



Escenografía cortesana en las comedias caballerescas de Castillo Solórzano: *Los encantos de Bretaña* y *La torre de Florisbella*

José Enrique López Martínez

Universidad Autónoma de Madrid – Madrid Institute for Advanced
Study (MIAS) – Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)

Abstract

En este trabajo analizo los recursos técnicos para la escenificación de las dos comedias caballerescas de Alonso de Castillo Solórzano, *Los encantos de Bretaña* y *La torre de Florisbella*, a la luz de los conocimientos reunidos hoy sobre la escenografía en los teatros comerciales, y especialmente en relación con el teatro cortesano barroco que se desarrolló alrededor de la corte real desde finales del siglo XVI y hasta los primeros años del reinado de Felipe IV. En este análisis se observa una clara relación literaria y escénica de los textos de Castillo con obras como *La fábula de Perseo*, de Lope, *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, *Querer por solo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza, o *La vitoria de España y Francia*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. El estudio también pone en evidencia la cercanía literaria y escénica de las dos piezas de Castillo Solórzano, acaso por haber sido escritas para el mismo escenario y las mismas tramoyas, y ofrece más elementos para suponer que su labor de escritor teatral debió de darse solo en el contexto de fastos cortesanos, posiblemente como encargo de alguno de los señores en cuyas casas sirvió durante buena parte de su vida, sobre todo los marqueses de los Vélez.

Palabras clave: Alonso de Castillo Solórzano, teatro cortesano, siglo XVII, teatro de magia y de tema caballeresco, escenografía y efectos especiales.

In this paper I analyse the technical resources for the staging of the two chivalric comedies by Alonso de Castillo Solórzano, *Los encantos de Bretaña* and *La torre de Florisbella*, in the light of what is known today about stage design in commercial theatres, and especially in relation to the baroque court theatre that developed around the royal court from the end of the 16th century until the early years of the reign of Philip IV. This analysis shows a clear literary and aesthetic relationship between Castillo's texts and works such as *La fábula de Perseo*, by Lope, *La gloria de Niquea*, by the Count of Villamediana, *Querer por solo querer*, by Antonio Hurtado de Mendoza, and *La vitoria de España y Francia*, by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. The study also highlights the literary and scenic proximity of Castillo's two plays, perhaps because they were written for the same stage and the same stage machinery, and offers further evidence to suggest that his work as a playwright must have taken place only in the context of courtly pomp, possibly commissioned by one of the lords in whose houses he served for much of his life, especially the Marquises of Los Vélez.

Keywords: Alonso de Castillo Solórzano, Spanish courtly theatre, 17th century, magic and chivalric theatre, staging and special effects.



José Enrique López Martínez, «Escenografía cortesana en las comedias caballerescas de Castillo Solórzano: *Los encantos de Bretaña* y *La torre de Florisbella*», *Historias Fingidas*, 11 (2023), pp. 133-165.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1397> - ISSN 2284-2667.

Alonso de Castillo Solórzano es uno de los más destacados y prolíficos narradores de los años veinte y treinta del siglo XVII, con obras tan significativas como *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632), o *La garduña de Sevilla* (1642). Sin embargo, el ingenio de Tordesillas tuvo asimismo alguna actividad como escritor teatral, prácticamente anecdótica en comparación con su ingente obra en prosa de ficción, y asimismo con la obra de muchos otros autores dramáticos del momento; un ejercicio literario que solamente nos dejó un legado de siete comedias, al lado de unos pocos entremeses y un auto sacramental, la mayor parte de los cuales fueron publicados por el propio autor dentro de sus colecciones de narrativa. Los motivos de esta escasa producción nos son desconocidos. Como señalo en la edición crítica de *La torre de Florisbella*, siguiendo sugerencias de otros estudiosos recientes, es probable que las pocas piezas de Castillo Solórzano (tanto comedias como entremeses) no se hayan producido para su circulación comercial en corrales, sino como encargos cortesanos. Especialmente en relación a su servicio en las casas del IV marqués de los Vélez, Luis Fajardo de Requeséns, y su hijo, el V marqués de los Vélez, Pedro Fajardo de Requeséns, a quienes sirvió Castillo cuando estos tuvieron cargos tan importantes como los virreinos de Valencia, Aragón y Navarra, a partir de 1628 y hasta al menos 1642; dada la circunstancia, además, de que no se conoce relación alguna de Castillo Solórzano con otros grandes nobles o entornos cortesanos donde hubiera podido surgir el encargo de escritura de piezas para espectáculos nobiliarios, y de que por otra parte tampoco conocemos hasta ahora ninguna documentación que relacione las piezas del autor con el circuito teatral comercial¹.

