

***Los dos amantes del cielo, de Pedro Calderón de la Barca.  
Análisis de una hipotética representación en el Corral de la  
Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del uso y  
funcionamiento de la maquinaria escénica***

Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla)

Vicente Palacios (Escenógrafo)

[mdelosreypes@telefonica.net](mailto:mdelosreypes@telefonica.net)

[alquivira@gmail.com](mailto:alquivira@gmail.com)

**Palabras clave:**

Reconstrucción virtual, Escenografía, Maquinaria escénica, Corral de la Montería de Sevilla, Calderón.

**Resumen:**

Los principales objetivos de este trabajo se centran en la reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica en un corral de comedias, así como en mostrar la visión que los espectadores tenían desde sus distintas localidades. Para ello, nos hemos servido del Corral de la Montería de Sevilla, ya levantado virtualmente, avanzando ahora en su dispositivo escénico, y de una comedia de Calderón, *Los dos amantes del cielo*, representada plausiblemente en él.

---

***«Los dos amantes del cielo» [«The Two Lovers of Heaven»], by  
Pedro Calderón de la Barca. The Study of a Hypothetical  
Performance at the «Corral de la Montería» Playhouse, in  
Seville. The Use of Stage Machines in a Virtual Reconstruction  
of its Mise-en-Scène***

**Key Words:**

Virtual reconstruction, Stagecraft, Stage machinery, Corral de la Montería, Seville, Calderón de la Barca.

**Abstract:**

The present work aims at virtually reconstructing the way stage machines operated in a «corral de comedias». It also explores the way spectators viewed the stage, depending on sightlines. In order to do so, a pre-existing virtual reconstruction of Seville's «Corral de la Montería» has been employed, together with the play-text of Calderón de la Barca's comedy «*Los dos amantes del cielo*» [*The Two Lovers of Heaven*] which was very likely staged in the aforementioned playhouse.

---

La aplicación de las técnicas informáticas a la reconstrucción de la historia del teatro áureo español como espectáculo, línea prioritaria del grupo de investigación «Teatro del Siglo de Oro»<sup>1</sup>, ha conducido en esta ocasión a dos de sus miembros a dar un paso adelante en el tema concreto de la puesta en escena virtual<sup>2</sup>. El uso y funcionamiento de la maquinaria escénica, muy del gusto de los espectadores barrocos, y su visión desde las distintas dependencias del corral de comedias –espacio teatral elegido–, serán los principales objetivos del presente trabajo<sup>3</sup>.

Con el firme propósito de acercarnos lo más posible a la realidad histórica como punto de partida, seleccionamos una obra que se mostró con seguridad en diversos corrales de la geografía española y plausiblemente en corrales sevillanos, datos que proporcionan el tipo de edificio teatral para el que se compuso o, al menos, se representó. Por otra parte, entre las distintas piezas que cumplieran este requisito, elegimos la comedia hagiográfica *Los dos amantes del cielo*, de D. Pedro Calderón de la Barca, género donde era habitual el empleo de tramoya, hecho fundamental para nuestro propósito; y, por si todavía fuera poco, se trataba además de una obra cuya historia textual sugería la posibilidad de ciertas variantes en sus respectivas puestas en escena y un manuscrito seiscentista que con probabilidad estuvo en manos de actores.

Con estos ases en las manos, los hados parecían favorables y nos pusimos a la labor. No obstante, antes de seguir adelante, convendría precisar algunos de los datos hasta aquí suministrados:

---

<sup>1</sup> Grupo de investigación integrado por Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Vicente Palacios (Escenógrafo) y Juan Ruesga (Arquitecto y Escenógrafo). Los resultados hasta ahora obtenidos podrán consultarse en nuestra página web: <http://investigacionteatrosiglodeoro.com/>

<sup>2</sup> Ya inicialmente tratado en Bolaños Donoso, 2014, y Reyes Peña, 2014.

<sup>3</sup> Este trabajo fue presentado como ponencia de clausura en el Congreso Internacional «Lope de Vega y la puesta en escena de la Comedia Nueva» (Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 27 y 28 de octubre de 2014), organizado por los Grupos de Investigación «Escena Áurea» y «Prolope», y coordinado por Francisco Sáez Raposo y Ramón Valdés. Desde estas páginas, agradecemos su invitación al Congreso y la acogida dispensada.



En cuanto a lugares y fechas de representación, documentos exhumados por diversos investigadores muestran que la comedia se representó:

1. En el Corral de la Olivera de Valencia, en primavera-verano de 1645, por el autor Pedro Manuel de Castilla, como comedia «vieja» bajo el título *Los amantes del cielo*<sup>4</sup>.

2. El 23 de septiembre de 1656, la comedia *Los dos amantes del cielo* aparecía en el repertorio de la compañía del autor Baltasar Luis para representar en Sevilla, según un contrato firmado en Écija en esa fecha<sup>5</sup>. Se obligaba «a representar en los dos corrales de representación de la ciudad de Sevilla [Coliseo y Montería], desde doce días del mes de octubre que viene de este presente año de la fecha [1656]...», comprometiéndose a estar con su compañía en esta ciudad «y a permanecer, representar y no salir de la dicha ciudad hasta tanto que hayan hecho cincuenta representaciones...»<sup>6</sup>. Todas las comedias del repertorio citado, como «las demás que representaren de ellas, han de ser una semana en cada uno de los dichos corrales y otra en el

<sup>4</sup> Como indica Vicenta Ezquerdo, «Toribio Bustamante, representante de la compañía del ya constituido "autor de Comedias" Pedro Manuel de Castilla, actuando como procurador de éste –por hallarse en la ciudad de Zaragoza– concierta [en 28 de marzo de 1645] con el clavario del Hospital de Valencia el que su principal acuda a dicha ciudad el 24 de mayo [de 1645] y allí efectúe 40 representaciones [...]» [1975: 446]. Entre las comedias nuevas, figuran un total de siete, cuyos títulos se enumeran; y entre las viejas, un conjunto de trece, cuyos títulos también se citan, encontrándose entre ellas *Los amantes del cielo* [ibídem]. La compañía estaba formada por los siguientes miembros: Pedro Manuel de Castilla, autor; Lorenzo de Prado; Pedro Ramírez; Jaime Cortés; Nicolás de Vergara; Heredia, gracioso; Jerónimo Carbonera; Toribio Bustamante; José Ruano; Juan Masana [*sic* por Mazana, *DICAT*, 2008, s. v.]; Manuela de Prado; María de los Santos; Manuela Masana [*sic* por Mazana, ibídem, s. v.]; Ana María; Ana Marcela; y Francisca Calderón [Ezquerdo, 1975: 446-447]. Kurt y Roswitha Reichenberger, aunque citan como fuente a Ezquerdo, comenten un error interpretativo al datar la representación aludida en «1634, entre 7-I y 1-VI» [2009, t. IV: 71].

<sup>5</sup> Bolaños Donoso, «Obras representadas en los corrales sevillanos durante el siglo XVII», trabajo inédito. Agradecemos a su autora que nos haya facilitado los datos y permitido su consulta.

<sup>6</sup> La citas, en Ibídem. En el contrato, figuran como miembros de la compañía: Pedro Niágara; Manuel García Sevillante; Francisco de Medina; Juan López de las Cuevas; Carlos de Tapia; Tomás Enriquez; Pedro Johan; Pedro de Salazar; Diego López; Johan Rodríguez; Jhoan Fajardo; Teresa de Garay (viuda de Antonio Marín); e Isabel de Santiago (esposa de Baltasar Luis) [ibídem].



otro, andando por turno...»<sup>7</sup>. Efectivamente, Baltasar Luis vino a cumplir su contrato a la ciudad hispalense, pues, como autor de comedias residente en Sevilla, lo encontramos en una escritura de 22 de noviembre de 1656<sup>8</sup> y en otra de 23 de noviembre de dicho año<sup>9</sup>.

3. Según José María Ruano, al final del primer cuadernillo del manuscrito de *Los dos amantes...* –texto base para su edición de la obra–, «aparece la firma de Francisco Ponce, actor de la compañía de Antonio Escamilla en 1671, fecha en que este celebrado gracioso y autor de comedias colaboraba con Calderón (vid. Ruano, "Two Seventeenth-Century Scribes" [1978])» [Ruano, 2010: XVII-XVIII]<sup>10</sup>. Sin embargo, en la base de datos *DICAT*, que recoge noticias de Francisco de Ponce desde 1657 a 1687, año de su muerte, se indica que el actor pertenecía en 1671 a la compañía de Félix Pascual, como gracioso, estando en 1672 y 1673 en la de Antonio de Escamilla<sup>11</sup>. Ello no invalida las palabras de Ruano, cuando basándose en esa firma, unida al hecho de que «ciertas lecturas añadidas en la Primera Jornada parecen de puño y letra de Calderón», sugiere «no solo que se trata del manuscrito de una representación en la que quizá colaborara Calderón, sino que es evidentemente un testimonio anterior a la *Verdadera quinta parte* de

<sup>7</sup> La cita, en *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem* (Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos, Oficio V, Año 1656, Leg. 3693, fol. 622r.-v.).

<sup>9</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos, Oficio V, Año 1656, Leg. 3693, fol. 623r.-v., con firma autógrafa de Baltasar Luis.

<sup>10</sup> Se trata del manuscrito 16650 de la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE): 57 hoj., 4º. l. de varias manos del siglo XVII ([Paz], 1934, t. I: 167, núm. 1122, con la sig. 15.650). Está incompleto, faltándole el encabezamiento y versos del comienzo de la Jornada III. Efectivamente, en la hoja que sirve de cubierta posterior de la Jornada I, figuran en el recto varios ensayos de escritura con el nombre abreviado de «Francisco», leyéndose en uno de ellos «Francisco Ponce»; y en el vuelto se lee tachado o rubricado (?): «Francisco Ponce de León», con letra que podría ser la misma.

<sup>11</sup> *DICAT*, 2008, s. v. En su trayectoria como actor, Francisco (de) Ponce aparece en 1657 y 1658 en la compañía de Francisco de la Calle; en 1663, en la de Juan de Castro; en la temporada 1667-1668, en la de Jerónimo Vallejo; en 1671, en la de Félix Pascual; en 1672 y 1673, en la de Antonio de Escamilla; en 1676, en la de Carlos de Salazar; y en 1681, en la de Carlos Vallejo [*Ibidem*]. En esta misma base de datos, sus autores se preguntan si este Francisco de Ponce que biografían sería distinto de Francisco Ponce de León, que cuenta con su propia entrada como autor de comedias y la información de cuatro comedias representadas en 1660 [*Ibidem*, s. v.]. No disponemos de datos para identificarlos o no, lo cual no es óbice para nuestra argumentación.



Vera Tassis [1682, donde se edita la pieza<sup>12</sup>]]» [Ruano, 2010: XVII-XVIII]. Es decir, que nos hallamos ante un manuscrito anterior a la primera edición de la comedia, que estuvo en posesión de actores, claro indicio de que la obra debió de ponerse en escena, y que, dadas las circunstancias de transmisión del texto teatral en la época, pudo estar sometido a cambios respecto al texto original del dramaturgo.

4. Los días 2 y 3 de mayo de 1696, *Los dos amantes del cielo* se representó en Valladolid por la compañía de José (Antonio) (de la) Rosa (y) (Ardara) [DICAT, 2008, s. v.].

5. Los días 11 y 13 de julio de 1704, la compañía de Manuel de Villafior (o Flores) puso en escena *Los dos amantes del cielo* también en Valladolid [Ibídem, s. v.].

Como se aprecia en este recorrido, el público de corrales de Valencia, Sevilla y Valladolid, así como probablemente de otros lugares, presencié representaciones de *Los dos amantes...* desde la década de 1640 hasta la primera década del siglo XVIII. El hecho de situar la pieza en uno de los lugares físicos donde se representó nos hizo elegir esa plausible representación en el Corral de la Montería de Sevilla, que ofrecía la sin par ventaja de poseerlo virtualmente reconstruido<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> *La gran comedia / Los dos amantes del cielo / de Don Pedro Calderón de la Barca*, en *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca ... que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1682, pp. 67-112 (BNE, Sig. T-1844. Portales: [Clásicos en la Biblioteca Nacional de España](#) | [Teatro Clásico Español](#), ed. digital de la que nos hemos servido: consulta 29/5/2014). La comedia vuelve a aparecer en la nueva edición de la *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca... que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1694. Citamos siempre por la primera edición (1682).

<sup>13</sup> Véase Bolaños Donoso, coord., 2010, y Bolaños Donoso, Palacios, Reyes Peña y Ruesga, 2012.





Imagen 1

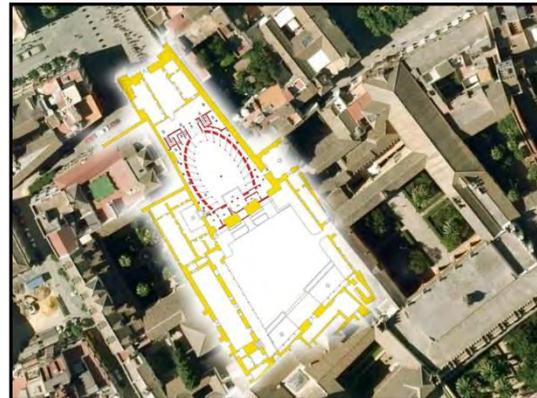
Puerta del León de los Reales Alcázares de Sevilla.

El Corral de la Montería –recordemos– estaba situado en el interior de los Reales Alcázares de Sevilla, con entrada desde la calle por la denominada Puerta del León, frente al actual Archivo de Indias (Imagen 1). Erigido en el llamado Patio León-Montería (Imágenes 2 y 3) e inaugurado en 1626, permaneció abierto al público hasta 1679, año de su cierre a causa de la prohibición de las representaciones en la diócesis hispalense.



Imagen 2

Vista aérea de la parcela del Patio León-Montería.



Inserción del plano del Corral en la parcela.



La disposición de su planta lo convertía en el primer ejemplo de tipología teatral oval en el teatro europeo, forma cercana a la planta semicircular del teatro antiguo, relacionada –como ocurría con la semicircular o poligonal de otros teatros españoles– con las reflexiones teóricas sobre el edificio teatral y las realizaciones prácticas que se llevan a cabo en Italia durante el siglo XVI y primer tercio del XVII<sup>14</sup>. En contraste con esta novedad, la disposición que presentaba su escenario era más o menos semejante a la que mostraban otros corrales de comedias de la Península (Corral del Príncipe de Madrid, 1583; Corral de comedias de Alcalá de Henares, 1601-1602; Casa de comedias de Toro, 1605; Corral de comedias de Almagro, 1628...).

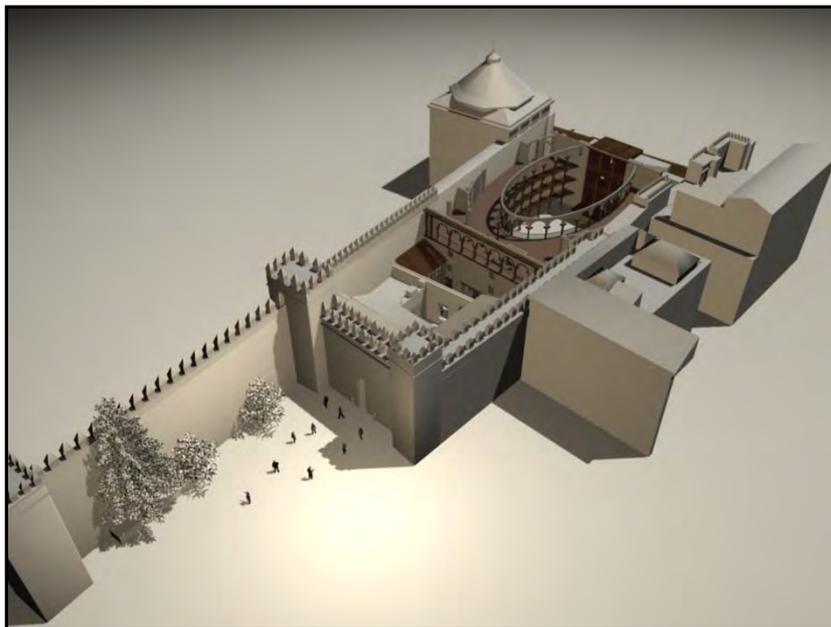


Imagen 4

Maqueta virtual del Corral de la Montería de Sevilla.

Reconstruido virtualmente por nuestro equipo (Imagen 4), basándonos en el plano de planta y alzado de 1691 para su reconstrucción tras el incendio de esa fecha; los restos de su estructura; y la documentación

<sup>14</sup> Véase Gentil Baldrich, 1987-1988.



conocida<sup>15</sup>, al abordar el tema de esta ponencia, apreciamos que su «lugar escénico» necesitaba una reconstrucción más detallada, para disponer de un espacio semejante a aquel donde nuestra comedia pudo haberse representado. Y, con este presupuesto, empezamos la labor, teniendo como base el citado plano de 1691, la planimetría elaborada para su reconstrucción virtual, las soluciones que aportaban otros corrales en casos semejantes, y los numerosos datos contenidos en comedias áureas.

El dibujo de Simancas (Imagen 5)<sup>16</sup>, atribuido a Francisco de Escobar, maestro mayor de obras del Alcázar, y realizado doce años después de cerrado el corral, señala, al sur de la planta (Imagen 6), un conjunto de estancias denominadas «tablado», «teatro», «vestuarios», «puerta que salía al patio de la entrada de los cuartos reales», «corralillos donde desaguaban las aguas de los tejados», etc. Todas ellas conforman lo que llamaremos «el edificio del teatro».

---

<sup>15</sup> Véanse Reyes Peña, 2006; Bolaños Donoso, coord., 2010; y Bolaños Donoso, Palacios, Reyes Peña y Ruesga, 2012.

<sup>16</sup> Radicado en España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos, 5, 196. Agradecemos al citado Archivo el permiso de publicación.



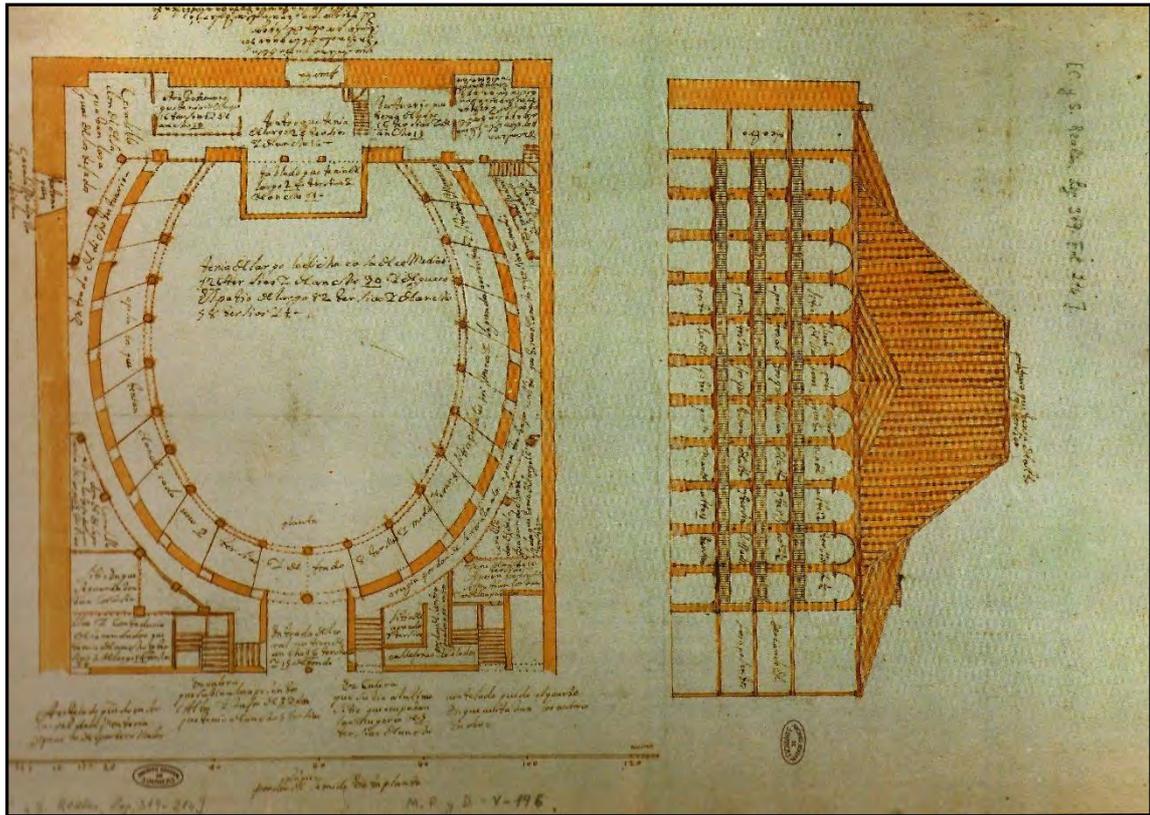


Imagen 5: Plano de Simancas. Planta y alzado (España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos, 5, 196).

