarios de Barrionuevo en relación con los medios de recaudación extraordinarios que se pusieron en marcha para financiar los costes excesivos de esta *Fiesta*.

marchese di Liche [...] a bocca e per lettera mi ha pieno sino al cielo di lodi, dicendomi che mi è restato schiavo [...], si bene molto promese ma son in aria [Bacci, 1963: 77].

Añade, además, que el rey pidió que se trasladara la representación al Coliseo, para lo que hubo que trabajar intensamente cuatro días y cuatro noches. Entre el público general la obra obtuvo un «grande concorso». El éxito, no obstante, sorprende a Baccio que la considera inferior a otras realizadas anteriormente: «hanno fatto maggior sollevamento per questa festa così poca che per le altre grandi che per il passato ho fatto» [Bacci, 1963: 77].

CONCLUSIONES

El análisis del espacio en todas sus dimensiones ha permitido mostrar la implicación y cohesión necesarias entre los diferentes agentes que hacen posible la representación: los dramaturgos proporcionan un texto que juega con unos significantes espaciales codificados para el género mitológico y por ello identificables por el público. Sin embargo, estos llegan tamizados por las aportaciones del escenógrafo, que cuenta asimismo con su propio bagaje, y el de sus antecesores, para adaptar visualmente los elementos textuales al gusto del público, pero también para educarlo y generar unas expectativas que, en ocasiones, como en esta superan a las esperadas por el propio arquitecto de la escena. El imaginario espacial y visual de los espectadores se va conformando, al tiempo que va influyendo sobre las creaciones posteriores, en una suerte de retroalimentación que se hace extensiva a los otros responsables de la creación de la fiesta, quienes interactúan estrechamente: los dramaturgos con la selección significativa de espacios, reflejados en el pormenor de sus acotaciones y decorados verbales; el escenógrafo utilizando todos los recursos técnicos y artísticos a su alcance e influyendo explícitamente —como el propio Baccio del Bianco reconoce— en

el proceso creador del texto y de la música y, finalmente, el director de la compañía y sus actores abandonando cualquier otro encargo y dejándose, literalmente, la vida en aras de lograr el éxito de la fiesta.

El lector de cualquier época, pero especialmente el actual por la distancia cronológica y conceptual que lo separa de este tipo de teatro, debe esforzarse por entender la vertiente espectacular de estas comedias, en las que el texto es solo uno más de los elementos que las hacen posible.

Espero que este trabajo contribuya a facilitar esta comprensión en el caso de la obra *Pico y Canente*, y estoy segura de que el proyecto interdisciplinar en el que se enmarca visibilizará la dimensión global de la fiesta barroca.

BIBLIOGRAFÍA

- AUBRUN, Charles (1968): *La comedia española 1600-1680*, Madrid, Taurus.
- ALVARADO TEODORIK, Tatiana (2010): «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en *Actas del XVI Congreso de la AIH: Nuevos caminos del hispanismo*, coord. P. Civil y F. Crémoux (Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert), II, 48.
- BACCI, Mina (1963): «Lettere inedite di Baccio del Bianco», *Paragone*, 14: 68-77.
- BARRIONUEVO, José (1968): *Avisos (1654-1658)*, Madrid, BAE, 2 vols.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* (2008): (dir.) Teresa Ferrer, Kassel, Reichenberger.
- Fiesta que la serenísima infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reyna nuestra señora doña Mariana de Austria: ejecutose en el salón del palacio de el Buen Retiro y después en su Coliseo*. Véndese en casa de Juan de Valdés, enfrente de Santo Tomás [1656].
- FLOREZ ASENSIO, María Asunción (2004): *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*, Tesis doctoral, Madrid, UCM.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- GAVELA GARCÍA, Delia y Juan Antonio Martínez Berbel (2020): «*Pico y Canente*, de Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila, un mito menor para una fiesta real», *Librosdelacorte.es*: 223-246. https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2020_12_21_009/13248 [10-05-2022].

- LARA GARRIDO, José (1983): «Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo (Madrid, CSIC), II: 939-954.
- LARA GARRIDO, José (2000): «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español», en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 187-226.
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa (2007): «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, ed. Antonio Serrano et al. (Almería, Instituto de Estudios Almerienses), 199-219.
- RODRÍGUEZ ROMERA, María Isabel (2015): *El espacio en la técnica dramática de Calderón. Las comedias mitológicas cortesanas*, Tesis doctoral, Madrid, UNED.
- RODRÍGUEZ ROMERA, María Isabel (2016): «Jardines duplicados en las comedias mitológicas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 9: 177-194.
- RUBIERA, Javier (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros.
- RULL, Enrique (2011): «El jardín en el teatro mitológico calderoniano», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela), 3: 413-420.
- SUAREZ MIRAMÓN, Ana (2006): «El jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Actas del VII Congreso de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento, formato CDRom, 1-19.
- SUAREZ MIRAMÓN, Ana (2016): «El jardín, espacio escénico y simbólico en el teatro barroco», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alvar*, coords. C. Carta, S. Finci y D. Mancheva, (Cilengua, San Millán de la Cogolla), 1731-1746.
- VARA LÓPEZ, Alicia (2014): «De flores, mitos y jardines. Algunas notas sobre la vulneración del recato femenino y sus consecuencias dramáticas en el lenguaje del primer Calderón», en *Páginas que no callan: historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*, coords. A. García Reidy, L. M. Romeu Guallanrt, E. Soler Sasera y L. Celestina Souto (Valencia, Universitat de València), 153-164.
- ZUGASTI, Miguel (2011): «El espacio del jardín en los Autos sacramentales, de Calderón», *Revista Mosaicum*, 13: 47-56.