En esta producción destacan sus dos comedias de tema caballeresco-palatino, por el gran aparato escénico que debió de requerir su repre-

¹ Véase mi estudio introductorio de *La torre de Florisbella*. Como aclaro en esas páginas, creo que, aunque parece más probable que el teatro de Castillo Solórzano, por los indicios sobre su carácter cortesano, se haya producido estando el autor con los marqueses de los Vélez, no se puede descartar del todo que algunas de esas piezas hayan podido ser escritas antes; ello al menos a partir de 1623-1624, tomando en cuenta especialmente la influencia evidente que varias obras de Castillo Solórzano, sobre todo las comedias caballerescas, recibieron de la primera etapa del teatro cortesano barroco de grandes tramoyas, como intentaré demostrar aquí.

sentación, según se infiere de los textos impresos: *Los encantos de Bretaña* y *La torre de Florisbella*. La primera de ellas fue publicada en el volumen de *Fiestas del jardín* (Valencia, Silvestre Esparsa, 1634), y según la mayor parte de los críticos del autor, es una adaptación teatral de la novela corta *La cautela sin efecto*, del propio Castillo Solórzano, aparecida poco antes en la colección *Noches de placer* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631)². La segunda comedia apareció en un volumen tardío, *Sala de recreación* (Zaragoza, Jusepe Alfay, 1649), que se considera sin dudas escrito por Castillo, quien había recibido las aprobaciones del volumen en septiembre de 1639, aunque se desconoce si el autor ya había fallecido en el momento de la publicación, y hasta dónde pudo haber estado implicado en el proceso de edición³. De *Los encantos de Bretaña*, así como de las otras dos comedias impresas en *Fiestas del jardín* (*La fantasma de Valencia* y *El marqués del cigarral*)⁴, Castillo consigna el dato preciso de que en principio fueron representadas por tres conocidas compañías de la época, aunque no ofrece ninguna otra información sobre tales representaciones, y tampoco aparecen datos al respecto en la documentación conservada hoy de aquellas compañías. La mención a los *auctores* y a las presuntas representacio-

² La tesis de que la comedia es adaptación posterior de la novela, y de que *Los encantos de Bretaña* habría sido escrita antes que *La torre de Florisbella*, solo parece sustentarse en el orden de publicación final de los textos. Pero cabe hacer notar que, ante la falta de noticias sobre las fechas de las representaciones teatrales para las que fueron escritos estos textos, no se puede descartar ninguna otra posible secuencia de escritura, y más tomando en consideración que se trata de tres textos de un mismo autor. Para una comparación detallada entre la novela y *Los encantos de Bretaña*, véase especialmente Fuentes Nieto (2014, 47-58).

³ Como es sabido, la última noticia conocida sobre Castillo Solórzano es su presencia en Madrid en 1642, donde se publica *La garduña de Sevilla*, y se le supone después trasladado a Roma junto con su señor, el marqués de los Vélez, destinado como embajador español a partir de abril de 1642. A partir de este punto, no se tienen más datos sobre los lugares donde vivió y cuándo y dónde murió. Según la hipótesis planteada por González Ramírez (2012, 72-73), Castillo Solórzano debió de morir poco antes de la aparición de sus dos últimos libros, *La quinta de Laura* (1648), y *Sala de recreación*, en cuyas dedicatorias los editores parecerían referirse a él como ya fallecido; y habrían sido amigos o albaceas suyos los encargados de dar los respectivos manuscritos a los libreros zaragozanos Matías de Lizau y Jusepe Alfay.