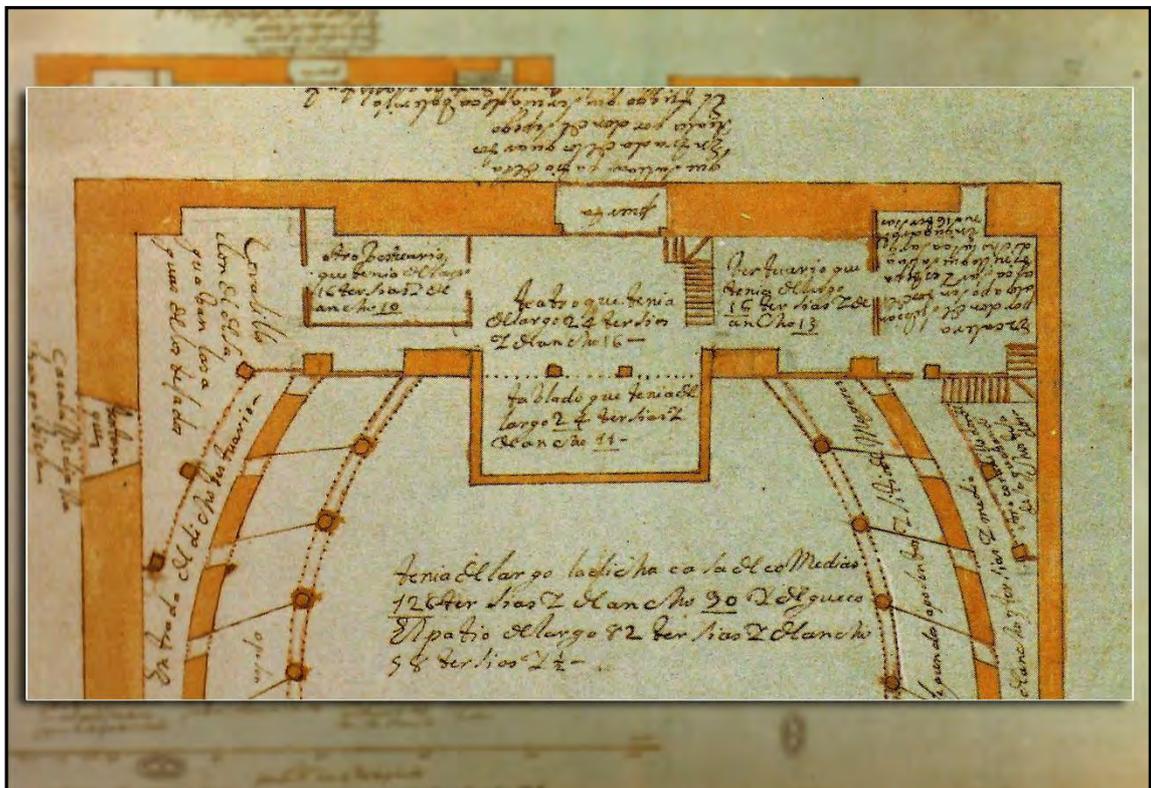


Imagen 6: Plano de planta de Simancas, detalle de la zona del «teatro» (Ibidem).

Por ambos lados de la indicada como «entrada del corral» y siguiendo las dos crujiás tras los muros principales, se llega a los patinillos de desagüe de las aguas de los tejados –«corralillos de desagüe»– (Imagen 7). Por el izquierdo, mirando hacia el escenario, se accede directamente a la entrada al vestuario («entrada del dicho vestuario»), donde se aprecia además un acceso a través de una crujiá situada entre el tabique del vestuario y el muro del edificio del teatro. Por el derecho, aunque el camino aparece interrumpido por la escalerilla de subida a los aposentos reservados a los Reales Alcázares, hay una entrada practicada en el muro del edificio del teatro que permitiría acceder al segundo «vestuario».

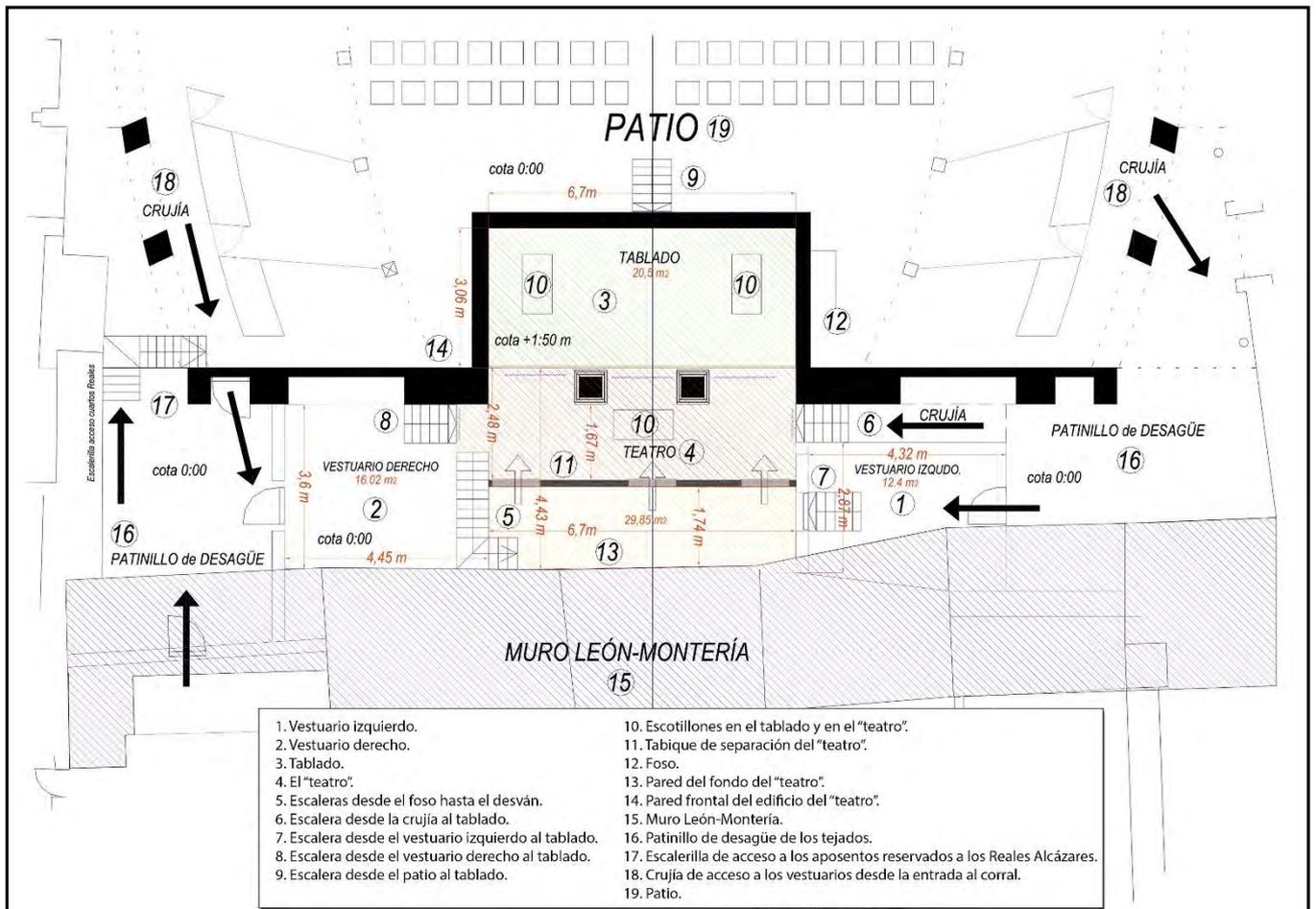


Imagen 7: Planta CAD. El «edificio del teatro».



Ocupando el centro del edificio se sitúa el «tablado», proyectado sobre el patio sin determinar su altura, en el que se dibujan dos pilares, con toda probabilidad los de sustentación de las galerías superiores, como parecen indicar las líneas punteadas, y un espacio posterior llamado «teatro». Al fondo del mismo, se sitúa una escalerilla que recorrería toda la vertical del edificio, desde el foso hasta el desván. La existencia de este foso, si bien no se señala en el dibujo, parece cierta como lo atestiguan posteriores estudios arqueológicos realizados en la zona [Tabales Rodríguez, 2006: 30].

El plano de Simancas no recoge indicación alguna sobre el uso escénico del corral, tal vez porque el encargo de realizarlo tuvo como objetivo principal disponer de datos para su reconstrucción. Recordemos que, cuando se lleva a cabo el dibujo, el corral llevaba doce años cerrado a las representaciones. Por este motivo, nos sentimos obligados a presentar en primer lugar, como ya hemos indicado, un hipotético dispositivo escénico, teniendo en cuenta los presupuestos ya señalados.

Para la reconstrucción virtual del «edificio del teatro» y su dispositivo escénico, contábamos ya con la reconstrucción virtual de su fachada (Imagen 8), que ahora ayudamos a visualizar (Imagen 9), y con su parte posterior, que en este trabajo hemos precisado más (Imagen 10).





Imagen 8: El Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual.

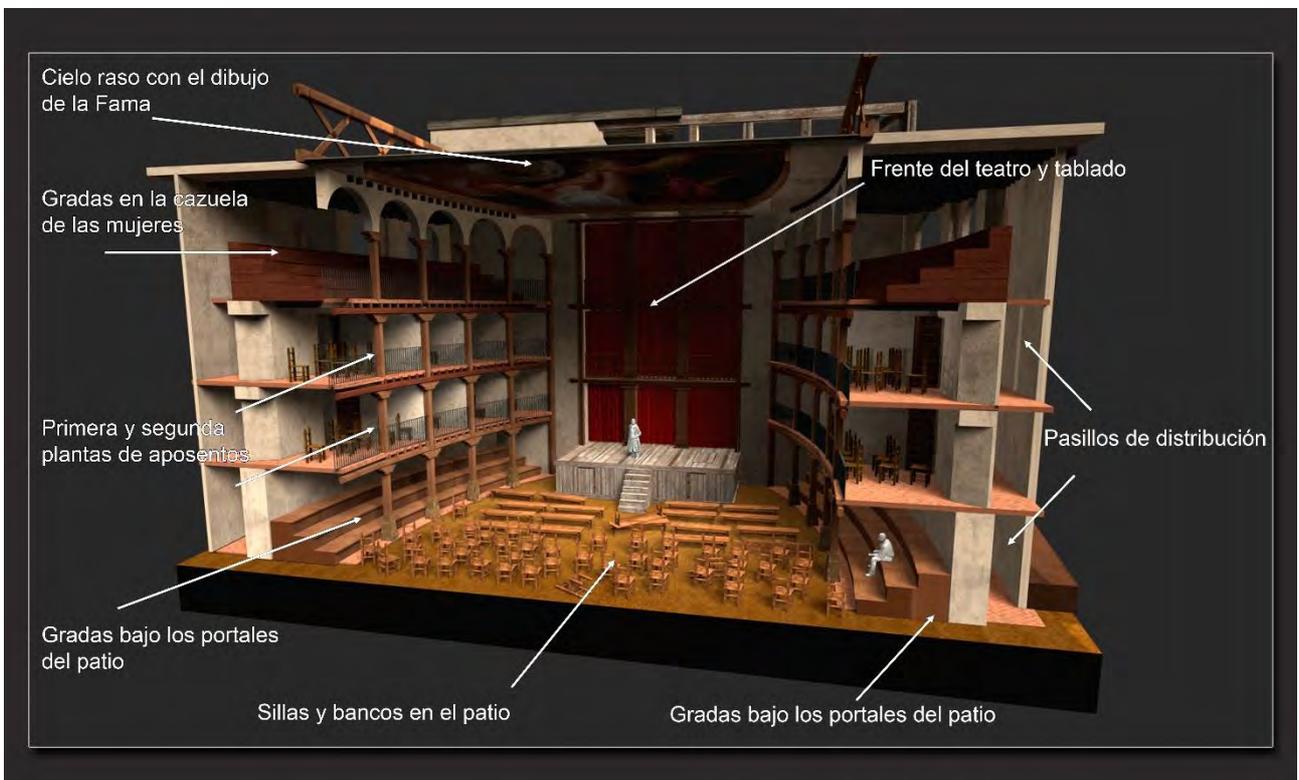


Imagen 9: Corte del Corral.



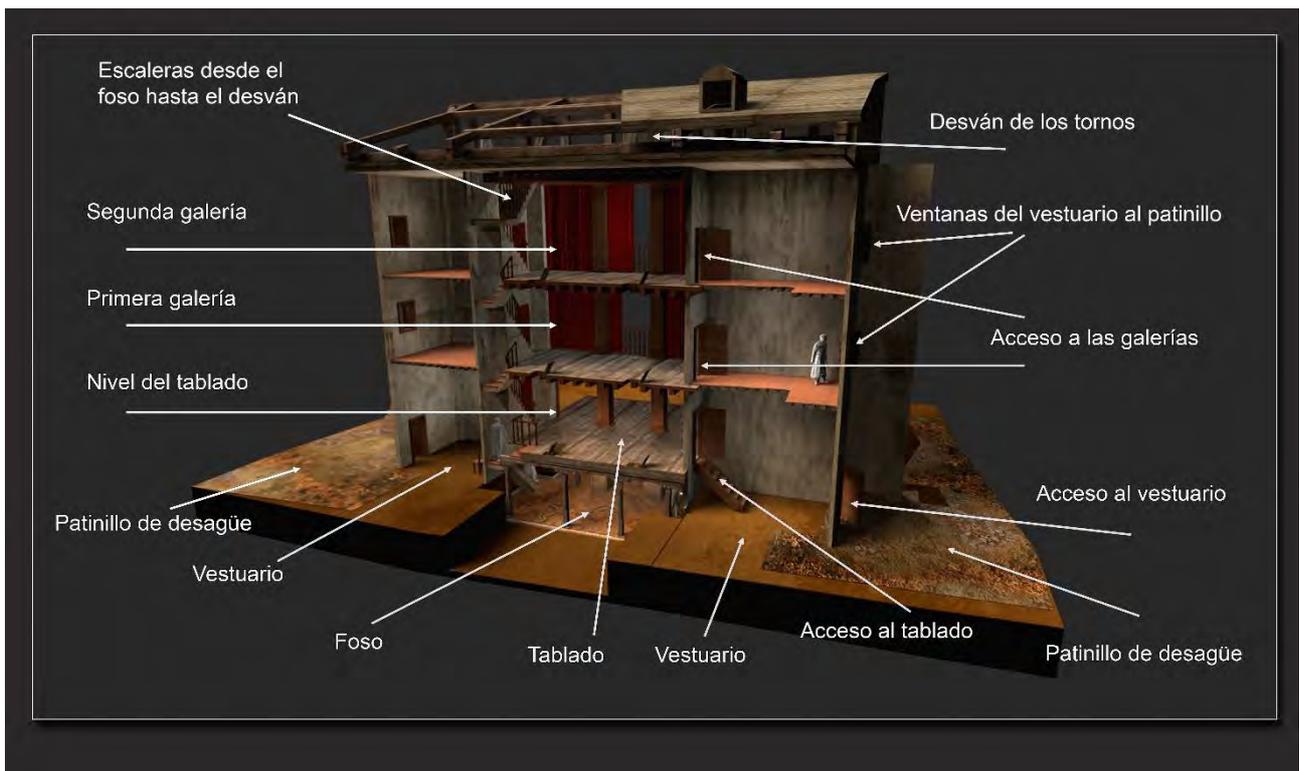


Imagen 10: Vista posterior del «edificio del teatro».

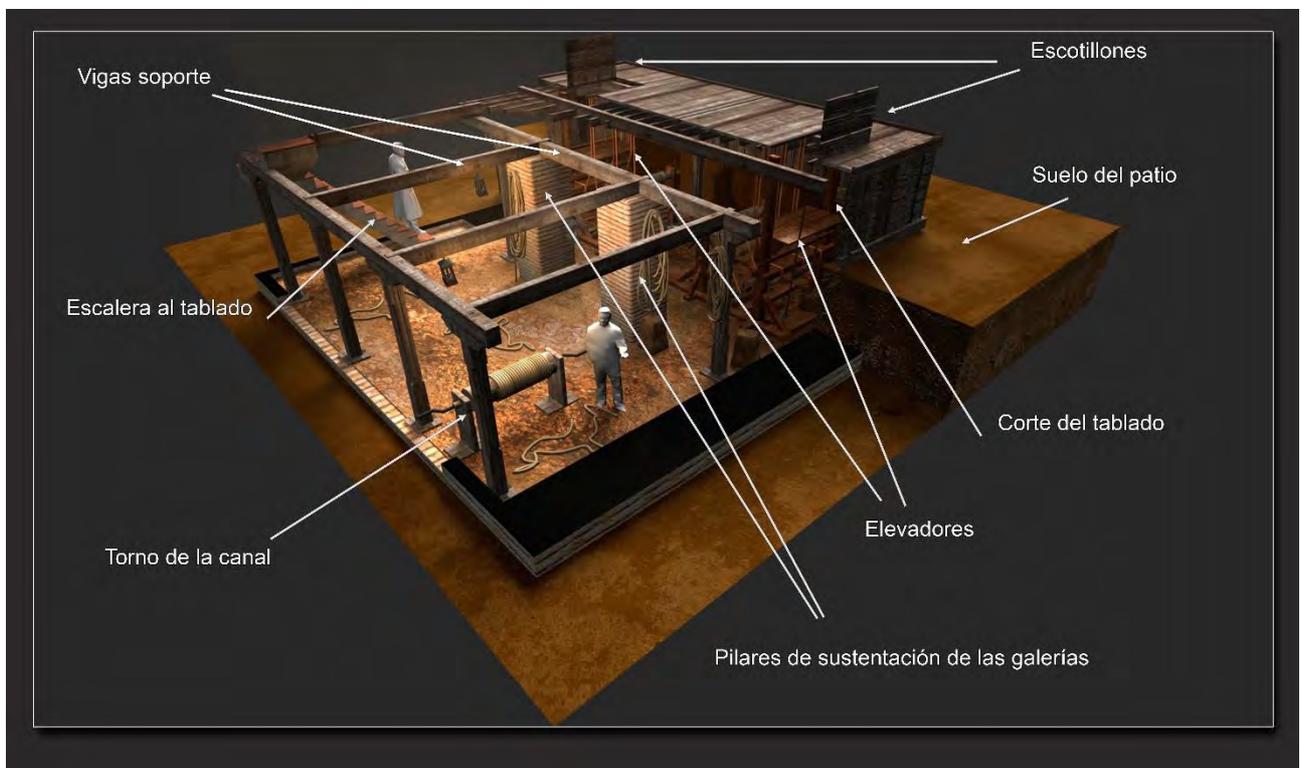


Imagen 11: El foso.



Como hemos advertido, admitíamos la existencia de un foso, que suponemos excavado un metro respecto al nivel del patio (Imágenes 11 y 11.1). Este foso quedaría conectado con el nivel del tablado mediante la escalera situada al fondo. Es probable que contase con aberturas de algún tipo que permitiesen acceder a él desde el patio o, al menos, facilitarían la entrada de luz natural y ventilación. Hemos supuesto también la existencia de dos escotillones en el tablado con sus correspondientes elevadores y consideramos plausible, además, la existencia de algún otro situado tras las cortinas, como sugiere Agustín de la Granja [2002 y 2005]. Al fondo de este espacio se situarían los tornos para manipular la «canal».



Imagen 11.1: El foso interior.

El tablado, elevado un metro y medio sobre el nivel del suelo, se proyectaría tres metros hacia el patio, ofreciendo un frente de casi siete metros (Imagen 12). En total una superficie de algo más de veinte metros cuadrados.



A él, se podría acceder mediante una escalerilla de quita y pon desde el patio; por la escalera de la crujía antes señalada; y desde el vestuario de la derecha. Cerrando los tres huecos creados por los pilares de sustentación encontraríamos las conocidas cortinas.