⁴ El resto de las piezas teatrales de Castillo Solórzano está formado por las comedias *El agravio satisfecho*, publicada en *La huerta de Valencia*, 1629; *El mayorazgo figura*, publicada en *Los alivios de Casandra*, 1640, de la que también se conserva el manuscrito autógrafa; y *La victoria de Nordlingen*, que no se publicó hasta 1667 en la *Parte XXVIII de Comedias nuevas de los mejores ingenios*, y en dos ediciones sueltas sin fecha. Este catálogo se completa con cinco entremeses, también publicados en sus colecciones de novelas, y con la atribución no confirmada del auto sacramental *El fuego dado del cielo*. Una edición completa del teatro de Castillo Solórzano, con estudios actualizados, en Blanco (2022).

nes se hace, por una parte, en la tabla de novelas y comedias que inicia el volumen, donde se indica que los tres textos fueron llevados a las tablas respectivamente por las compañías de Morales, el Valenciano y Avendaño; a lo que se añade en el «Prólogo» la aseveración expresa de que «las comedias ya han granjeado aplausos en los teatros de España» (Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, ff. ¶1v, ¶3v). En todo caso, la impresión de estas tres obras en la colección indica de partida que el *terminus ad quem* de todas ellas es de momento el año de 1634⁵.

Las dos comedias de Castillo reúnen en sus respectivos argumentos elementos de diversa procedencia, siendo los modelos más importantes, por un lado, la materia narrativa caballeresca, sobre todo la castellana, por otro, los modelos teatrales coetáneos, en concreto las comedias palatinas y caballerescas, junto con otros elementos generales de la Comedia Nueva, como veremos. Pero más allá de compartir motivos y estructuras de los mismos géneros literarios y teatrales, en realidad lo que observamos en estas dos piezas es que es tan parecida su estructura dramática general que no cabe duda de que una es el modelo directo de la otra, aunque, como adelantábamos en alguna nota, de momento no podemos saber con precisión cuál de las dos pudo haber sido escrita primero. En las dos comedias el motivo central es una competencia amorosa, desarrollada alrededor de varios motivos mágicos, que se resuelve en ambos ca-

⁵ A lo que se añadiría el *terminus a quo* del año de 1628 para la comedia de *La fantasma de Valencia*, pues parece haberse escrito ya en el periodo en el que Castillo Solórzano se había establecido en la ciudad del Turia, que inició en aquel año. En un trabajo reciente, Monzó Ribes y Blanco Campos (2022) proponen la fecha de 1631 para las tres comedias, con base en el hecho de que en ese año habrían coincidido sucesivamente en Valencia, entre abril y junio, las tres compañías; es decir, en un momento en el que también se encontraba el autor en la ciudad. Como indico en el estudio introductorio a *La torre de Florisbella*, aunque esta teoría es sugerente y sustentada con numerosos documentos, deja fuera de consideración varios otros elementos importantes que deberían ser abordados para terminar de dar solidez a la propuesta de datación. En principio, no hay elementos firmes para dar por sentado que *Los encantos de Breña* y *El marqués del cigarral* fueron escritas en Valencia. En este sentido, los autores asumen asimismo, con lo que ello implica para su deducción, la teoría de que Castillo Solórzano pasó un tiempo en Barcelona entre 1631 y 1632, tesis cada vez menos aceptada por la crítica reciente por estar basada exclusivamente en el hecho de que en fue en la Ciudad Condal donde se publicaron las obras *Noches de placer*, *Las barbas de Madrid*, *La niña de los embustes* y *Los amantes andaluces* en aquel periodo; ello, cuando en los mismos años otros documentos sitúan al autor viviendo en Valencia. Finalmente, el año de 1631 les es sugerido por la publicación de la novela *La cautela sin efecto*, dando por hecho que debe de ser anterior a *Los encantos de Breña*, cuando, como hemos hecho notar, no es posible de momento saber con certeza en qué orden fueron escritos estos dos textos.