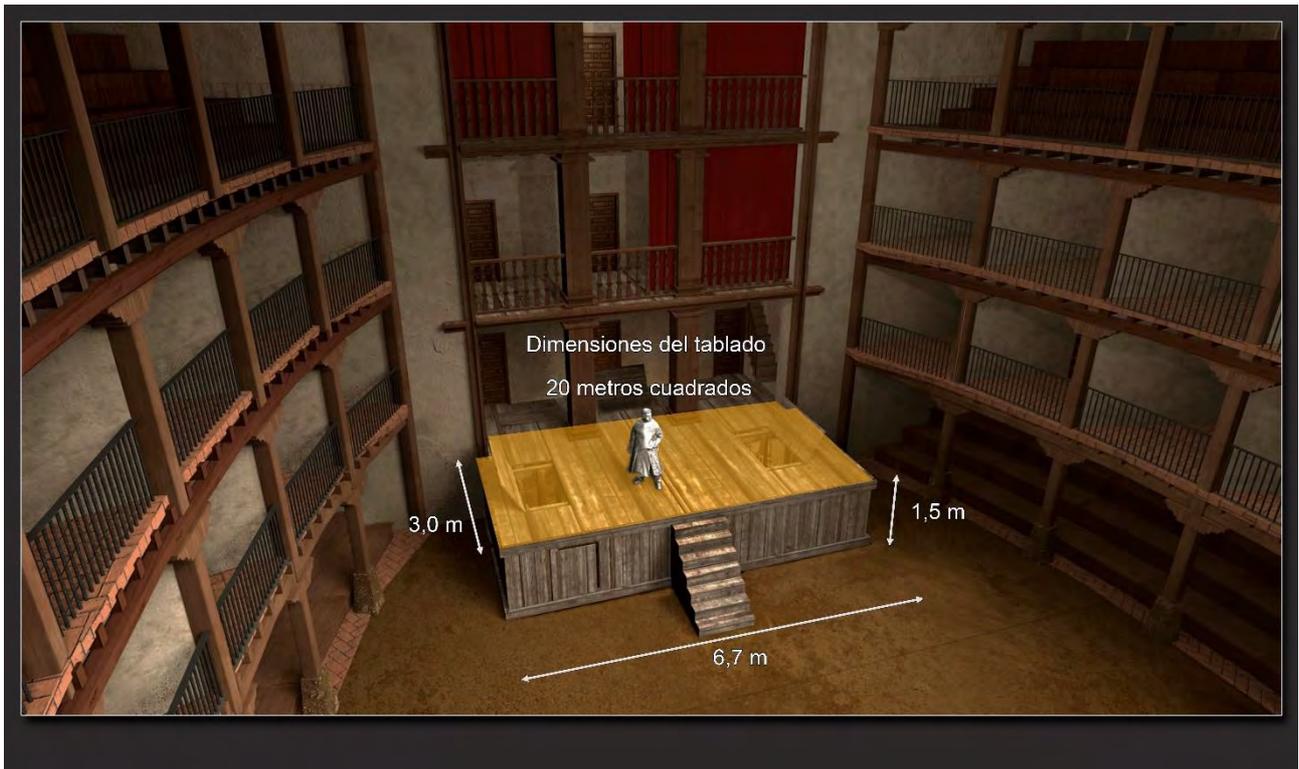


Imagen 12: El tablado.

Tras ellas, el espacio denominado «teatro», que hemos dividido en dos partes mediante un tabique liviano en todos los niveles de galerías, con tres puertas en cada uno de ellos que facilitarían la circulación y el juego escénico, de forma similar a como ocurre en tantos otros corrales (Imagen 13).



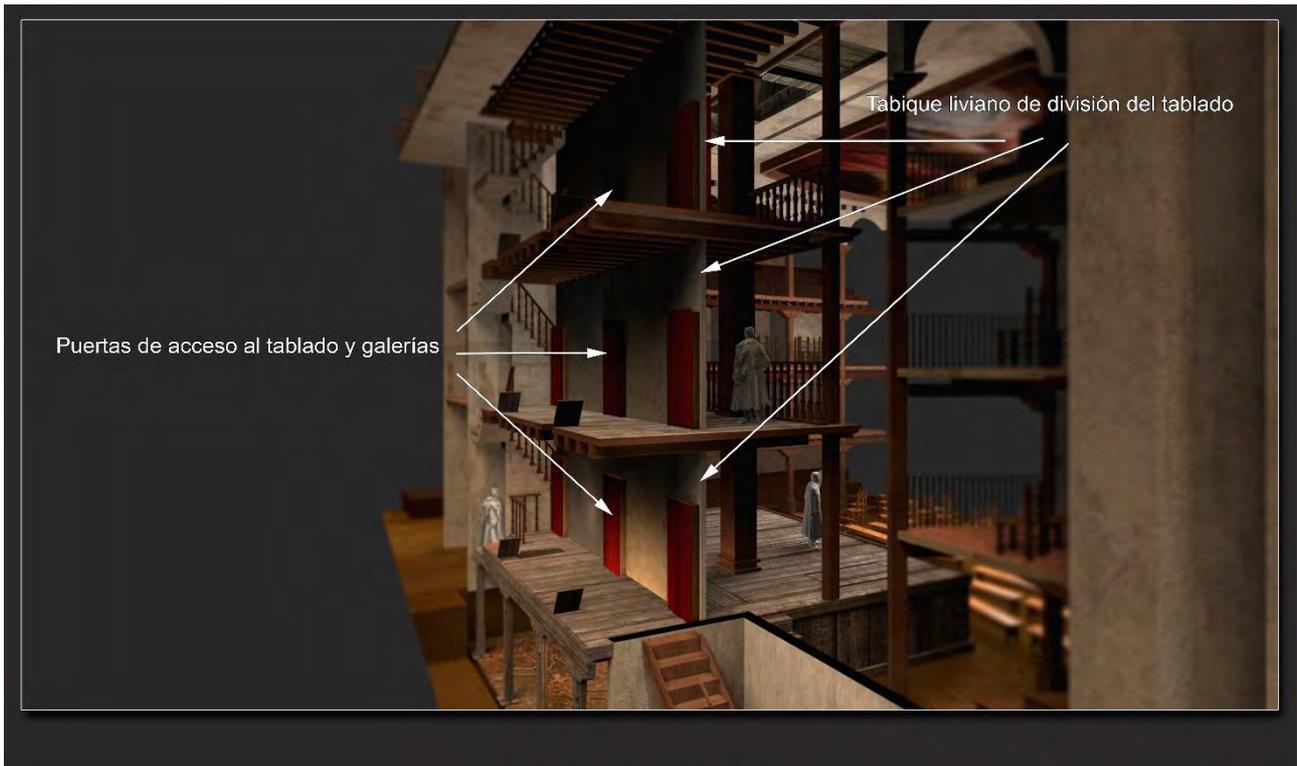


Imagen 13: El «teatro»

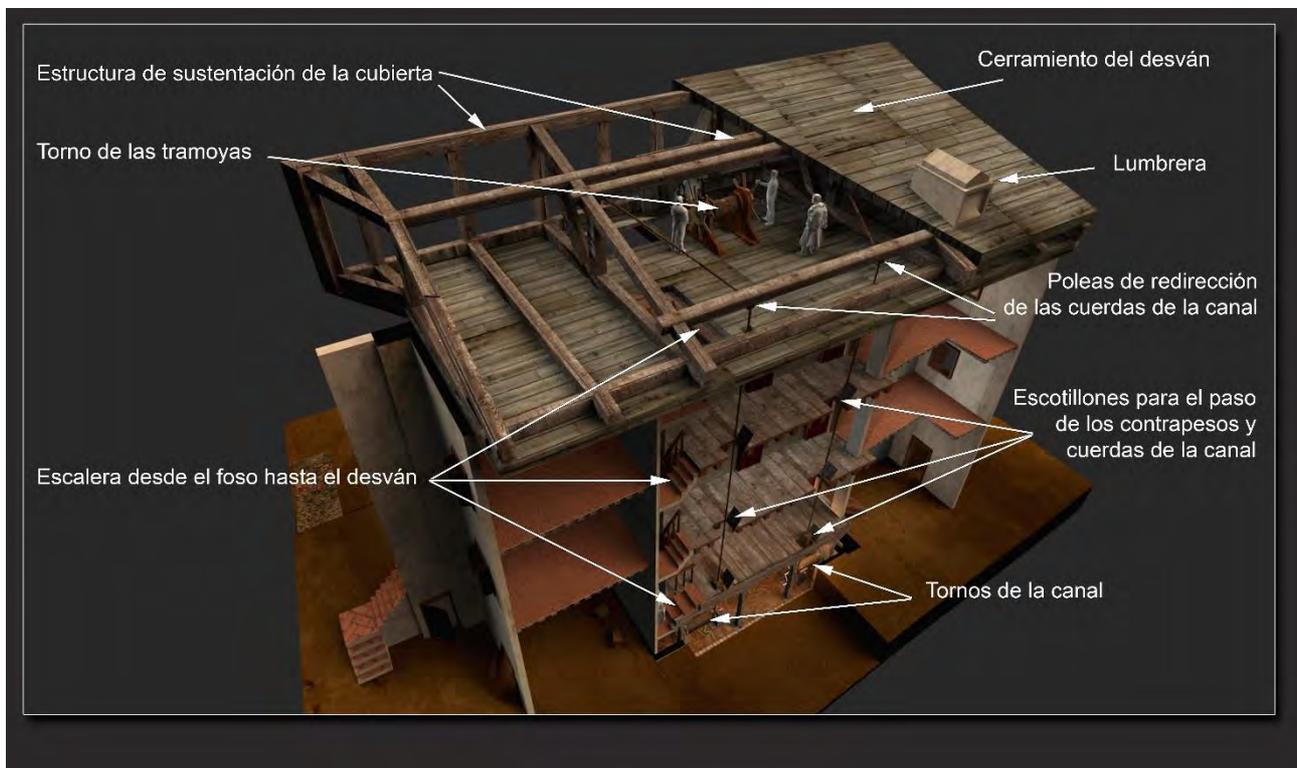


Imagen 14: El desván de los tornos.



En el desván, tercer piso del «teatro», hemos supuesto la existencia de un torno para las tramoyas y los aparejos para la canal. La estructura de la cubierta del edificio lo permite, aunque con cierta angostura (Imagen 14). A él, se accedería por la escalera del fondo que recorre todo el «teatro», desde el sótano hasta este nivel en que nos encontramos.

De esta manera, dispondríamos de los siguientes recursos escénicos (Imagen 15):

- a) Escotillones en el tablado y tras las cortinas.
- b) Puertas en los tabiques para acceder al «teatro» desde el fondo.
- c) Accesos desde los laterales en el nivel del tablado y en cada una de las galerías.
- d) Un torno en el desván para descensos y elevaciones de tramoyas complejas.
- e) La «canal», mecanismo citado por muchos investigadores, basado en la conocida descripción de Nicolò Sabbattini [1638, Libro Segundo: 136-137 y ss.] que permitiría descender desde la segunda galería hasta el nivel del tablado. Se manejaría mediante un torno situado en el foso. Sus cuerdas y contrapesos recorrerían la vertical del «teatro» a través de trampillas practicadas en cada nivel, para alojarse en las poleas situadas en el desván, sujetas a vigas gruesas y seguras. Desde allí, descendería por los «pies derechos» situados a ambos lados del «teatro». La canal ofrece posibilidades distintas a la tramoya del desván, reservada, en nuestra opinión, para apariciones más espectaculares, más complejas y pesadas, como el descenso de personas que, al subir de nuevo, se llevan consigo a otras, lo cual requiere de una complicada y resistente estructura. Oculta en el desván de la vista del público hasta el momento de su aparición, permitiría su preparación, incluyendo elementos de seguridad para los usuarios. La canal, en cambio, queda prácticamente a la vista del público hasta el momento de su uso y, aunque podamos imaginar cierta ocultación mediante telas y otros recursos «decorativos», el



momento de acceder a ella puede ser, nos atrevemos a decir, de alto riesgo; en el caso de la Montería, la segunda galería se sitúa a seis metros del tablado. Salir de ella y colocarse en el soporte de la canal, ya fuera de pie o sentado, podría ser una tarea que entrañara evidentes riesgos para el comediante. No así, la tramoya.

- f) Por último, suponemos la existencia de máquinas de efectos diversos de sonido, así como de candiles y velas para la iluminación artificial, que en este trabajo no vamos a reproducir.

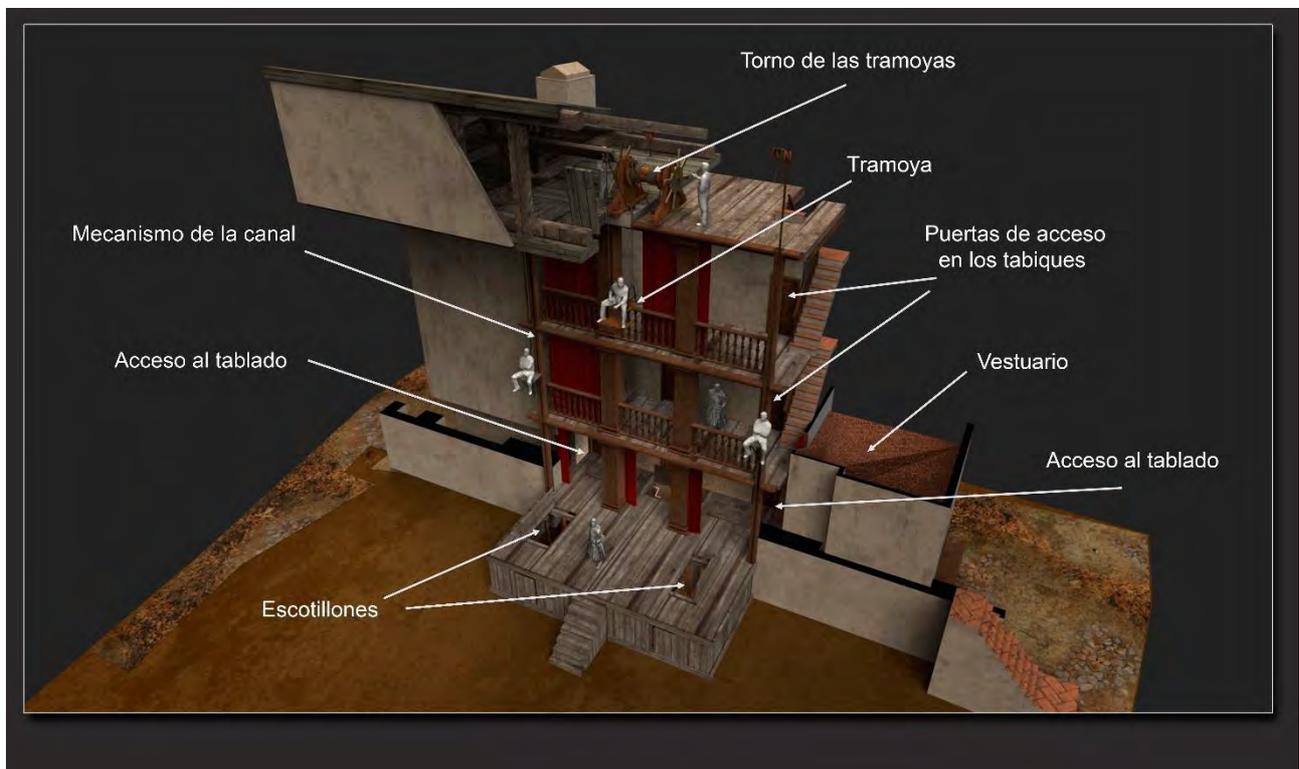


Imagen 15: Recursos escénicos del «teatro».

Así entendido el Corral de la Montería y el dispositivo escénico que poseía para recibir a las muchas compañías que lo visitaban, nos adentramos en la hipótesis de la representación sobre sus tablas de la comedia *Los dos amantes del cielo*, de Don Pedro Calderón de la Barca.



Disponiendo de la obra y el lugar de representación, faltaba todavía la elección del texto para, a través de sus acotaciones explícitas<sup>17</sup> e implícitas<sup>18</sup>, reconstruir la puesta en escena. El cotejo de los testimonios antiguos conservados [Reichenberger, 1979, t. I: 27 y 231-232] reveló que los dos más antiguos (el manuscrito seiscentista citado) y la primera edición conocida (Vera Tassis, 1682, también citada) ofrecían variantes, siendo particularmente interesantes para nosotros las relativas a las acotaciones (véanse las tablas correspondientes a las Jornadas I, II y III, donde se recogen las acotaciones explícitas e implícitas –versos con datos sobre los espacios dramáticos y escénicos de la acción–)<sup>19</sup>. Nos encontrábamos ante dos proyectos de puesta en escena semejantes, pero con distinta complejidad escenográfica: menor y más parco en información el del texto manuscrito; mayor y más preciso y detallado el del texto editado<sup>20</sup>. Al cotejar con éstos los testimonios de las sueltas, se observaba que escenográficamente procedían de las ediciones de Vera Tassis (1682 y 1694)<sup>21</sup>. Es verdad que

<sup>17</sup> Texto con marcas autoriales dirigido a la puesta en escena, al que solo acceden los lectores por no ser competencia de la recitación actoral.

<sup>18</sup> Texto recitado por los actores.

<sup>19</sup> En este trabajo, no atenderemos a los problemas de la crítica textual, limitándonos a los puramente escenográficos, de acuerdo con nuestros objetivos.

<sup>20</sup> Como refiere Aurora Egido, 1995, esto es algo habitual en las ediciones de Vera Tassis. Y en cuanto a la reutilización y reescritura de una obra, indica: «el caso no es nuevo y forma parte de las costumbres del teatro de la época y particularmente de la obra calderoniana, sujeta a constantes reescrituras y refundiciones, tanto por su autor, como por otros que la utilizaron después de muerto Calderón y aún en el siglo siguiente» [Ibídem: 264].

<sup>21</sup> Hemos consultado las siguientes sueltas: COMEDIA FAMOSA. / LOS DOS AMANTES / DEL CIELO. / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*, s. l., s. i., s. a., núm. 267 (New York, The New York Public Library, Sig. NPP p.v. 5); COMEDIA FAMOSA. / LOS DOS AMANTES DEL CIELO. / *DE DON PEDRO CALDERON*, s. l., s. i., s. a., núm. 267 (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Sig. L. 10341 V.; y en *Jardim de Apollo, e desenganos da vaidade...*, Lisboa, 1756, Sig. L 19720/11P); LOS DOS AMANTES DE EL CIELO. / CRISANTO, Y DARÍA. / COMEDIA FAMOSA, / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*, Sevilla, Imprenta Real, Casa del Correo Viejo, s. a., núm. 186 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. T/10872 y New York, The New York Public Library, Sig. NPL p.v. 789); LOS DOS AMANTES DE EL CIELO. / COMEDIA FAMOSA, / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*, Sevilla, Joseph Antonio de Hermsilla, s. a. (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Sig. Dipòsit 83-8-C Geral 84 / 12); LA GRAN COMEDIA. / LOS DOS AMANTES / DEL CIELO. / *DE DON PEDRO CALDERON de la Barca*, s. l., s. i., s. a. (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. T / 476v/9); COMEDIA FAMOSA. / LOS DOS AMANTES DEL CIELO / CRISANTO Y DARÍA. / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA*, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, s. a., núm. 50 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. T / 14989/14).



desconocíamos los textos concretos en poder de las distintas compañías documentadas, si bien sabíamos que la edición de 1682 solo pudo ser utilizada por los autores que representaron la comedia a partir de esa fecha, sucediendo lo mismo con las sueltas (todas tardías: finales del siglo XVII y siglo XVIII), y que el texto manuscrito pudo ser utilizado en fecha anterior o posterior a 1682, sin tener tampoco la certeza de su empleo por las citadas compañías, a excepción de aquella donde se hallaba el tal Francisco Ponce, si llegó a representarlo. Pudieron haberse servido de otras copias manuscritas –o impresas– hoy perdidas e incluso del autógrafo del dramaturgo. Ante esta disyuntiva, decidimos optar por la elección de los dos testimonios más antiguos (manuscrito y ed. de 1682)<sup>22</sup> y reconstruir el uso y funcionamiento de la maquinaria escénica en esas dos posibles puestas en escena, que mostraban soluciones comunes en muchos pasajes de la pieza y diferentes en otros, y que venían a englobar las ofrecidas en el resto de los testimonios conservados.

Para la fragmentación de la comedia con objeto de la reconstrucción virtual de su puesta en escena, hemos optado por la segmentación en cuadros, aunque en su interior sean visibles otras unidades menores de segmentación. Conviene advertir, como bien indica Rubiera, «que la segmentación en cuadros es la más útil en la mayoría de los casos, sobre todo cuando se trata de establecer la articulación entre los lugares de la acción de una comedia y su materialización en los espacios escénicos» [2005: 104]<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> El manuscrito fue publicado como texto base de una edición ecléctica por Ruano, pues, como indica, sigue «el texto manuscrito, pero incorporando los versos adicionales de la *Verdadera quinta parte* con el objetivo de presentar el texto más completo que se puede reconstruir de esta comedia de santos» [2010: XVIII]. Ello ha determinado que, aunque nos apoyemos en esta edición, citemos el texto manuscrito por la copia conservada, porque deseamos reconstruir virtualmente la puesta en escena de ese texto concreto. Este mismo deseo nos mueve a citar el texto impreso de 1682 por la *Verdadera quinta parte de comedias*, aunque también posea ediciones modernas. En cuanto al criterio de edición, modernizamos los textos, respetando las características propias de la época en los tres niveles del signo lingüístico.

<sup>23</sup> Para el concepto de cuadro, nos hemos servido del fijado por Ruano, donde figuran el vacío momentáneo de personajes en el tablado, el cambio de lugar, el lapsus de tiempo, un nuevo decorado escénico y el cambio estrófico como los cinco criterios estructurantes de la acción dramática [1994: 291-292). Como se aprecia en su definición (ibidem), no es necesaria la presencia de los cinco para poder hablar de cuadro. Todos son estructurantes, pero ninguno



La pieza escenifica la historia de dos mártires del siglo III d. C., Crisanto y Daría, víctimas de la persecución contra los cristianos ordenada por Polemio, padre de aquél, destacado senador en tiempos del emperador Numeriano (283-284 d. C.). La acción se desarrolla en Roma y sus alrededores. La Jornada I se abre con las dudas de Crisanto, joven estudioso, sobre las palabras leídas en un libro –comienzo del Evangelio de San Juan– cuyo significado no alcanza y que acabará resolviéndole el anciano Carpofo, que lo convierte al cristianismo. Daría es una bella joven que habita en las selvas de Diana y confiesa que solo aceptará por esposo al hombre que muera por ella. Polemio persigue a los cristianos, oponiéndose a Carpofo (al que ordena degollar) y a su hijo por su conversión. Para hacerlo volver al culto pagano, primero, lo aprisiona en su cuarto y, después, intenta disuadirlo mediante la voluptuosidad. Entre las hermosas jóvenes que le presentan, se halla la virgen vestal Daría, de la que se enamora. Ambos se casan tras la conversión de ella al cristianismo. Condenados por Polemio, son arrojados a una profunda cueva y sufren juntos el martirio.

Como hemos indicado, el lugar geográfico de la acción es Roma, desarrollándose en cuatro diversos escenarios –casa de Polemio, morada de Crisanto; selva de Diana, verde floresta, donde habitan las jóvenes doncellas; monte con cueva; y prostíbulo– con el requerimiento de efectos especiales desde el primer cuadro hasta la apoteosis escenográfica final que cierra de obra. Dada la cronología de los dos textos seleccionados, utilizaremos el texto manuscrito (ms.) como base para describir el uso y funcionamiento de la maquinaria escénica en la comedia, duplicando los pasajes que ofrecen distintas soluciones en el texto editado (ed.).

Al inicio de la comedia, estarían cerradas todas las cortinas de la fachada del «teatro», pero, al tratarse de una pieza que escenográficamente requería la utilización de un monte practicable, éste se hallaría colocado desde

---

de por sí autosuficiente. Aunque el vacío escénico momentáneo (lo que hoy llamaríamos «fundido en negro») parece ser el más definitorio porque conlleva una interrupción de la acción, mientras mayor número de ellos se encuentren en un determinado fragmento del texto analizado más seguros estaremos de hallarnos ante un cuadro.



el principio de la función, permaneciendo sobre el tablado durante toda ella, como detallaremos al comienzo de su uso (Imagen 16). Conviene advertir que los personajes que aparecen en láminas de escenografía, visualizadoras de la conversión del espacio dramático en espacio escénico, no intentan representar a los de la obra ni reproducir escenas o secuencias de la misma. Aparecen a título informativo, para ayudarnos a dimensionar el espacio físico del corral y las marcas relativas al espacio escénico de la pieza en sus diversos cuadros. De aquí, que no sean reflejo de su puesta en escena. También conviene advertir que las imágenes reproducidas no están tomadas siempre desde el mismo punto de vista para dar mayor variedad y dinamismo a la serie presentada.

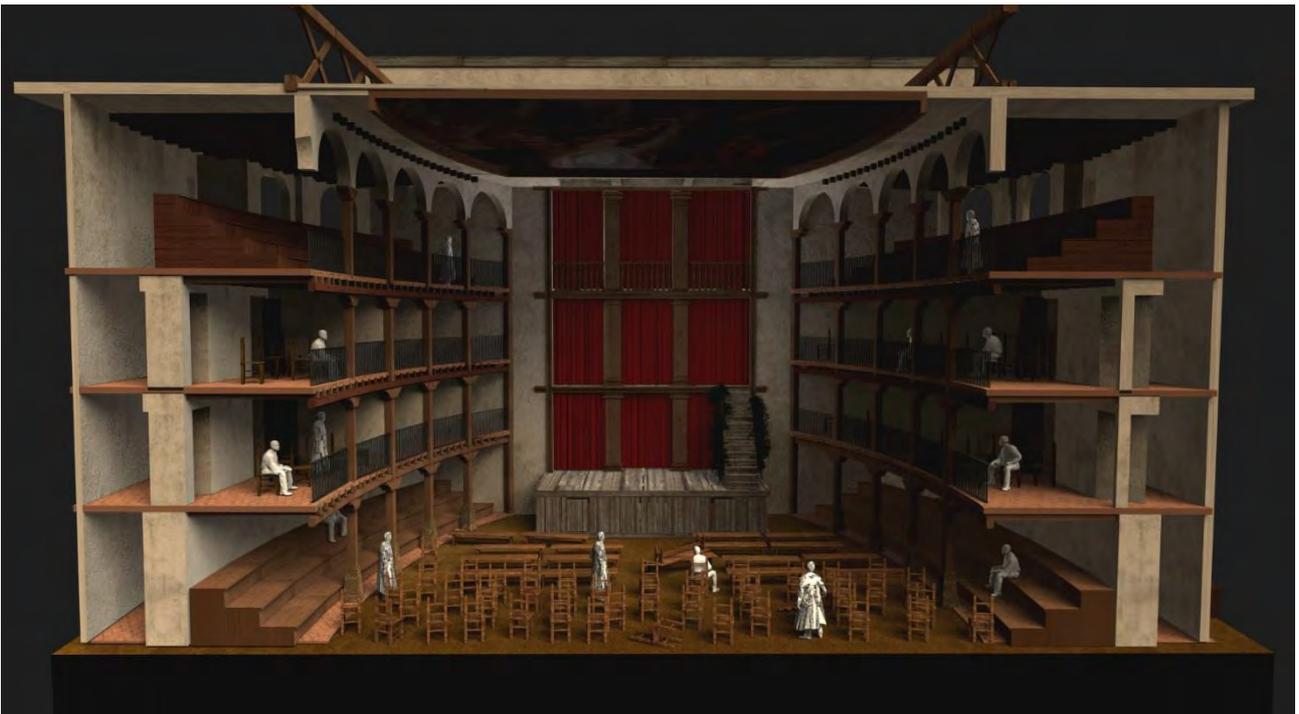


Imagen 16: Inicio de la comedia.



La **Jornada I** está estructurada en dos cuadros, separados por un vacío de personajes (véase tabla correspondiente). El **cuadro I. 1.** se desarrolla en casa de Polemio, en el interior del aposento de su hijo Crisanto, siendo muy semejantes las dos acotaciones que abren la pieza y sitúan la acción en el ms. y la ed.:

*Córrese una cortina y está Crisanto sentado en una silla con un bufete delante; y en él, algunos libros y lee en uno.*

[...]

*Lee [Crisanto] (ms., fols. 1r.-.2v.).*

*Corren una cortina y véese Crisanto sentado en una silla con un bufete delante y en él algunos libros, leyendo en uno (ed., p. 67a).*

Una apariencia, descubierta a los espectadores mediante el corrimiento de una cortina, deja a su vista un espacio interior con bufete, libros y un personaje sentado, creando en la imaginación del público el espacio dramático del aposento de Crisanto. El bufete y la silla estarían situados en uno de los huecos laterales de los tres de la fachada de fondo del tablado en este nivel (suponemos que el izquierdo, mirando hacia él). Espacio de ficción y espacio físico que se expanden a todo el escenario en este primer cuadro. El bufete con los libros y la silla se encontrarían dispuestos desde antes del comienzo de la representación. El corrimiento de la cortina podía haber sido realizado por un actor oculto a la vista del público, escondido tras ella, o por un resorte mecánico (Imagen 17). En ambos textos, dos voces suenan, cada una a su lado:

*Dos voces, cada una a un lado (ms., fol. 3r.).*

*Dentro dos voces, cada una a su lado (ed., p. 68b).*



No obstante, en la edición de 1682, una acotación da cuerpo a estas dos voces (VOZ 1ª y VOZ 2ª): dos actores debían descender cada uno en una tramoya de canal, situadas en los pilares extremos de la fachada de fondo del tablado (izquierdo y derecho)<sup>24</sup>, hasta el nivel de la primera galería para, terminados sus respectivos parlamentos, subir al mismo tiempo y desaparecer entre las cortinas de los huecos extremos de la segunda galería (Imagen 18):

*Salen en dos elevaciones dos personas, una vestida de negro con estrellas, otra de gala, y suben a un tiempo. Él no las mira, sino siempre habla consigo (ed., p. 68b).*

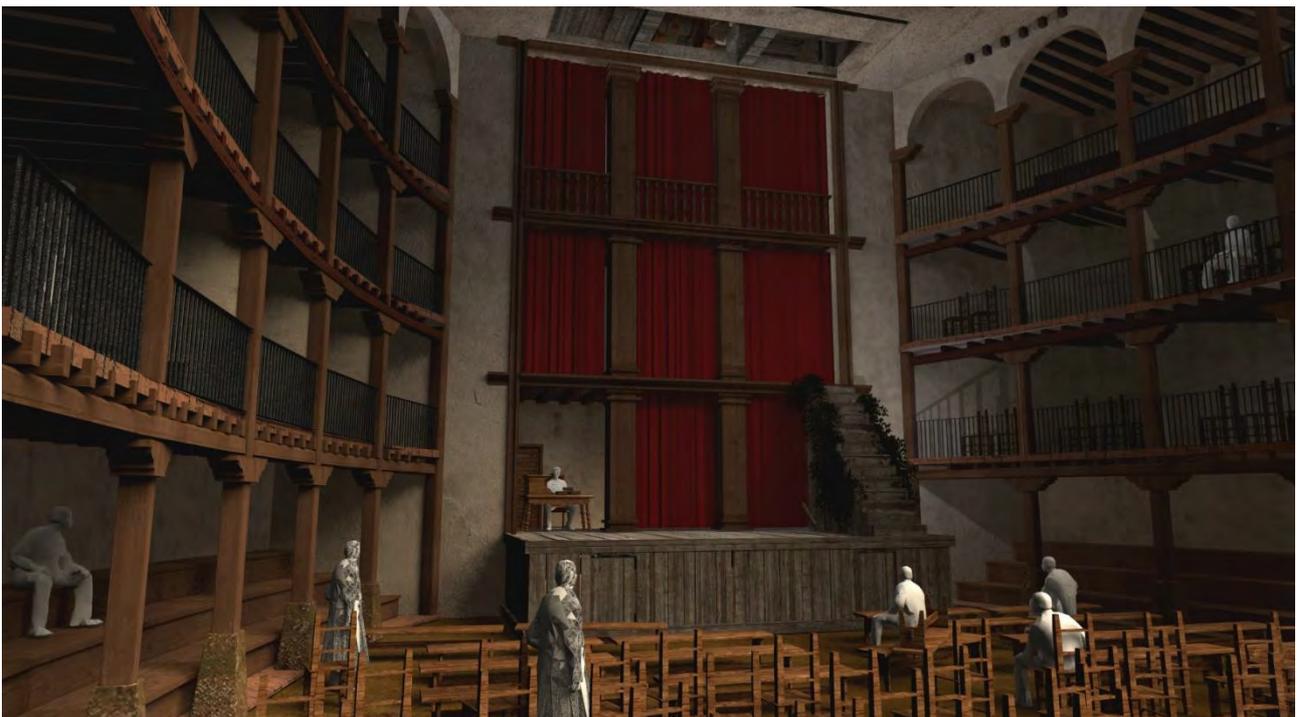


Imagen 17: Cuadro I.1.: Casa de Polemio. Aposento de Crisanto. Bufete con libros y silla. Crisanto sentado.

<sup>24</sup> De manera semejante, figura dispuesta una canal en la reconstrucción virtual del «teatro» del Corral del Príncipe, en Ruano, 2000: lám. 8, en color.





Imagen 18: Cuadro I.1.: Voces en dos elevaciones de canal. Crisanto en el centro del tablado.

Esta detallada acotación no figura en el ms., a pesar de que la intervención de las Voces finaliza en ambos textos con la acotación: «*Desaparecen*» (ms., fol. 3v.; ed., p. 69a). La caracterización de estas dos voces por Crisanto:

[...] dos afectos  
que forma mi fantasía,  
sombras sin alma y sin cuerpos,  
a un tiempo están batallando  
dentro de mi mismo pecho (ms., fol. 3r.; ed., p. 68b<sup>25</sup>).

nos ha impulsado a hacerlas descender desde el nivel superior (segunda galería) hasta el nivel del suelo de la primera, por ser ésta el espacio codificado para los sueños<sup>26</sup>, y, terminada su intervención, elevarlas hasta desaparecer. Su posible salida desde los escotillones del tablado la estimamos menos probable por la simbología que arrastraba ese espacio inferior desde la

<sup>25</sup> Con la variante «cuerpo» frente a «cuerpos» del ms.

<sup>26</sup> Véase Granja, 2002.



Edad Media, ligado a los seres infernales. Es verdad que el empleo del término «elevaciones» sugería esta última forma, pero, aunque efectivamente conlleve el sentido de 'ascenso', aquí –creemos– su significado se refiere más al mecanismo utilizado que al movimiento ascendente; además, la canal, como elevador, poseía doble movimiento vertical, bajada y subida, y ascender es lo que hacen nuestros dos personajes abstractos una vez finalizada su actuación. Decisión reforzada por la imposibilidad de salir dos elevaciones desde los escotillones, porque uno de ellos se encontraba debajo del lugar escénico ocupado por el monte. Por otra parte, estética y dramáticamente estimamos de más fuerza, más potente e impactante, la imagen de Crisanto, ensimismado en medio del tablado, convertido sinecdóquicamente en su cuarto desde el descorrimiento de la cortina que lo cubría, y esos dos personajes bajando suspendidos en el aire en ambos extremos del espacio escénico. Tras esta desaparición, entran en escena varios personajes, que, después de dialogar con Crisanto y entre ellos, abandonan progresivamente las tablas, una vez que ha salido de ella Crisanto. Un vacío de personajes cierra este primer cuadro.

El **cuadro I. 2.** se desarrolla en un lugar distinto: las afueras de Roma, en la vía Salaria, selva de Diana, verde floresta, rematada por altos peñascos con cueva. Este lugar se subdivide en dos espacios dramáticos y escénicos continuados: una verde floresta, lugar apacible donde habitan las jóvenes doncellas, que salen a escena: Nísida, Clori con un arpa (acot. ms. fol. 8r.; ed., p. 72b), Cintia, con un libro (acot. ms., fol. 8r.; ed. p. 73a), y Daría (acot. ms., fol. 9r.; ed., p. 73b), y al que acceden Crisanto, Claudio y Escarpín (ms., fol. 11r.; ed., p. 75a); y un monte con cueva (Imagen 19). Todos los personajes abandonarán poco a poco ese primer espacio –verde floresta– exceptuado Crisanto que, a través de un espacio itinerante recorrido sobre el escenario, llega a ese segundo lugar dramático y escénico: paisaje intrincado de altos peñascos con boca de cueva, en el que remata la selva:



[CRISANTO] y son aquellos peñascos  
 en que remata esta selva  
 de los huidos cristianos  
 rústico albergue, a ellos quiero  
 acercarme a ver (a ver) si hallo<sup>27</sup>  
 a Carpofofo,  
 [...]  
 ¿Qué intrincado laberinto  
 es en el que voy entrando?  
 Aquí la naturaleza  
 poco estudio puso,  
 dando a entender que el desaliño  
 también es belleza. Un rayo  
 del sol apenas registra  
 aqúeste lóbrego espacio.  
 ¿Si vive aquí Carpofofo?  
 Y según las señas traigo  
 por aquí ha de ser su cueva.  
 Muda güella, breve rasgo  
 de humana planta no topo<sup>28</sup>.  
 Allí, a la margen de un claro  
 arroyo que, fugitivo,  
 [...]  
 está un caduco esqueleto  
 [...]  
 Cadáver vivo parece.  
 [...]  
*Sale Carpofofo* (ms., fol. 15r.; ed., p. 78a-b).

Frente a esta última acotación citada del ms., la edición de Vera Tassis incluye una que precisa y marca más la posición, el movimiento y gestualidad del personaje: «*Ha estado Carpofofo al paño, y va a salir y al ver a Crisanto quiere volverse* (p. 78b)». Ambos, Carpofofo y Crisanto, se sientan a la boca de la cueva, «*en dos banquetas*» según el ms. (fol. 16r.), sin que la edición informe sobre el tipo de asiento utilizado –«*Siéntanse*», (p. 79a)– (Imagen 20):

<sup>27</sup> Verso con variantes en el ms. y la ed.: «acercarme a ver (a ver) si hallo» (ms., fol. 15r.) / «acercarme por ver si hallo» (ed., p. 78a).

<sup>28</sup> Los cinco versos anteriores a esta nota, son sustituidos por estos tres en la ed., p. 78b: «Penetraré sus entrañas, / que, según las señas traigo, / de humana planta no fia».



[CARPOFORO] A la boca de mi cueva,  
que es ésta, mejor estamos (ms., fol. 16r.; ed., p.  
79a).

AURELIO *Salen Aurelio y otro.*  
La cueva de Carpoforo  
es aquésta y él sentado  
está a su puerta con otro,  
leyendo. (ms., fol. 17v.; ed. 80b<sup>29</sup>)

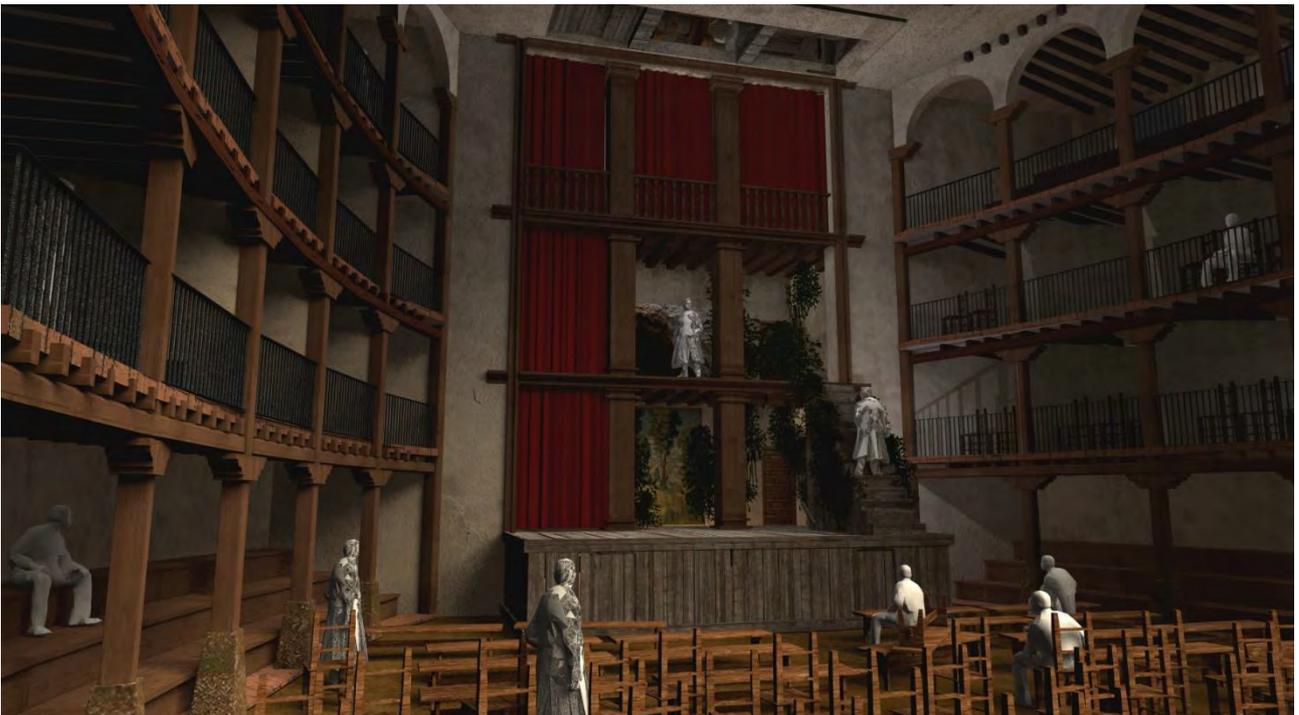


Imagen 19: Cuadro I. 2.: Selva de Diana, verde floresta rematada por altos peñascos con boca de cueva.

<sup>29</sup> El texto en la ed. de 1682 solo presenta la variante «aquella» por «aquésta» en el segundo verso de la cita.





Imagen 20: Cuadro I. 2.: Selva de Diana, verde floresta rematada por altos peñascos con boca de cueva. Carpofo y Crisanto sentados en dos banquetas.