sos contra los intereses de un pretendiente francés, pero con un final feliz con el anuncio típico de las bodas para todos los protagonistas. En *Los encantos de Bretaña*, la princesa inglesa Arminda compite con la princesa francesa Laura por el amor del duque de Aquitania, mientras que en *La torre de Florisbella* son los príncipes Felisardo y Lusidoro los que se disputan la mano de la princesa Florisbella de Sicilia. Los motivos literarios comunes más importantes de los dos argumentos son los traslados mágicos entre reinos lejanos, orquestados siempre por un mago, en la forma de una nave o vuelos sobrenaturales; el encierro de la dama en una torre, que en *Encantos* se dice que durará un año, mientras que en *La torre de Florisbella* ocurre solo durante cada noche; la princesa con el rostro oculto en el primer encuentro con los galanes; la participación de una pareja de magos que ayuda en los contrapuestos intereses amorosos de príncipes y princesas (Ardano a Arminda, y Brunelo a Laura en *Encantos*; el rey mago Calidorante, a Florisbella y Rosimunda, Artabano a Lusidoro en *Torre*); y un torneo cortesano final⁶. Todo ello, junto a otros motivos habituales en todos los subgéneros de la Comedia Nueva, como distintas escenas de celos y posibles duelos entre los galanes, una trama amorosa replicada por los criados graciosos, o encuentros y confusiones nocturnas.

En su conocido estudio sobre teatro caballeresco, Demattè (2005, 70-77), ya señaló varios posibles referentes de la tradición narrativa caballeresca castellana para los principales motivos argumentales de ambas obras de Castillo. Sobre el encierro de la dama, la crítica señala especialmente los libros de *Amadís de Grecia* (II, 23), donde se narra el encierro de la princesa Niquea en una torre; y *Florisel de Niquea* (I, 10-12), donde se trata más bien de un retiro de la princesa Arquisidea en un espacio pastoril, en ambos casos con la intención de ocultar la belleza de las dos jóvenes⁷. Más importantes para los textos de Castillo, sin embargo, son los numerosos referentes de otros motivos mágicos, empezando por la

⁶ Véase adelante, nota 37 sobre este motivo en *Encantos*.

⁷ Como señala Demattè (2005, 71), en su momento el editor de *Los encantos de Bretaña*, Franco Bacchelli, había sugerido que la comedia de Castillo Solórzano seguía el esquema de algunos personajes del *Orlando Innamorato* y del *Orlando Furioso*, pero no parece haber realmente una influencia directa de estos textos italianos en la pieza española.

nave que se mueve sin velas ni remos, que aparece especialmente en *Amadís de Grecia* (I, 45)⁸. El vuelo en un grifo, que vemos en las dos comedias, ya se encuentra en el *Orlando furioso* (IV, 18), así como otros vuelos en criaturas mágicas como sierpes o águilas, en el *Félix Magno* (IV, 96, 100), el *Cirolingio* (I, 4), y *Amadís de Grecia* (I, 37). Ello junto a otros motivos generales en la literatura caballerescas, como la participación misma de los magos, la cueva o la sala mágica, y el uso de objetos encantados (una mesa con comida que aparece y desaparece en *Encantos*, el ramo para abrir la torre encantada de *Floribella*, etc.)⁹.

Todos estos temas literarios se traducen especialmente en un amplio repertorio de efectos especiales, la mayoría de ellos comunes a ambos textos de Castillo Solórzano, lo que a su vez los pone en relación con una antiquísima tradición de teatro de fastos cortesanos, aunque en la forma más específica que este tipo de espectáculos comenzó a adquirir a finales del siglo XVI, ya bajo la influencia del teatro de corrales, como se ve especialmente a partir de las primeras comedias cortesanas de Lope de Vega. De esa tradición coetánea (tanto la de temática caballerescas, como las de tipo pastoril, mitológico y palatino), Castillo recogerá no solamente la aplicación de determinadas tramoyas de gran complejidad, sino también la mayoría de los motivos literarios sobre los que desarrolla sus argumentos, siendo probablemente así una fuente más directa para nuestras comedias que las narrativas caballerescas del siglo XVI. En el análisis siguiente abundaré en los efectos especiales requeridos en las dos comedias caballerescas de Castillo Solórzano, para ponerlas en relación con la información general reunida hoy acerca de los medios técnicos del teatro del siglo XVII, y especialmente con algunas de las comedias más significativas del primer periodo de teatro cortesano, con las que comparten asimismo varios motivos literarios y una forma específica de concebir escénicamente todo el espectáculo teatral.