En el pasaje siguiente, aunque el ms. no lo explicita, estimamos plausible el uso del espacio múltiple vertical cielo-tierra mediante el empleo de una tramoya, que desciende desde el desván por delante de los huecos centrales de la fachada del tablado hasta llegar al nivel de Crisanto y Carpofo (Imágenes 21.1 y 21.2). Si bien la acotación dice solo «Voz» (ms., fol. 18r.), los versos que citaremos, su atribución a un ÁNGEL (corregida sobre el término «VOZ», ms., fol. 18r.) y la acot. posterior: «Llévasele» (ms., fol.18r.):

*Voz.*

ÁNGEL

Carpofo, aún no ha llegado [tu muerte].  
Porque quiero acrisolar  
la constancia de Crisanto,  
no le guardo; pero a ti,  
desta manera te guardo .

*Llévasele* (ms., fol. 18r.).



permiten pensar en su utilización, hasta el punto de que Ruano, en su edición, sustituye la palabra «Voz» por la acotación «Baja un ángel en una tramoya» (p. 265), la cual no figura ni en el ms. ni en la ed. de 1682.



Imagen 21.1.: Cuadro I. 2.: Selva de Diana, verde floresta rematada por altos peñascos con boca de cueva. Tramoya con ángel. Descenso.

Tramoya que, tras este movimiento de bajada (cielo-tierra), portando al Ángel, se elevaría (tierra-cielo) con dos personajes: el Ángel y Carpofo. La edición de 1682 no solo no personaliza la Voz («Voz dentro», p. 80b) sino que, en la acot. paralela al «Llévasele» del ms., leemos: «Desaparece Carpofo» (ed., p. 80b), sin que tampoco se explicite la forma de hacerlo. ¿Vuelo o escotillón?, nos preguntamos. Quizá la aludida simbología ya codificada de los espacios escénicos (nivel del tablado: 'tierra'; nivel superior: 'cielo'; y nivel inferior: 'infierno') pudiera hacer pensar, aunque con menos argumentos, en la forma del "vuelo". Aurelio, testigo de lo vivido, refiere asombrado el suceso a Polemio, su señor, de tal manera que su último verso parece apuntar también al procedimiento del escotillón:



*Sale Polemio*<sup>30</sup>.

POLEMIO

AURELIO

¿Qué ha sido aquesto?

Un prodigio.

A Carpofofo aquí hallamos

y a este cristiano con él.

Teniendo presos a entrambos,

él se desapareció (ms., fol. 18r.; ed., p. 80b).



Imagen 21.2: Cuadro I. 2.: Selva de Diana, verde floresta rematada por altos peñascos con boca de cueva. Tramoya con ángel. Ascenso.

Tras este incidente, la acción continúa en el plano tierra, donde sigue Crisanto delante de la cueva de Carpofofo. Allí lo hallará su padre Polemio. El espacio dramático en el que se encuentra Crisanto aparece así descrito en ambos textos: «Por estas montañas vine / a Capofofo buscando» (ms., fol. 18v.; ed., p. 81a).

En una acción fuera de escena, Aurelio (servidor de Polemio) y otros (soldados) han recorrido el monte, donde está Crisanto, en busca de

<sup>30</sup> *Polonio* en el ms.



cristianos, sin topar a ninguno, como refieren a su entrada en escena: «Aunque el monte hemos corrido, / a ninguno hemos hallado» (ms., fol. 19r.; ed., p. 81b).

La orden de Polemio a Aurelio y a sus soldados (llevar al preso, el cristiano Crisanto, cuyo rostro ha tapado para celar su agravio, a Roma sin descubrirlo) y sus dudas respecto a su futura actuación por la conducta de su hijo –como juez lo aborrece y como hijo lo ama– cierran este segundo cuadro y la Jornada I.

La conversión de los dos espacios dramáticos continuados de este cuadro I. 2 (verde selva terminada en monte con cueva) en espacios escénicos se haría –como hemos mostrado– utilizando el hueco central de la fachada del tablado a su nivel: verde selva, hábitat de las bellas doncellas; y el hueco lateral derecho de dicho nivel en continuidad espacial: acceso (subida) a la parte alta del monte, donde estaba situada la cueva. Recordemos que el paso de la selva a la zona de monte lo hace Crisanto en recorrido sobre el tablado, en lo que hemos llamado espacio itinerante, según terminología de Rubiera [2005: 107-110]. La parte superior del monte y la cueva la ubicamos en los huecos derecho y central de la primera galería sin ruptura escénica. Estos espacios continuados selva-monte estarían dispuestos desde el principio de la función.

Para caracterizar la selva bastaría un lienzo pintado al fondo de ese hueco central y quizá algunas ramas. Cubierto con cortinas, se abriría al comienzo del cuadro I. 2. de esta Jornada I. Para la visualización del monte y del acceso a su parte más alta e intrincada, es decir, su conversión en espacio escénico, al ser practicable, resultaría apropiado el empleo de la habitual escalera de monte o rampa escalonada, la cual, adornada con ramas y hojas, permitiría subir desde el tablado hasta el hueco derecho de la primera galería a la vista del público. Este hueco derecho se presentaría caracterizado como la parte superior del monte (lienzos o cartones pintados fingiendo peñascos y ramas) y se prolongaría en continuidad hasta el hueco central de dicho nivel, donde se hallaría la cueva: abertura (sima) rodeada igualmente de lienzos o



cartones imagen de los peñascos entre los que se encontraba (Imágenes 19, 20 y 21).

Sobre la colocación del monte en el corral, los investigadores han vertido bastante tinta. La posición más admitida parece ser la aquí descrita, si bien no fue la utilizada por nosotros en un artículo anterior, donde propugnábamos el empleo de una escalera cerrada de madera, portátil (movida con ruedas), que se empujaba hacia el escenario desde el fondo del hueco donde permanecía oculta por una cortina hasta su empleo [Reyes Peña, 2014: 58-59]. La idea no era nueva, porque ese tipo de escalera respondía a la que construyó un carpintero para el Corral de la Cruz en 1678, como recuerda Ruano a propósito de un documento publicado por Shergold y Varey y citado por el último estudioso en este sentido<sup>31</sup>. A pesar de resultar una idea atractiva, las dimensiones de los huecos de la fachada del tablado de la Montería no permitían este ejercicio, ni empujada la escalera desde el fondo ni giratoria, articulada sobre goznes colocados en uno de los pies derechos o pilares que conformaban el hueco. En ambos casos, resultaba una escalera demasiado empinada y molesta para el tránsito de los actores. De aquí, nuestra propuesta. Ella conllevaba la admisión de la presencia del monte al descubierto sobre la escena, por lo menos en su parte de acceso –escalera–, desde el comienzo de la función y durante ella, debiendo ser ignorada su presencia por los espectadores hasta que se requiriese en el desarrollo de la acción. Es verdad que hoy, acostumbrados a nuestros códigos, cuesta trabajo imaginarlo y que disminuiría el efecto de sorpresa escenográfica, pero no debemos olvidar que estamos ante códigos distintos y aquello era parte del aceptado.

La **Jornada II** está estructurada en tres cuadros, separados por el vacío de personajes (véase tabla correspondiente). El **cuadro II. 1.** se

---

<sup>31</sup> Para el tema del monte, véase Ruano, 2000: 192-199. Merece la pena reproducir la parte del documento donde aparece muy gráficamente descrita la citada escalera: «y más se le libren [a Domingo Brea, maestro de carpintería] 150 reales por la demasia que yço de poner dos pies derechos al tablado de la representación y vna escalera cerrada de tablas que yço para subir al primer tránsito del tablado que se quita y pone con sus pernios [...]» [Varey y Shergold, 1974, p. 118, la acentuación nos pertenece].



desarrolla en casa de Polemio: en un lugar indeterminado donde dialogan Polemio y su servidor Claudio, y en el cuarto-prisión de Crisanto: «Aqueste es el cuarto. Llega» (ms., fol. 24r.; ed. p. 85b).

La visión de Crisanto aprisionado resulta más espectacular y más gráficamente descrita en la acot. de la ed. que en la correspondiente del ms.:

*Sale Crisanto* (ms., fol. 24v.).

*Corre* [Polemio] *una cortina y está Crisanto en una silla en cadenas y grillos* (ed., p. 85b).

Cortina que vuelve a correrse para ocultar el cuarto-prisión de Crisanto en la edición: «*Corre* [Polemio] *la cortina*» (p. 85a), frente al *Vase* [Crisanto] del ms. (fol. 24v.). A pesar del castigo paterno, Crisanto persiste en su fe y Polemio, aconsejado por Claudio, ordena engalanar un cuarto «que cae / al jardín de Apolo» con la intención de que su hijo, movido ahora por los placeres del cuerpo y del espíritu, abandone su religión:

[POLEMIO]	Aquese cuarto que cae al jardín de Apolo, ordena que le aderecen y cuelguen de ricos paños y telas (ms., fol. 25v.; ed. p. 86b).
-----------	---

Suponemos que el cuarto-prisión de Crisanto ocuparía el hueco izquierdo del frente escénico a nivel del tablado, siendo la cortina la misma que se empleaba en la Jornada I para un descubrimiento semejante (Imagen 22). El cuarto que Polemio manda aderezar, que "caía" –no lo olvidemos– al jardín de Apolo de su casa, estaría ubicado en el hueco izquierdo de la primera galería con su respectiva barandilla, dando o cayendo al jardín, situado ahora en el hueco izquierdo a nivel del tablado, es decir, debajo del exornado cuarto de Crisanto.





Imagen 22: Cuadro II. 1.: Cuarto-prisión de Crisanto en el tablado.

Un vacío de personajes da paso al **cuadro II. 2.**, que se desarrolla en dos espacios dramáticos y escénicos continuos, semejantes –diríamos que los mismos– a los del cuadro I. 2. (Jornada I): selva con boca de cueva en la falda de una roca, a la que «sale Daría» (ms., fol. 26v.), «de caza, con arcos y flechas» (ed., p. 87) [Imagen 23]. Tras un recorrido a la vista del público durante el que recita 10 versos, cae junto a la boca de una cueva, como se explicita en una acotación de la ed.: «Cae [Daría] junto a la boca de una cueva» (p. 87), ausente en el ms. Boca de cueva que la propia Daría describe en ambos textos:

[DARÍA]                   pues tropezando acaso  
deje de sepultarme, ¡extraño caso!,  
en una infausta, en una horrible boca  
que está abierta en la falda desa roca,  
por donde con pereza  
el monte melancólico bosteza  
(ms., fol. 27r.; ed., p. 87<sup>32</sup>).

<sup>32</sup> Con la única variante, «desta roca» (ed.) frente a «desa roca» (ms.).



[DARÍA]

Corriendo el campo ufana,  
 por imitar en todo hoy a Diana,  
 bajando este horizonte  
 dejé la selva, penetrando el monte  
 tras un ligero ciervo y tan ligero  
 que atrás dejaba el viento lisonjero,  
 a quien apenas vi rota la frente  
 por no tener aún años que le cuente.  
 No le alcancé, porque esa abierta boca,  
 bostezo formidable de esa roca,  
 el paso me detuvo (ms., fol. 28r.)<sup>33</sup>.



Imagen 23: Cuadro Il. 2.: Selva y monte con cueva.

<sup>33</sup> Versos éstos que con variantes aparecen también en la ed. (p. 89):

[DARÍA]

Corriendo el campo ufana,  
 por imitar en todo hoy a Diana,  
 vagando el horizonte  
 dejé la selva, penetrando el monte,  
 empeñada en seguir herido un gamo,  
 a quien apenas fulminante ramo  
 había roto la frente  
 por no tener aún años que se cuente.  
 No le alcancé, porque esa abierta boca,  
 bostezo formidable de la roca,  
 el paso me detuvo.



Dentro de la cueva suena música y cantan. Tras la salida a escena de varios personajes (Cintia, Nísida, Escarpín) y su progresiva retirada, la abandonará también Daría, cerrándose el cuadro con un vacío de personajes y dando paso al cuadro II. 3., último de esta Jornada II.

Los espacios escénicos correspondientes a los dramáticos de este cuadro II. 2. estarían situados en los huecos central y derecho a nivel del tablado (selva y escalera de subida al monte, respectivamente) y huecos derecho y central de la primera galería (parte alta del monte y cueva, respectivamente), con la caracterización ya descrita en la Jornada I. Daría, como informa en sus versos, pasaría de la selva a la subida al monte a la vista del público y ya en la parte alta llegaría, también ante los ojos del espectador, a la cueva, espacios ambos ubicados con continuidad en la primera galería. Ninguna acotación indica ni en la Jornada I ni en la II que estos huecos estuvieran cubiertos con cortinas que se descorrieran en determinado momento (como sucede en el caso del cuarto-prisión de Crisanto en la ed.), pero suponemos que para conseguir una mayor eficacia comunicativa lo estarían, permaneciendo sus respectivos decorados ocultos a los espectadores hasta que dichos espacios dramáticos y escénicos entraran en funcionamiento, exceptuada la escalera de monte que permanecería a la vista durante toda la función.

En el **cuadro II. 3.** la acción regresa a la casa de Polemio, al engalanado cuarto de Crisanto que cae a los jardines, a los que salen Polemio y acompañantes:

CLAUDIO

Todo está ya de la suerte  
que has ordenado. Este cuarto  
que cae sobre estos vergeles  
tiene de costosas galas  
guarnecidas las paredes (ms., fol. 32r.; ed., p. 92a<sup>34</sup>).

<sup>34</sup> En la ed., se completa más la descripción del cuarto y los jardines, pues a los versos citados siguen estos otros:

dejando aparte los blancos  
lugar para los pinceles,  
donde la naturaleza  
a sí misma se desmiente.



Cuarto engalanado y jardines que, como ya adelantábamos al final del cuadro II. 1., estarían situados en el hueco izquierdo de la primera galería y en el hueco izquierdo bajo él, respectivamente (Imagen 24). Los jardines, figurados en la imaginación del público en la ed. mediante un rico decorado verbal, se resolverían en un decorado escénico a base de un lienzo pintado y quizá algunas ramas y flores. A ellos, llega Carpofofo «*de médico*» (ms., fol. 32r.) y accede Crisanto desde su adornado cuarto: «*Salen Crisanto [de su cuarto] y músicos*» (ms., fol. 33r.). Una vez más, la acotación del ms. es más parca que su correspondiente en la ed.: «*Salen los que pudieren vistiendo a Crisanto de gala y canta la música* (ed., p. 93a).

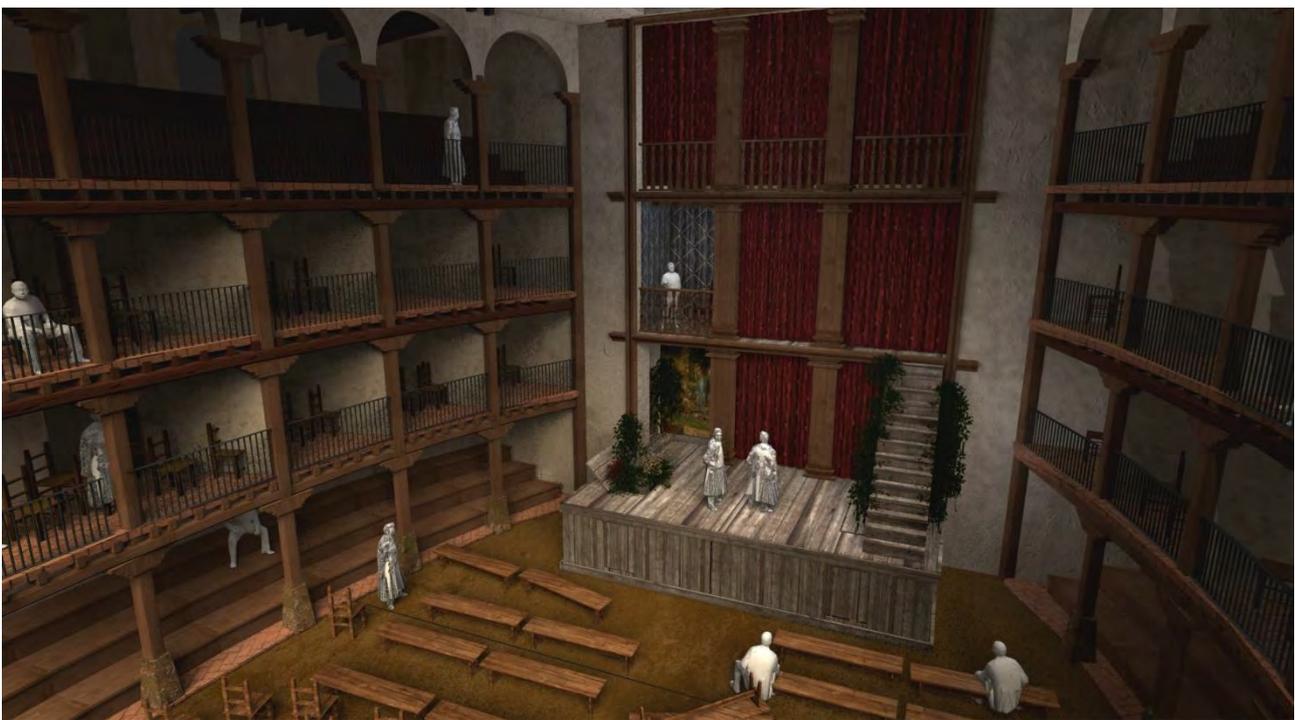


Imagen 24: Cuadro II. 3.: Cuarto engalanado de Crisanto, que cae a los jardines.

Los jardines han sacado  
flores, rosas y claveles,  
más aliñadas, ¿qué mucho,  
si corren todas las fuentes  
para que en ellas se miren? (ed., p. 92a).



En un determinado momento, Carpofofo solicita permiso a Polemio para hablar a solas con Crisanto, en un «allí» de los jardines: «Dadme lugar de que allí / le hable; que a solas, señor [Polemio], / se declarará mejor» (ms., fol. 34r.; ed., p. 93b).

A partir de entonces, se desarrolla un diálogo entre Carpofofo y Crisanto en ese «allí» de los jardines: un lugar próximo al que ocupan los demás personajes en escena (ms., fols. 34r.-35r.; ed., pp. 93b-94a). Ello conlleva la presencia de dos espacios dramáticos simultáneos mantenidos por personajes, en uno de los cuales se dialoga y en el otro no. Plausiblemente, nos encontramos ante un claro ejemplo de lo que Rubiera califica «espacio lúdico», activo el primero y mudo el segundo [2005: 125-144]. Tras el diálogo entre Carpofofo y Crisanto, este espacio lúdico desaparece, incorporándose ambos espacios dramáticos, cuando Polemio se dirige al anciano para preguntarle su opinión sobre el estado de Crisanto. La acción continúa en esos jardines, cuya belleza es exaltada ahora mediante la palabra recitada por Escarpín, criado gracioso de Polemio, magnificando su sin par hermosura (ms., fol. 35v.; ed., p. 94b). Después de la salida de escena de Polemio y su servidor Claudio, y de una conversación entre Crisanto y Escarpín, que quedan solos en los jardines, este idílico lugar empieza a poblarse por las doncellas Nísida, Cintia y Daría, sucesivamente. Las dos primeras intentan conquistar con sus respectivas habilidades –música y versos– a Crisanto, que las rechaza, contando con el auxilio divino. Éste produce en la naturaleza efectos extraordinarios, sentidos por los personajes y evocados en la imaginación de los espectadores por la palabra:

NÍSIDA	¡Cielos!, ¿cómo a media tarde hoy la luz del sol me falta?
CINTIA	¿Cómo en un instante, cielos, os cubrís de nubes pardas?
NÍSIDA	La tierra se me estremece al contacto de mis plantas.
CINTIA	Los más perezosos montes sobre mis hombros se cargan.
ESCARPÍN	Siempre vi parar en esto los que hacen versos y cantan.



CRISANTO            ¡Maravillas son de un Dios  
que adoro con vida y alma! (ms., fol. 39r.; ed., p. 97a-  
b<sup>35</sup>).

En el caso de Daría, doncella de la que está enamorado Crisanto, la pugna dialéctica mantenida entre ambos, donde cada uno desea desengañar al otro y alejarlo de sus creencias (dioses paganos / Dios de los cristianos), cierra esta Jornada II, quedando entre ellos las espadas en alto:

DARÍA                ¡Oh, quién pudiera, Crisanto,  
desengañar tu ignorancia!  
CRISANTO            ¡Oh, quién pudiera, Daría,  
hacer que fueses cristiana! (ms., fol. 40v.; ed., p. 98b).

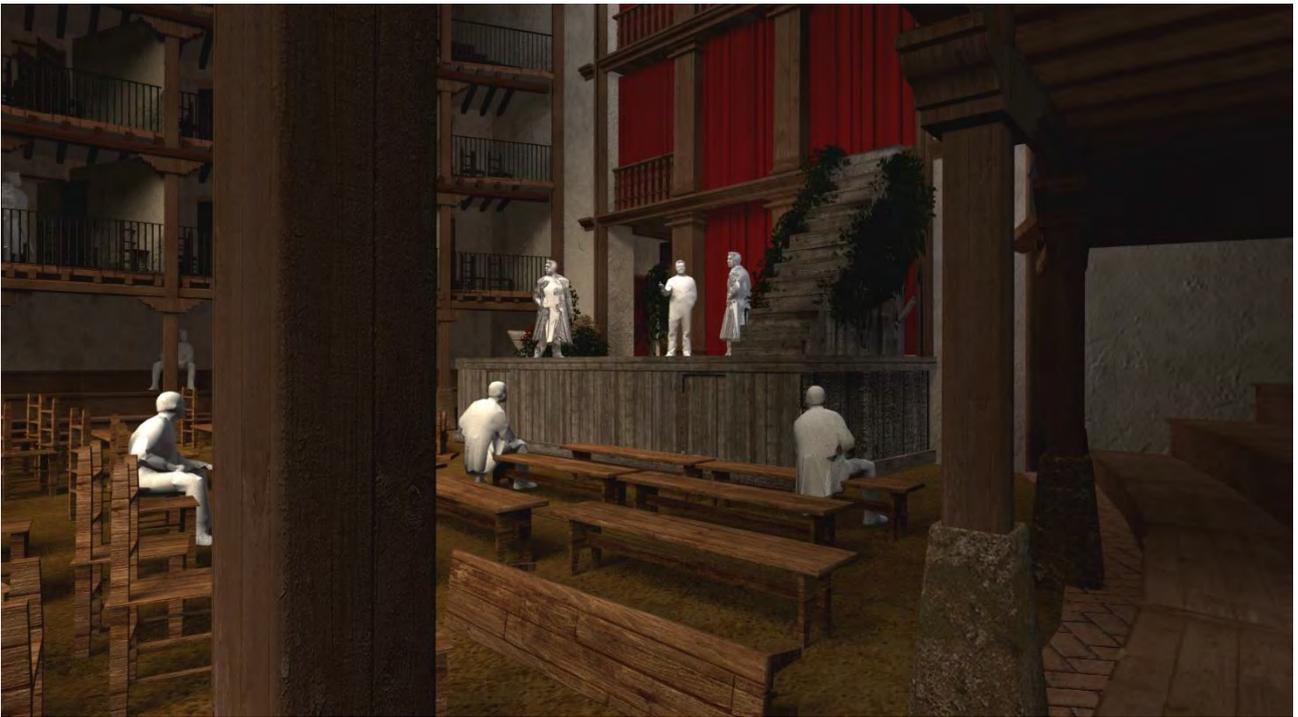


Imagen 25: Cuadro III. 1.: Jardines de la casa de Polemio.

<sup>35</sup> En la ed., con variantes en el segundo verso citado: «la luz del cielo me falta?» (p. 97a).



La **Jornada III** está estructurada en cinco cuadros, separados por el vacío de personajes. El **cuadro III. 1.** se desarrolla en casa de Polemio, en sus jardines: «*Salen Polemio, Aurelio, Claudio y Escarpín*» (ed., p. 98b)<sup>36</sup>, ponderando el primero la galanura del lugar (Imagen 25): «Toda es prodigios mi casa, / toda es asombros notables» (ed., p. 98b).

Espacio éste que abandonan, primero, Polemio y Aurelio y, después, Claudio y Escarpín, anunciando el último la llegada de Crisanto y Daría. Este vacío de personajes da paso al **cuadro III. 2.**, donde la acción se desarrolla en el mismo espacio escénico: «[CRISANTO] todo el verdor de este parque» (ms., fol. 43r.; ed., p. 100a).

Tras un breve monólogo alterno, mantenido por Crisanto y Daría en lugares muy próximos, pues ambos se divisan –espacio lúdico–, establecen un diálogo que acaba con la salida de escena de Daría y la entrada de Carpofofo, que frena los impulsos de Crisanto hacia la joven. Polemio, que escucha al paño –«*Al paño Polemio*» (ms., fol. 46v.)– la última parte de la conversación, se une a ella para abandonar después la escena acompañado de Carpofofo, bajo la treta de recompensarle los servicios prestados a la salud de su hijo. Crisanto queda solo en escena, a la que regresa Daría. Su nuevo diálogo se interrumpe por la desgarrada voz de Capofofo, que desde dentro –*Dentro Carpofofo* (ms., fol. 48r.; ed., p. 104a)– profesa su fe. Crisanto y Daría, sobrecogidos, asisten a la entrada en escena de Polemio y otros, que descubren a Carpofofo degollado: «*Salen Polemio, Escarpín y otros y descubren a Carpofofo en una mesa degollado, cubierta la cara con un tafetán*» (ms., fol. 48r.) [Imagen 26], acotación más informativa que su correspondiente en la ed.: «*Descúbrese Carpofofo degollado*» (ed., p. 104a). La acot. del ms. «*Coge [Crisanto] la cabeza [de Carpofofo] y quitasela Polemio*» (fol. 49v.), ausente en la ed., recoge el movimiento de los actores con la cabeza cortada que se produce en ambos textos, hasta que se vuelve a

<sup>36</sup> Al faltar en el ms. una o dos hojas al comienzo de la Jornada III, en este caso y en los inmediatos posteriores citamos solo por la ed. de 1682.



cubrir la misma: «*Cúbrese la cabeza* [de Carpofofo]» (ed., p. 105a), acotación ausente en el ms.



Imagen 26: Cuadro III. 2.: Carpofofo degollado.

La puesta en escena de personajes degollados no era algo ajeno en el teatro áureo (siglos XVI y XVII) y en los hatos de las compañías se documentan cabezas cortadas en más de una ocasión. Los términos «*descubren*» (ms.), «*Descúbrese*» y «*Cúbrese*» (ed.) sugieren la aparición del cuerpo de Carpofofo con la cabeza cortada al correrse una cortina en el espacio de las apariencias, es decir, en el interior de uno de los huecos de la fachada de fondo del tablado, el central de este nivel, que era el habitual para la presentación de episodios sangrientos a la vista del público, convertido ahora en cuarto de Polemio:

POLEMIO

Connigo venid [Carpofofo], que quiero  
que elijáis lo que os agrade  
de mi cuarto; que no dudo  
que haya en él paga bastante



a vuestro cuidado.  
[...]  
*Vanse* [Polemio y Carpoforo] (ms., fols. 46v.-47r.; ed., p. 103a).

Tras la mostración de Carpoforo degollado, Daría confiesa su conversión al cristianismo y su unión como esposa a Crisanto, ante la furia de Polemio que ordena a sus soldados prenderlos: él será llevado a una cárcel pública y ella a un prostíbulo. Su salida de escena: «*Llévanlos* [los soldados] *a los dos* [Crisanto y Daría]» (ms., fol. 52r.) y «*Llévanlos* [a Crisanto y Daría]» (ed., p. 106b), y la posterior de los dos personajes que restaban en ella (Polemio y Escarpín) provocan un vacío escénico, que cierra este cuadro III. 2.

El **cuadro III. 3.** tiene lugar en la casa pública a la que ha sido conducida Daría por los soldados:

*... y sacan a Daría los soldados.*  
AURELIO                      Aquí [prostíbulo] es adonde nos manda  
    dejarla el gran senador.  
*Vanse* [Aurelio y soldados] (fol. 52v.; ed., p. 107a<sup>37</sup>).

En ella, la encuentra Escarpín:

*Sale Escarpín.*  
ESCARPÍN                      ¿Cuál será su aposentillo?  
    Éste será [...] (ms., fol. 53r.; ed., p. 107b<sup>38</sup>).

Cuando el gracioso Escarpín pide los brazos a Daría (de la que desde el principio estaba enamorado) al verla ahora a su alcance, unas alteradas voces, desde «*dentro*» de la escena, anuncian la presencia de un león en la población, que sale a ella:

*Dentro.*    [...] ¡Guarda  
    el león!

<sup>37</sup> En la ed., se lee en la acot.: «... y salen soldados y Daría» y en la adscripción del parlamento: UNO.

<sup>38</sup> En la ed., el segundo verso de la cita presenta variantes: «Mas, allí está. [...]».



[...]  
 PRIMERO De las montañas huyendo,  
 se ha entrado en la población.  
 SEGUNDO Un rayo es. Por donde llega,  
 todo lo abrasa feroz (ms., fol. 53r.-v.; ed., p. 107b<sup>39</sup>).

La seguridad sentida por Escarpín frente al peligro del león, al encontrarse protegido en el prostíbulo, le conduce a un nuevo intento de abrazar a Daría, pero el león lo acomete: «Sale el león» [...] «Va a Escarpín» en el ms. (fol. 53v.) y «Sale un león y pónese delante de Daría, y acomete a Escarpín» en la ed. (p. 107b). Daría, tras interpretar esta acción como ayuda divina, detiene al león en su acometida a Escarpín y lo sigue:

Vase [Daría]<sup>40</sup>.  
 [...] al campo se salen ambos  
 [ESCARPÍN] en buena conversación (ms., fol. 54v.; ed., p. 108b<sup>41</sup>).

La salida de Escarpín de escena, después de haberlo hecho Daría y el león, cierra el cuadro III. 3. (vacío de personajes). ¿Cuál sería el lugar escénico de este cuadro?, nos preguntamos. Estaría situado en el hueco lateral izquierdo a nivel del tablado, convertido en prostíbulo urbano mediante el simple corrimiento de las cortinas, pues la puerta del fondo de escena de este hueco bastaría para su caracterización (Imagen 27).

<sup>39</sup> En la ed., varían los términos empleados en las adscripciones de los parlamentos: «UNO» y «OTRO»; y el parlamento: «TODOS. ¡Guarda el león!» (p. 107b), ausente en el ms., completa el segundo verso de la cita, que es hipométrico en el ms., al tener solo tres sílabas –el león–.

<sup>40</sup> «Vase [Daría] tras el león» precisa la correspondiente acotación de la ed. (p. 108b).

<sup>41</sup> La forma de caminar ambos hacia el campo se detalla en estos versos de la ed., que figuran enjaulados y tachados en el ms.:

[ESCARPÍN] Con la mano en la cerviz  
 y mano a mano los dos  
 por medio de la ciudad  
 se van. Y a lo que el temor  
 desde aquí mira [...] (ms., fol. 54v.; ed., p. 108b).





huyendo, y de Escarpín, que les narra lo sucedido: la liberación de Crisanto y Daría de sus respectivas prisiones con el socorro divino, los cuales se dirigen al monte; y el enojo del emperador Numeriano, que fuera de escena («dentro») los persigue con gente que grita: «¡Al valle, al llano, a la espesura, al monte!» (ms., fol. 56r.; ed., p. 110). La salida de Nísida, Cintia y Escarpín para seguir a esa gente y ver lo que ocurre con Crisanto y Daría pone fin al cuadro III. 4. con un vacío de personajes.

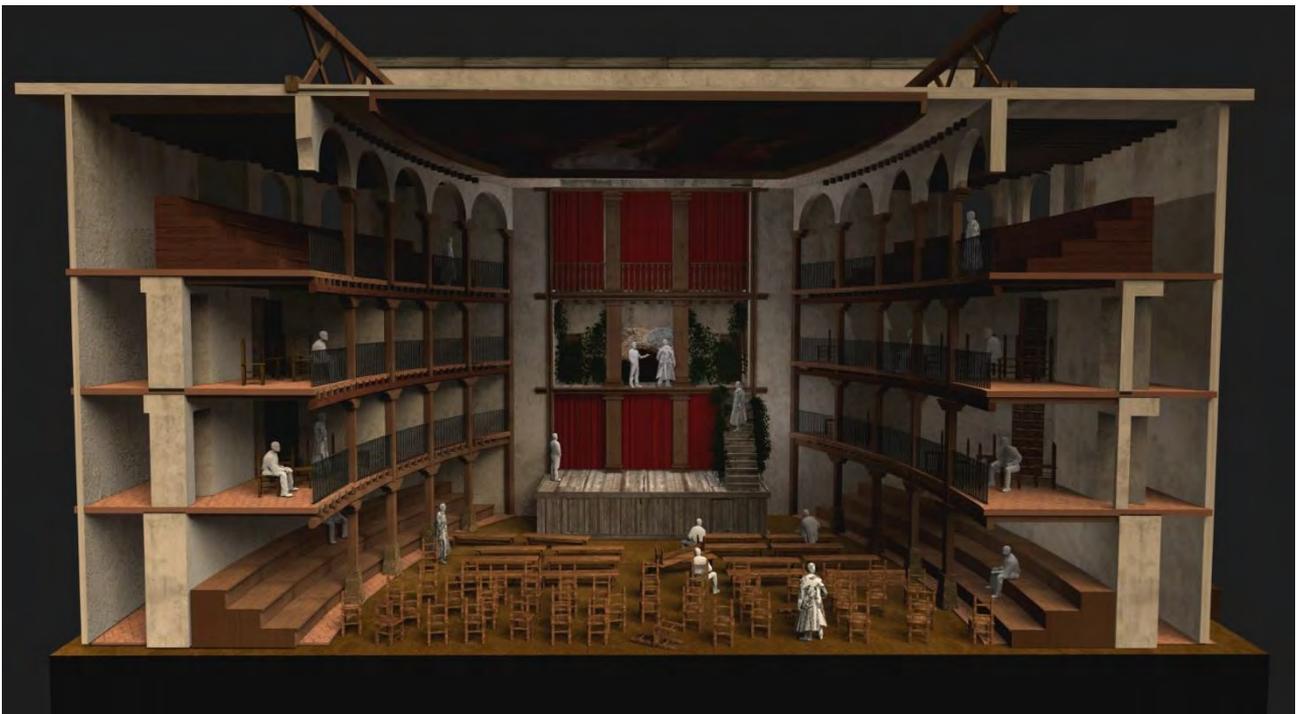


Imagen 28: Cuadro III. 4: Selva con monte.

El **cuadro III. 5.** se desarrolla en ese mismo espacio dramático y escénico que requiere ahora la presencia de la cueva, que habíamos ubicado en el hueco central de la primera galería, en continuidad espacial con la parte más elevada del monte a su derecha. Daría sale siguiendo al león: «... y salen Daría y el león» en el ms. (fol. 56v.) y «Sale Daría y el león viene delante della» en la ed. (p. 110), el cual la conduce a una profunda cueva, que ella reconoce:



[DARÍA]            A la boca ha llegado [el león]  
de una profunda cueva. En ella ha entrado,  
dejándome aquí sola.  
[...]  
esta [cueva] es la misma adonde  
el eco, ¡ay Dios!, con música responde (ms., fol. 56v.)<sup>42</sup>.

Crisanto, desde un «dentro» busca a Daría y se reúne con ella en escena. Desde fuera («Dentro», ms., fol. 57r.; ed., p. 111), vuelven a sonar las voces del escuadrón que los busca («¡Al llano!» / «¡Al monte!» / «¡Al valle!») (ms., fol. 57r.; ed., p. 111) y una voz indeterminada, pues no posee adscripción, describe las características del lugar donde se encuentran:

*Dentro.*                            En lo oculto  
de este monte, cuyo seno  
apenas registra el sol,  
se han entrado. Penetremos  
sus entrañas y en él mueran (ms., fol. 57r.)<sup>43</sup>.

La salida de todos los personajes a escena augura que se aproxima el final de la comedia:

*Salen Polemio y Cintia, Nísida, Escarpín y soldados y todos los que pudieren*  
(ms. fol. 57v.)

*Salen, por una parte, Polemio con gente y, por otra, Numeriano, Claudio, Aurelio, Nísida y Cintia* (ed., p. 111a).

Polemio ordena arrojar a Crisanto y a Daría a la cueva sin piedad: «Arrójanlos» en el ms. (fol. 57v.) y «Echanlos en la sima y suena ruido de tempestad» en la ed. (p. 111b), mandando cubrir la boca de piedras, tierra y troncos (ms., fol. 57v.; ed., p. 111b, con la variante «juncos» por «troncos»). Dado el lugar del espacio escénico donde hemos situado la cueva –hueco central de la primera galería– y el hecho de que el hueco inferior

<sup>42</sup> El texto de la edición reproduce estos mismos versos con variantes en los dos últimos: «esta [cueva] es la sima donde / el eco, ¡ay Dios!, con músicas responde» (ed., p. 110).

<sup>43</sup> Versos éstos que en la ed. se atribuyen a POLEMIO: «*Dentro Polemio*» (p. 111a).



correspondiente no estuviera activo o en funcionamiento en este cuadro, hace posible que los actores hubieran podido ser arrojados literalmente, cayendo al hueco central situado bajo aquél, donde su respectiva cortina los ocultaría a la vista de los espectadores. Al arrojarlos, se producen fenómenos extraordinarios:

[POLEMIO]	Al echarlos en la cueva se ha eclipsado todo el cielo.
NÍSIDA	De tristes, oscuras sombras, hoy se ha entapizado el viento.
CINTIA	Caliginosos cometas vuelan, pájaros de fuego.
CLAUDIO	Mal desasidos, los montes se deshacen de sí mismos.
POLEMIO	Es verdad, que aquel peñasco sobre nosotros cayendo se precipita.
CINTIA	Y al mismo instante se escuchan dentro de la cueva dulces voces.
POLEMIO	Hoy toda Roma es portentos, pues hace una gruta fiestas cuando hace el sol sentimientos (ms., fols. 57r.- 58v.) <sup>44</sup> .

De estos fenómenos sobrenaturales, evocados mediante la palabra recitada, solo la bajada del peñasco tiene refrendo en una acotación de la edición: «*Baja un peñasco que cubrirá la cueva y en lo alto está un ángel*» (ed., p. 112a-b), acotación que en el ms. se resuelve con un lenguaje más parco y metateatral: «*Aparece un ángel en una apariencia*» (ms., fol. 58r.). El movimiento de bajada, que requiere el texto en el ms. y en la ed., se realizaría –suponemos– desde el desván de las tramoyas a través de una abertura en el techo del tablado –'cielo'–, cubierta con un escotillón a la vista del público, y el empleo de un potente torno. Conviene recordar que, desde la cota 0 –patio–, un corral como La Montería poseía un tejado a más de 18 m de altura en su parte más elevada, lo que implica que desde el desván de la

<sup>44</sup> En la edición, los versos citados aparecen con algunas variantes relativas a las adscripciones de los parlamentos y a algún término del texto recitado (ed., pp. 111b-112a).



tramoya hasta el nivel del tablado había más de 10 m y hasta el lugar donde debía detenerse este efecto, en concreto, más de 7 m. Esta altura potenciaba la dificultad y el peso de lo desplazado en movimiento vertical. Abierto el escotillón que lo ocultaba, el peñasco, hecho de lienzos y cartón pintados, descendería con un Ángel encima, portando una lápida con la inscripción que se indica en los versos posteriores. Dicha tramoya descendería hasta la boca de la cueva, donde el Ángel depositaría la lápida (Imagen 29). Esta apoteosis espectacular final sirve de cierre al cuadro III. 5, la jornada y la comedia:

ÁNGEL

Aquesta cueva que hoy tiene  
tan grande tesoro dentro,  
de nadie será pisada;  
y así este peñasco quiero  
que la selle, porque sea  
losa de su monumento;  
[...]  
este rústico padrón  
estará siempre diciendo  
a las futuras edades:  
«Aquí yacen los dos cuerpos  
de Crisanto y de Daría,  
*los dos amantes del cielo*» (ms., fol. 58r.-v.; ed.,  
112b<sup>45</sup>).

<sup>45</sup> Con variantes en la ed. en el tercer verso citado: «ha de ser» por «será».





Imagen 29: Cuadro III. 5.: Tramoya con peñasco, lápida y ángel.

La comedia, como era habitual, acaba con el título de la pieza, al que se añade la también habitual petición de perdón por las posibles faltas durante su representación, en un deseo de *captatio benevolentiae* por los actores («Y aquí humildes os pedimos / el perdón de nuestros yerros», ms., fol. 58v.)<sup>46</sup>, que rompen el plano de la ficción y devuelven al público a la cotidiana realidad.

Cerrada así la representación de la obra, a nosotros, para cerrar nuestro trabajo, nos queda aún por tratar un último punto: cómo verían los espectadores barrocos lo que sucedía sobre las tablas desde sus respectivos lugares del corral de comedias. Para ilustrar la visión que del espacio escénico tenían los espectadores desde sus diversos lugares, cuestión que ha preocupado –y preocupa– a la crítica, hemos seleccionado varias de las imágenes presentadas, reproducidas ahora desde distintos ángulos, aplicando el procedimiento de la multicámara e indicando siempre el punto de vista desde el que están tomadas. Como se aprecia en su recorrido –y se sospechaba

<sup>46</sup> Con variantes en la ed. en el primero de los dos versos: «Para quien humilde pido» (p. 112b).



teóricamente– no todo el público tenía la misma visión, pues había lugares muy conflictivos desde donde la recepción de la pieza dejaba mucho que desear por muy variadas circunstancias: estructura física de la sala, pies derechos o columnas de soporte de las galerías, mayor o menor cercanía de la escena, fila de asientos, celosías, etc., que tenían su reflejo socio-económico en las preferencias del público y el precio de las entradas. Estas imágenes refrendan lo que pensábamos y la convicción de que, más allá de lo que se veía sobre el escenario, el público, además de ir al teatro a ver la representación, iba para ser visto y gozar de esa fiesta colectiva y total para el espíritu y los sentidos que era el teatro en el período barroco (Imágenes 30, 31, 32, 33, 34 y 35)



Imagen 30: Vista desde el fondo del patio.



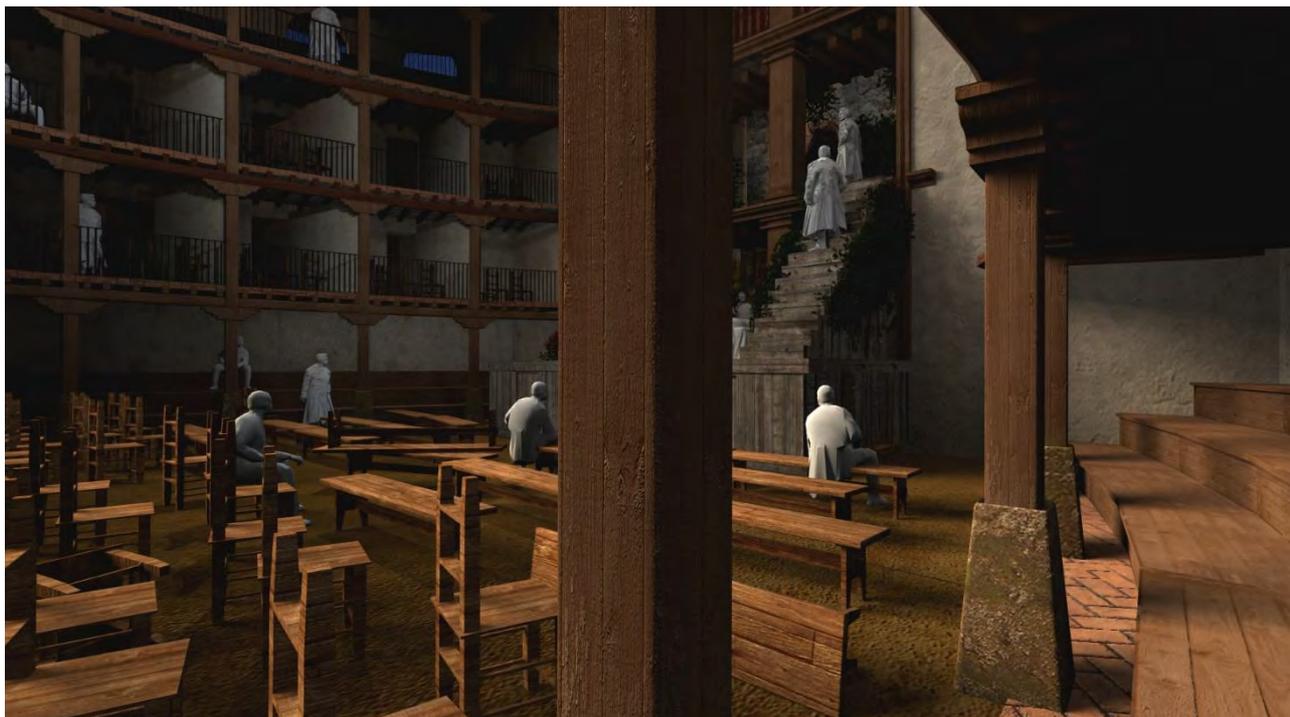


Imagen 31: Vista desde la grada bajo la galería del patio.

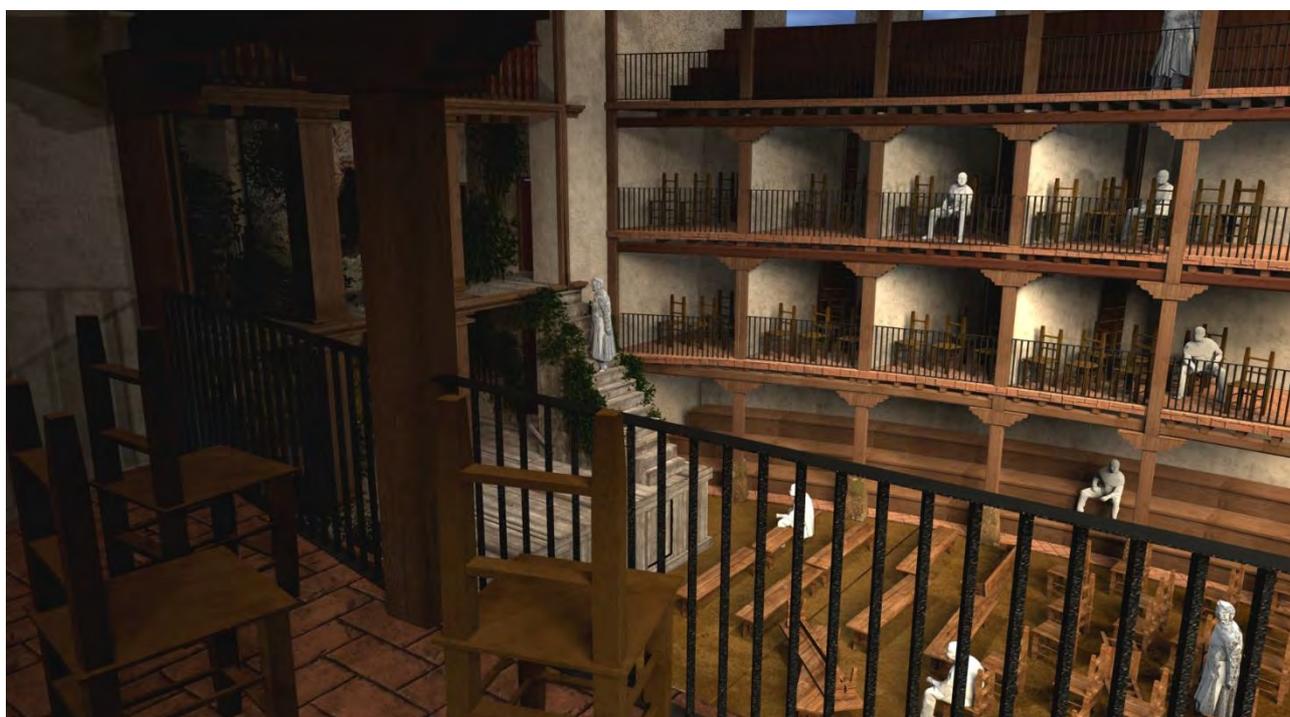


Imagen 32: Vista desde un aposento lateral de la segunda planta.





Imagen 33: Vista desde un lateral de la grada de la cazuela.



Imagen 34: Vista desde un lateral de la grada bajo la galería del patio.





Imagen 35: Vista desde un aposento lateral de la primera planta.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, coord., «Rutas del Teatro en Andalucía», Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, página web [www.rutasteatroandalucia.es](http://www.rutasteatroandalucia.es), colgada en la red informática el 2/12/2010.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Espacio dramático en la 'tragedia' *Los jardines y campos sabeos*, de Feliciano Enríquez de Guzmán», en Francisco Sáez Raposo, ed., *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp.115-138.

\_\_\_\_\_, «Obras representadas en los corrales sevillanos durante el siglo XVII», trabajo inédito.

\_\_\_\_\_, Vicente Palacios, Mercedes de los Reyes Peña y Juan Ruesga



Navarro, «El corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual», *Teatro de Palabras*, 6, 2012, pp. 221-248, con [Imágenes de la maqueta virtual](#) y [Videopanoramas](#).

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los dos amantes del cielo*, en *Comedias, V, Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), 2010, pp. 233-336.

\_\_\_\_\_, *Comedia famosa. / Los dos amantes del cielo / de Don Pedro Calderón de la Barca*, en *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca... que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1694, s. f. (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. R-11349).

\_\_\_\_\_, *La gran comedia / Los dos amantes del cielo / de Don Pedro Calderón de la Barca*, en *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca... que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1682, pp. 67-112 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sig. T-1844. Portales: [Clásicos en la Biblioteca Nacional de España](#) | [Teatro Clásico Español](#): consulta 29/5/2014).

DICAT = Ferrer Valls, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008, edición digital.

EGIDO, Aurora, «Escenografía de *La fiera* según la versión de Vera Tassis (1687) y la valenciana de 1690», en *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 263-286.

EZQUERDO, Vicenta, «Aportaciones al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 429-530.



- GRANJA, Agustín de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, eds., *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 259-311.
- \_\_\_\_\_, «Tras *La dama duende* y sus espacios: a la vuelta con la alacena», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, eds., *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre, 2004)*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 223-240.
- «Grupo de investigación Teatro Siglo de Oro / Bolaños - de los Reyes - Palacios - Ruesga»: <http://investigacionteatrosiglodoro.com/>
- [PAZ, Julián], *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass S.A. Tipográfica, t. I, 1934, 2ª ed.; t. II (Teatro Moderno), Madrid, Blass S.A. Tipográfica, 1935.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Thiele & Schwarz, 1979 (t. I) y 1981 (t. III); Reichenberger, 1999 (t. II, 1) y 2009 (ts. II, 2 y IV).
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «El Corral de la Montería de Sevilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 19-60.



- \_\_\_\_\_, «Espacio dramático y espacio escénico en *El viejo enamorado* de Juan de la Cueva», en Francisco Sáez Raposo, ed., *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 25-82.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Two Seventeenth-Century Scribes of Calderón», *The Modern Language Review*, 73,1, 1978, pp. 71-81.
- \_\_\_\_\_, *La puesta en escena en los teatro comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- \_\_\_\_\_, «2. *Los dos amantes del cielo*», en Calderón de la Barca, *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), 2010, pp. XVII-XVIII.
- \_\_\_\_\_ y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 8], 1994.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- SABBATTINI, Nicolò, *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*, Ravenna, Pietro de'Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatore Camerali, 1638.
- TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, «Investigaciones arqueológicas en la portada de la Montería. Alcázar de Sevilla», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 7, 2006, pp. 7-39.
- VAREY, John E. y Norman D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books (Fuentes para la Historia del Teatro en España, V), 1974.



**TABLA 1. JORNADA I**

<p><b><i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. manuscrito)</b></p> <p>[Lugar geográfico de desarrollo de la acción: Roma y sus alrededores.]</p> <p>[Tiempo de desarrollo de la acción: reinado del emperador Numeriano (283-284 d. C.).]</p>	<p><b><i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. Vera Tassis, 1682)</b></p> <p>Ibídem.</p> <p>Ibídem.</p>
<p><b>JORNADA I</b></p> <p>[Está estructurada en dos cuadros, separados por el vacío de personajes.]</p>	<p><b>JORNADA I</b></p> <p>[Ibídem.]</p>
<p>[<b>CUADRO I. 1:</b> CASA DE POLEMIO. APOSENTO DE CRISANTO.]</p>	<p>[<b>CUADRO I. 1:</b> IBÍDEM.]</p>
<p><i>Córrese una cortina y está Crisanto sentado en una silla con un bufete delante; y en él, algunos libros y lee en uno</i> (fol.1r.).</p> <p>[...]</p> <p><i>Lee</i> [Crisanto] (fol. 2v.).</p>	<p><i>Corren una cortina y véese Crisanto sentado en una silla con un bufete delante y en él algunos libros, leyendo en uno</i> (p. 67a).</p>

<i>Dos voces, cada una a su lado</i> (fol. 3r.).	<i>Dentro dos voces, cada una a su lado</i> (p. 68b).
	<i>Salen en dos elevaciones dos personas, una vestida de negro con estrellas, otra de gala, y suben a un tiempo. Él no las mira, sino siempre habla consigo</i> (p. 68b).
<i>Desaparecen</i> [las voces] (fol. 3v.).	<i>Desaparecen</i> [las voces] (p. 69a).
<i>Dentro Polemio</i> (fol. 3v.).	<i>Dentro. POLEMIO</i> (p. 69a).
<i>Salen Polemio, Claudio, Escarpín y gente</i> (fol. 4r.).	<i>Salen Polemio, Claudio y Escarpín</i> [y Aurelio] (p. 69b).
	<i>Vase</i> [Crisanto] (p. 71a).
<i>Vase</i> [Polemio] y con él Aurelio (fol. 7r.).	
<i>Vanse...</i> [Claudio y Escarpín] (fol. 8r.). [VACÍO DE PERSONAJES]	<i>Vanse...</i> [VACÍO DE PERSONAJES]
[ <b>CUADRO I. 2:</b> FUERA DE ROMA, VÍA SALARIA, SELVA DE DIANA, VERDE FLORESTA, REMATADA POR ALTOS PEÑASCOS CON BOCA DE CUEVA. ]	[ <b>CUADRO I. 2:</b> IBÍDEM].
<i>... y salen Nísida y Clori con arpa</i> (fol. 8r.).	<i>... y salen Nísida y Clori con una arpa</i> (p. 72b).
<i>Sale Cintia con un libro</i> (fol. 8r.).	<i>Sale Cintia leyendo en un libro</i> (p. 37a [sic por 73a]).



<i>Canta Nísida</i> (fol. 8v.)	<i>Canta Nísida</i> (p. 37a [ <i>sic</i> por 73a]).
<i>Canta Nísida</i> (fol. 9r.)	<i>Canta</i> [NÍSIDA] (p. 37b [ <i>sic</i> por 73b]).
<i>Sale Daría</i> (fol. 9r.)	<i>Sale Daría como suspensa</i> (p. 37b [ <i>sic</i> por 73b]).
<i>Canta Nísida y sale Claudio, Crisanto y Escarpín</i> (fol. 11r.)	<i>Salen Crisanto, Claudio y Escarpín. Canta Nísida</i> (p. 75a).
<i>Vase</i> [Nísida] (fol. 12r.)	<i>Vase</i> [Nísida] (p. 76a)
<i>Vase</i> [Cintia] (fol. 12v.)	<i>Vase</i> [Cintia] (p. 76a).
<i>Vase</i> [Claudio] (fol. 12v.)	
<i>Vase</i> [Escarpín] (fol. 13r.)	<i>Vase</i> [Escarpín] (p. 76b).
<i>Vase</i> [Daría] y <i>tiénela</i> [Crisanto] (fol. 14r.)	
<i>Vase</i> [Daría] (fol. 14v.)	<i>Vase</i> [Daría] (p. 78a).
[A TRAVÉS DE UN ESPACIO ITINERANTE, RECORRIDO SOBRE EL ESCENARIO POR CRISANTO, ÉSTE LLEGA A UN PAISAJE INTRINCADO DE ALTOS PEÑASCOS CON BOCA DE CUEVA, EN EL QUE REMATA LA SELVA.]	[A TRAVÉS DE UN ESPACIO ITINERANTE, RECORRIDO SOBRE EL ESCENARIO POR CRISANTO, ÉSTE LLEGA A UN PAISAJE INTRINCADO DE ALTOS PEÑASCOS CON BOCA DE CUEVA, EN EL QUE REMATA LA SELVA.]



[CRISANTO] y son aquellos peñascos  
 en que remata esta selva  
 de los huidos cristianos  
 rústico albergue, a ellos quiero  
 acercarme a ver si hallo  
 a Carpofofo,  
 [...]  
 ¿Qué intrincado laberinto  
 es en el que voy entrando?  
 Aquí la naturaleza  
 poco estudio puso, dando  
 a entender que el desaliño  
 también es belleza. Un rayo  
 del sol apenas registra  
 aqúeste lóbrego espacio.  
 ¿Si vive aquí Carpofofo?

[CRISANTO] y son aquellos peñascos  
 en que remata esta selva  
 de los huidos cristianos  
 rústico albergue, a ellos quiero  
 acercarme por ver si hallo  
 a Carpofofo,  
 [...]  
 ¿Qué intrincado laberinto  
 es en el que voy entrando?  
 Aquí la naturaleza  
 poco estudio puso,  
 dando a entender que el desaliño  
 también es belleza. Un rayo  
 del sol apenas registra  
 aqúeste lóbrego espacio.  
 Penetraré sus entrañas,



<p>Y según las señas traigo por aquí ha de ser su cueva. Muda güella, breve rasgo de humana planta no topo. Allí, a la margen de un claro arroyo que, fugitivo, [...] está un caduco esqueleto, [...] Cadáver vivo parece . [...]</p> <p><i>Sale Carpofofo</i> (fol. 15r.).</p>	<p>que, según las señas traigo,  de humana planta no fia. Allí, a la margen de un claro arroyo que, fugitivo, [...] está un caduco esqueleto, [...] Cadáver vivo parece (pp.78a-b). [...]</p> <p><i>Ha estado Carpofofo al paño, y va a salir y al ver a Crisanto quiere volverse</i> (p. 78a-b).</p>
<p><i>Siéntanse</i> [Crisanto y Carpofofo] <i>en dos banquetas.</i></p> <p>[CARPOFORO]A la boca de mi cueva, que es ésta, mejor estamos (fol. 16r.).</p>	<p><i>Siéntanse</i> [Crisanto y Carpofofo]. [...]</p> <p>[CARPOFORO]A la boca de mi cueva, que es ésta, mejor estamos (p. 79a).</p>



<p><i>Salen Aurelio y otro.</i></p> <p>AURELIO      La cueva de Carpofofo  es aquesta y él sentado  está a su puerta, con otro  leyendo.                      (fol. 17v.)</p>	<p><i>Salen Aurelio y soldados.</i></p> <p>AURELIO      La cueva de Carpofofo  es aquélla y él sentado  está a su puerta con otro,  leyendo.                      (p. 80b)</p>
<p><i>Voz</i></p> <p>ÁNGEL      Carpofofo, aún no ha llegado [tu muerte].  Porque quiero acrisolar  la constancia de Crisanto,  no le guardo; pero a ti,  desta manera te guardo .</p> <p><i>Llévasele [el Ángel a Carpofofo] (fol. 18r.).</i></p>	<p><i>Voz dentro.</i></p> <p>Carpofofo, aún no ha llegado [tu muerte].  Porque quiero acrisolar  la constancia de Crisanto,  no le guardo; pero a ti,  desta manera te guardo.</p> <p><i>Desaparece Carpofofo (p. 80b).</i></p>
<p><i>Sale Polonio [sic por Polemio].</i></p> <p>POLEMIO      ¿Qué ha sido aquesto?  AURELIO                      Un prodigio.  A Carpofofo aquí hallamos  y a este cristiano con él.</p>	<p><i>Sale Polemio.</i></p> <p>POLEMIO      ¿Qué ha sido aquesto?  AURELIO                      Un prodigio.  A Carpofofo aquí hallamos  y a este cristiano con él.</p>



Teniendo presos a entrambos, él se desapareció (fol. 18r.).	Teniendo presos a entrambos, él se desapareció (p. 80b).
<i>Vase</i> [Aurelio y otro] (fol. 18r.).	
<i>Descúbrele</i> [Polemio descubre el rostro de Crisanto]. [...] [CRISANTO] Por estas monatañas vine a Capoforo buscando (fol. 18v.).	[CRISANTO] Por estas monatañas vine a Capoforo buscando (p. 81a).
<i>Dentro Claudio</i> [¿o Aurelio?] (fol. 19r.).	AURELIO <i>dentro</i> (p. 81a)
<i>Salen Aurelio y otros</i> (fol. 19r.).	

**FIN DE LA JORNADA I**



**TABLA 2. JORNADA II**

<i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. manuscrito)	<i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. Vera Tassis, 1682)
<b>JORNADA II</b> [Está estructurada en tres cuadros, separados por el vacío de personajes.]	<b>JORNADA II</b> [Ibídem.]
[ <b>CUADRO II. 1:</b> [CASA DE POLEMIO. LUGAR INDETERMINADO DONDE DIALOGAN POLEMIO Y CLAUDIO Y CUARTO-PRISIÓN DE CRISANTO.]	[ <b>CUADRO II. 1:</b> IBÍDEM.]
<i>Salen Claudio y Escarpín</i> (fol. 20r.).	<i>Salen Claudio y Escarpín</i> (p. 81b)
<i>Sale Polemio y acompañamiento</i> (fol. 21r.).	<i>Salen Polemio y criados</i> (p. 82b).
<i>Vase los criados</i> (fol. 21v.).	<i>Vanse</i> [Escarpín y criados] (p. 82b).
<i>Vase</i> [Escarpín] (fol. 21v.).	
[POLEMIO] <i>Aqueste es el cuarto. Llega</i> (fol. 24r.).	[POLEMIO] <i>Aqueste es el cuarto. Llega</i> (p. 85b).
<i>Sale Crisanto</i> (fol. 24v.).	<i>Corre</i> [Polemio] <i>una cortina y está Crisanto en una silla en cadenas y grillos</i> (p. 85b).

<i>Vase</i> [Crisanto] (fol. 24v.).	<i>Corre</i> [Polemio] <i>la cortina</i> (p. 85a).
[POLEMIO] Aquesse cuarto que cae al jardín de Apolo, ordena que le aderecen y cuelguen de ricos paños y telas (fol. 25v.).	[POLEMIO] Aquesse cuarto que cae al jardín de Apolo, ordena que le aderecen y cuelguen de ricos paños y telas (p. 86b).
<i>Vase</i> [Polemio] (fol. 25v.).	<i>Vase</i> [Polemio] <i>y sale Escarpín</i> (p. 86b).
<i>Sale Escarpín</i> (fol. 25v.).	
<i>Vase</i> [Claudio] (fol. 26v.).	<i>Vase</i> [Claudio] (p. 87b).
<i>Vase</i> [Escarpín]... (fol. 26v.).  [VACÍO DE PERSONAJES]	[Aunque no hay acotac. expl. Escarpín abandona la escena (p. 87b)].  [VACÍO DE PERSONAJES]
[CUADRO II. 2: SELVA CON BOCA DE CUEVA EN LA FALDA DE UNA ROCA.]	[CUADRO II. 2: IBÍDEM.]
... <i>y sale Daría</i> . (fol. 26v.).	<i>Sale Daría de caza, con arcos y flechas</i> (p. 87).
[ESPACIO ITINERANTE DE DARÍA MIENTRAS RECITA 10 vv. (fols. 26v.-27r.)]	[ESPACIO ITINERANTE DE DARÍA MIENTRAS RECITA 10 vv., p. 87.]
	<i>Cae</i> [Daría] <i>junto a la boca de una cueva</i> .



<p>[DARÍA]    pues tropezando acaso dejé de sepultarme, ¡extraño caso!, en una infausta, en una horrible boca que está abierta en la falda desa roca, por donde con pereza el monte melancólico bosteza (fol. 27r.).</p>	<p>[...] [DARÍA]    pues tropezando acaso dejé de sepultarme, ¡extraño caso!, en una infausta, en una horrible boca que está abierta en la falda desta roca, por donde con pereza el monte melancólico bosteza (p. 87).</p>
<p><i>Dentro música</i> (fol. 27r.).</p>	<p><i>Suenan instrumentos músicos dentro</i> (p. 88).</p>
<p><i>Cantan</i> (fol. 27r.).</p>	<p><i>Cantan dentro</i> (p. 88a).</p>
<p><i>Cintia dentro</i> (fol. 28r.).</p>	<p><i>Dentro Cintia</i> (p. 88b).</p>
<p><i>Sale Cintia</i> (fol. 28r.).</p>	<p><i>Sale Cintia con arco y flechas</i> (p. 89).</p>
<p>[DARÍA]    Corriendo el campo ufana, por imitar en todo hoy a Diana, bajando este horizonte dejé la selva, penetrando el monte tras un ligero ciervo y tan ligero que atrás dejaba el viento lisonjero,</p>	<p>[DARÍA]    Corriendo el campo ufana, por imitar en todo hoy a Diana, vagando el horizonte dejé la selva, penetrando el monte, empeñada en seguir herido un gamo, a quien apenas fulminante ramo</p>



<p>a quien apenas vi rota la frente por no tener aún años que le cuente. No le alcancé, porque esa abierta boca, bostezo formidable de esa roca, el paso me detuvo (fol. 28r.).</p>	<p>había roto la frente por no tener aún años que se cuente. No le alcancé, porque esa abierta boca, bostezo formidable de la roca, el paso me detuvo (p. 89).</p>
<i>Sale Nísida</i> (fol. 28v).	<i>Sale Nísida</i> (p. 89).
<i>Sale Escarpín</i> (fol. 29r.).	<i>Sale Escarpín</i> (p. 90a).
<i>Vase</i> [Escarpín] (fol. 30v.).	<i>Vase</i> [Escarpín] (p. 91a).
<i>Vase</i> [Nísida] (fol. 31v.).	<i>Vase</i> [Nísida] (p. 91b).
<i>Vase</i> [Cintia] (fol. 31v.).	<i>Vase</i> [Cintia] (p. 92a).
<i>Vase</i> [Daría]... (fol. 32r.).	<i>Vase</i> [Daría] (p. 92a ).
[VACÍO DE PERSONAJES]	[VACÍO DE PERSONAJES]
[ <b>CUADRO II. 3:</b> CASA DE PLOEMIO: CUARTO ADORNADO QUE CAE A LOS JARDINES. EN LOS JARDINES SE HALLAN POLEMIO Y ACOMPAÑANTES, Y ALLÍ LLEGA CRISANTO DESDE SU CUARTO.]	[ <b>CUADRO II. 3:</b> IBÍDEM.]
... y salen <i>Polemio, Claudio y Aurelio</i> (fol. 32r.).	<i>Salen Polemio y Claudio</i> (p. 92a).



<p>CLAUDIO    Todo está ya de la suerte que has ordenado. Este cuarto que cae sobre estos vergeles tiene de costosas galas guarnecidas las paredes (fol. 32r.).</p>	<p>CLAUDIO    Todo está ya de la suerte que has ordenado. Este cuarto que cae sobre esos vergeles tiene de costosas telas guarnecidas las paredes, dejando aparte los blancos lugar para los pinceles, donde la naturaleza a sí misma se desmiente. Los jardines han sacado flores, rosas y claveles, más aliñadas, ¿qué mucho, si corren todas las fuentes para que en ellas se miren? (p. 92a).</p>
	<p><i>Sale Aurelio</i> (p. 92b)</p>
<p><i>Sale Carpofofo de médico</i> (fol. 32r.).</p>	<p><i>Sale Carpofofo</i> (p. 92b).</p>
	<p><i>Suena dentro música</i> (p. 93a).</p>



<i>Salen Crisanto</i> [de su cuarto] y <i>músicos</i> (fol. 33r.).	<i>Salen los que pudieren vistiendo a Crisanto de gala</i> [sale de su cuarto] y <i>canta la música</i> (p. 93a).
CARPOFORO Dadme lugar de que allí le hable; que a solas, señor [Polemio], se declarará mejor (fol. 34r.).	CARPOFORO Dadme lugar de que allí le hable; que a solas, señor, se declarará mejor (p. 93b).
[DIÁLOGO ENTRE CARPOFORO Y CRISANTO EN UN ALLÍ EN LOS JARDINES. SE TRATA DE UN LUGAR PRÓXIMO AL QUE OCUPAN LOS DEMÁS PERSONAJES EN ESCENA, CON LO CUAL HAY DOS LUGARES DRAMÁTICOS Y ESCÉNICOS SIMULTÁNEOS, MANTENIDOS POR PERSONAJES. EN UNO DE ELLOS SE DIALOGA, EN EL OTRO NO (fols. 34r.-35r.).]	[DIÁLOGO ENTRE CARPOFORO Y CRISANTO EN UN ALLÍ EN LOS JARDINES. SE TRATA DE UN LUGAR PRÓXIMO AL QUE OCUPAN LOS DEMÁS PERSONAJES EN ESCENA, CON LO CUAL HAY DOS LUGARES DRAMÁTICOS Y ESCÉNICOS SIMULTÁNEOS, MANTENIDOS POR PERSONAJES. EN UNO DE ELLOS SE DIALOGA, EN EL OTRO NO (pp. 93b-94a).]
<i>Vase</i> [Carpoforo] (fol. 35r.).	<i>Vase</i> [Carpoforo] (p. 94b).
<i>Sale Escarpín.</i> ESCARPÍN Todo este ameno jardín patria es ya de la hermosura (fol. 35v.).	<i>Sale Escarpín.</i> ESCARPÍN Todo este ameno jardín patria es ya de la hermosura (p. 94b).
<i>Vanse</i> [Claudio y Polemio] (fol. 35v.).	<i>Vanse los dos</i> [Polemio y Claudio] (p. 94b).



<i>Sale Nísida.</i> CRISANTO    ¿Qué mujer entra al jardín? (fol. 36v.).  [...] <i>Canta [Nísida] / Canta [Nísida]</i> (fol. 37r.)	<i>Sale Nísida.</i> CRISANTO    ¿Qué mujer es la que advierto entrar en este jardín? (p. 95b).  [...] <i>Canta [Nísida]</i> (p. 95b).
<i>Sale Cintia</i> (fol. 37r.).	<i>Sale Cintia</i> (p. 96a).
	<i>Túrbase [Nísida]</i> (p. 97a).
	<i>Túrbase [Cintia]</i> (p. 97a).
<i>Sale Daría</i> (fol. 39r.).	<i>Sale Daría</i> (p. 97b).
<i>Vanse las dos [Nísida y Cintia]</i> (fol. 39v.).	<i>Vanse [Nísida y Cintia]</i> (p. 97b).
<i>Vase [Escarpín]</i> (fol. 39v.).	

## FIN DE LA JORNADA II



**TABLA 3. JORNADA III**

<i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. manuscrito)	<i>Los dos amantes del cielo</i> (ed. Vera Tassis, 1682)
<b>JORNADA III</b> [Está estructurada en cinco cuadros, separados por el vacío de personajes.]	<b>JORNADA III</b> [Ibidem.]
[ <b>CUADRO III. 1:</b> PARQUE O JARDINES DE LA CASA DE POLEMIO.]	[ <b>CUADRO III. 1:</b> IBIDEM.]
[Falta hoja correspondiente en el ms.]	<i>Salen Polemio, Aurelio, Claudio y Escarpín</i> (p. 98b).
[Falta hoja correspondiente en el ms.]	POLEMIO    Toda es prodigios mi casa (p. 98b).
[Falta hoja correspondiente en el ms.]	POLEMIO [...] <i>Aparte</i> (p. 99a).
<i>Vase los dos</i> [Polemio y Aurelio] (fol. 42r).	<i>Vase Aurelio y Polemio</i> (p. 99a)
<i>Vase</i> [Claudio] (fol. 42v).	<i>Vase</i> [Claudio] (p. 99b)
<i>Vase</i> [Escarpín]... (fol. 42v.)  [VACÍO DE PERSONAJES.]	<i>Vase</i> [Escarpín]...  [VACÍO DE PERSONAJES.]
[ <b>CUADRO III. 2:</b> PARQUE O JARDINES DE LA CASA DE POLEMIO.]	[ <b>CUADRO III. 2:</b> IBÍDEM.]

... y salen Crisanto y Daría (fol. 42v.). [CRISANTO] todo el verdor de este parque (fol. 43r.). Vase [Daría] (fol. 45r.).	... y salen Crisando y Daría (p. 100a). [CRISANTO] todo el verdor de este parque (p. 100a). Vase [Daría] (p. 101b).
Sale Carpofofo (fol. 45v.).	Sale Carpofofo (p. 101b).
Al paño Polemio (fol. 46v.).	
	Sale Polemio (p. 102b).
Vanse [Polemio y Carpofofo, aquél le indica que a su cuarto] (fol. 47r.).	Vanse [Polemio y Carpofofo, aquél le indica que a su cuarto] (p. 103a).
Sale Daría (fol. 47r.).	Sale Daría (p. 103a).
Dentro Carpofofo (fol. 48r.).	Carpofofo dentro (p. 104a).
Sale Polemio, Escarpín y otros y descubren a Carpofofo en una mesa degollado, cubierta la cara con un tafetán (fol. 48r.).	Descúbrese Carpofofo degollado (p. 104a).
Coge [Crisanto] la cabeza [de Carpofofo] y quítasela Polemio (fol. 49v.).	
POLEMIO Toma [la cabeza]. ESCARPÍN ¿Yo tomarla?	POLEMIO Toma [la cabeza]. ESCARPÍN ¿Yo tomarla?



POLEMIO Sí (fol. 49v.).	POLEMIO Sí (p. 105a).
	<i>Cúbrese la cabeza</i> [de Carpofofo] (p. 105a).
<i>Llévanlos</i> [los soldados] <i>a los dos</i> [Crisanto y Daría] (fol. 52r.).	<i>Llévanlos</i> [a Crisanto y Daría] (p. 106b).
	<i>Vase</i> [Polemio] (p. 107a).
<i>Vanse</i> [Polemio y Escarpín]... (fol. 52v.). [VACÍO DE PERSONAJES]	<i>Vase</i> [Escarpín] ... (p. 107a). [VACÍO DE PERSONAJES]
[CUADRO III. 3: PROSTÍBULO]	[CUADRO III. 3: IBÍDEM.]
... <i>y sacan a Daría los soldados.</i> AURELIO Aquí [prostíbulo] es adonde nos manda dejarla el gran senador. <i>Vanse</i> [Aurelio y soldados] (fol. 52v.).	... <i>y salen soldados y Daría.</i> UNO Aquí [prostíbulo] es donde nos manda dejarla el gran senador (p. 107a).
<i>Sale Escarpín.</i> ESCARPÍN ¿Cuál será su aposentillo? Éste será. [...] (fol. 53r.).	<i>Sale Escarpín.</i> ESCARPÍN ¿Cuál será su aposentillo? Mas, allí está. [...] (p. 107b).



<i>Dentro.</i> [...] ¡Guarda el león!	<i>Dentro.</i> [...] ¡Guarda el león!
[...]	[...]
PRIMERO De las montañas huyendo, se ha entrado en la población.	TODOS ¡Guarda el león!
SEGUNDO Un rayo es. Por donde llega, todo lo abrasa feroz (fol. 53r.-v.).	UNO De las montañas huyendo, se ha entrado en la población.
ESCARPÍN Aun bien, que yo estoy seguro, pues en buena casa estoy (fol. 53v.).	OTRO Un rayo es, pues, donde llega, todo lo abrasa feroz (p. 107b).
<i>Sale el león.</i> [...] <i>Va a Escarpín</i> (fol. 53v.).	ESCARPÍN Aun bien, que yo estoy seguro, pues en buena casa estoy (p. 107b).
<i>Vase [Daría]</i> (fol. 54v.).	<i>Sale un león y pónese delante de Daría, y acomete a Escarpín</i> (p. 107b).
[ESCARPÍN] al campo se salen ambos [Daría y león] en buena conversación (fol. 54v.).	<i>Vase [Daría] tras el león</i> (p. 108b).
	[ESCARPÍN] al campo se salen ambos [Daría y león] en buena conversación (p. 108b).



<i>Vase [Escarpín]...</i> (fol. 55r.). [VACÍO DE PERSONAJES]	<i>Vase [Escarpín]...</i> [VACÍO DE PERSONAJES]
[CUADRO III. 4: SELVA CON MONTE EMINENTE.]	[CUADRO III. 4: ÍBÍDEM.]
<i>... y salen Nísida y Cintia huyendo</i> (fol. 55r.).	<i>... y salen Nísida y Cintia huyendo</i> (p. 109a)
[CINTIA] talando esta selva viene un coronado león (fol. 55r.).	[CINTIA] talando esta selva viene un coronado león (p. 109b).
NÍSIDA En el monte se han emboscado los dos [león y mujer que lo sigue] (fol. 55v.).	CINTIA En el monte se han emboscado los dos [león y mujer que lo sigue] (p. 109b).
<i>Sale Escarpín</i> (fol. 55v.).	<i>Sale Escarpín</i> (p. 109b).
[ESCARPÍN] a este eminente monte huyendo vinieron (fol. 56r.).	[ESCARPÍN] a este eminente monte huyendo vinieron (p. 109).
<i>Dentro</i> ¡Al valle, al llano, a la espesura, al monte! (fol. 56r.).	<i>Dentro</i> UNOS ¡Al valle! OTROS ¡Al llano! OTROS ¡A la espesura! OTROS ¡Al monte! (p. 110).



<i>Vanse</i> [Nísida, Cintia y Escarpín]... (fol. 56r.).	[NÍSIDA] <i>Vase</i> (p. 110).
	[CINTIA] <i>Vase</i> (p. 110).
[VACÍO DE PERSONAJES]	[VACÍO DE PERSONAJES]
[CUADRO III. 5: MONTE CON CUEVA.]	[CUADRO III. 5: IBÍDEM.]
... y salen <i>Daría</i> y el león (fol. 56v.).	<i>Sale Daría y el león viene delante della</i> (p. 110).
[DARÍA] A la boca ha llegado [el león] de una profunda cueva. En ella ha entrado, dejándome aquí sola. [...] esta [cueva] es la misma adonde el eco, ¡ay Dios!, con música responde (fol. 56v.).	[DARÍA] A la boca ha llegado de una profunda cueva. En ella ha entrado, dejándome aquí sola. [...] ésta es la sima donde el eco, ¡ay Dios!, con músicas responde (p. 110).
	<i>Dentro Crisanto</i> (p. 110).
	<i>Dentro Crisanto</i> (p. 111).
<i>Sale Crisanto</i> (fol. 56v.).	<i>Sale Crisanto</i> (p. 111).



<i>Dentro.</i> PRIMERO SEGUNDO	¡Al llano! ¡Al monte! ¡Al valle! (fol. 57r.).	<i>Dentro.</i> UNOS OTROS OTROS	¡Al llano! ¡Al monte! ¡Al valle! (p. 111).
<i>Dentro.</i>	En lo oculto deste monte, cuyo seno apenas registra el sol, se han entrado. Penetremos sus entrañas y en él mueran (fol. 57r.).	<i>Dentro Polemio.</i> POLEMIO	En lo oculto deste monte, cuyo seno apenas registra el sol, se han entrado. Penetremos sus entrañas y en él mueran (p. 111a).
<i>Salen Polemio y Cintia, Nísida, Escarpín y soldados y todos los que pudieren</i> (fol. 57v.).		<i>Salen, por una parte, Polemio con gente y, por otra, Numeriano, Claudio, Aurelio, Nísida y Cintia</i> (p. 111a).	
[POLEMIO]	Coged a los dos y en esa cueva oscura, cuyo centro es un abismo, arrojaldos (fol. 57v.).	[POLEMIO]	Coged [soldados] a los dos y en esa honda sima, cuyo centro es un abismo, arrojadlos (p. 111b).
<i>Arrójanlos</i> [a Crisanto y a Daría] (fol. 57v.).		<i>Échanlos en la sima y suena ruido de tempestad</i> (p. 111b).	
POLEMIO	De piedras, de tierra y troncos, cubrid la boca. ¿Qué es esto?	POLEMIO	De piedras, de tierra y juncos, cubrid la boca.



		NÍSIDA	¿Qué es esto?
	Al echarlos en la cueva se ha eclipsado todo el cielo.		Al echarlos en la cueva se ha eclipsado todo el cielo.
NÍSIDA	De tristes, oscuras sombras, hoy se ha entapizado el viento.	CLAUDIO	De tristes, oscuras sombras, hoy se ha entapizado el viento.
CINTIA	Caliginosos cometas vuelan, pájaros de fuego.	CINTIA	Caliginosos cometas vuelan, pájaros de fuego.
CLAUDIO	Mal desasidos, los montes se deshacen de sí mismos.	CLAUDIO	Mal desasidos, los montes se deshacen de sí mismos.
POLEMIO	Es verdad, que aquel peñasco sobre nosotros cayendo se precipita.	POLEMIO	Es verdad, que aquella zona sobre nosotros cayendo se precipita.
CINTIA	Y al mismo instante se escuchan dentro de la cueva dulces voces.	CINTIA	Y al mismo instante se escuchan dentro de la cueva dulces voces.
POLEMIO	Hoy toda Roma es portentos, pues hace una gruta fiestas	NUMERIANO	Hoy toda Roma es portentos, pues hace una gruta fiesta



cuando hace el sol sentimientos (fols. 57v.-58r.).	cuando hace el sol sentimientos (pp. 111b-112a).
<p><i>Aparece un ángel en una apariencia.</i></p> <p>ÁNGEL            Aquesta cueva que hoy tiene  tan grande tesoro dentro,  de nadie será pisada;  y así este peñasco quiero  que la selle, porque sea  losa de su monumento;  [...]  este rústico padrón  estará siempre diciendo  a las futuras edades:  «Aquí yacen los dos cuerpos  de Crisanto y de Daría,  <i>los dos amantes del cielo</i>» (fol. 58r.-v.).</p>	<p><i>Baja un peñasco que cubrirá la cueva y en lo alto está un ángel.</i></p> <p>ÁNGEL            Aquesta cueva que hoy tiene  tan grande tesoro dentro,  de nadie ha de ser pisada;  y así este peñasco quiero  que la selle, porque sea  losa de su monumento;  [...]  este rústico padrón  estará siempre diciendo  a las futuras edades:  «Aquí yacen los dos cuerpos  de Crisanto y de Daría,  <i>los dos amantes del cielo</i>» (p. 112a-b).</p>

### FIN DE LA JORNADA III