⁸ También encontramos el antecedente de los episodios mágicos de la «Estraña Barca», con varios leones al remo, que se desarrolla en el final de *Leandro el Bel* (76-80).

⁹ En el mismo estudio, Demattè (2005, 76-77), señala otros motivos que solo aparecen en *La torre de Floribella*, especialmente el de la torre que vuela por los aires, que aparece ya en el *Florisel de Niquea* (III, 154-159), y que, como veremos, tendrá bastante fortuna en el teatro cortesano del XVII.

Sin duda, el recurso teatral más explotado en las dos comedias, como es habitual de hecho en la gran mayoría de teatro de fastos cortesanos barrocos, es el del vuelo de los actores, que según el pacto de ficción de las dos piezas de Castillo, ocurre siempre gracias a la acción de los respectivos magos¹⁰. En *Los encantos de Bretaña*, el recurso aparece ya desde las escenas iniciales, en el primer encuentro nocturno entre el Duque y Laura, ambientado en las afueras de la finca rural parisina de la dama. El efecto especial ocurre cuando el duque y Chilindrón están hablando a las dos mujeres ante una reja baja de la finca, y de repente son elevados por los aires hasta desaparecer, asidos a la misma reja, mediante el uso de una *maroma*, según indica la acotación, es decir, con algún tipo de cuerda, sin más detalles que aclaren del todo la logística del recurso. Siguiendo una sugerencia de John Varey, Ruano de la Haza (2000, 201) supone que el uso de maromas en el teatro se haría de forma análoga a los espectáculos populares de volatines que descendían desde algún campanario o edificio alto a lo largo de una cuerda hasta el suelo; en su uso dramático, en un formato más pequeño, este mecanismo se habría usado fundamentalmente para la representación de despeñamientos a la vista del público, desde lo alto del vestuario hacia el frente o el incluso el interior del tablado¹¹. En el caso de la obra de Castillo, tal vez se habría podido usar una maroma de movimiento diagonal, como ocurre con los volatines callejeros y en algunas comedias de corral, pero siendo un movimiento ascendente, parece que lo más probable es que haya sido utilizado un mecanismo de poleas y pesos, o el llamado *pozzo*, que aparece en otras comedias cortesanas¹².

¹⁰ Los vuelos de actores son uno de los efectos especiales más comunes no solamente del teatro cortesano barroco, sino del teatro comercial y de fiestas públicas, donde aparece con frecuencia en comedias hagiográficas. Otros recursos de esta misma tradición de teatro religioso pueden coincidir con los que señalaremos en el teatro de Castillo Solórzano, pero aquí nos referiremos especialmente los casos análogos de fiestas cortesanas, que por otra parte incluyen otros tipos de tramoyas más elaboradas que no se observan en ningún otro ámbito teatral del momento.

¹¹ No se conoce de momento ningún otro caso de uso de maromas diagonales para este tipo de efecto especial ascendente, si es que ocurrió en la representación de *Los encantos de Bretaña* según nuestra teoría. Ruano de la Haza (2000, 201-206) identifica en realidad muy pocos casos del despeñamiento con maroma, siendo el más importante el que fue concebido para *El Anticristo*, de Ruiz de Alarcón, que terminaba con el actor deslizándose a través de un escotillón hasta el interior del tablado.

¹² Sobre el *pozzo*, véase adelante el comentario a *La fábula de Perseo*, de Lope.

Un efecto parecido vemos en el tercer acto, en el momento en el que el rey de Francia y tío de la dama Laura, rechazada en favor de la princesa de Bretaña, se presenta ante el Duque para reclamarle que cumpla la supuesta palabra de matrimonio a su sobrina. Ante su negativa y la prisión con que les amenaza el rey, el Duque y su criado se colocan poco a poco, como se indica en la acotación, dentro de un *bofetón*, con el fin de que el mago Ardano aparezca de repente en la parte de arriba del mismo bofetón y se los lleve por los aires hasta desaparecer, sin explicaciones más detalladas sobre el efecto. Como se ve, aquí no se trata del bofetón giratorio común en los corrales comerciales, y que se usa en otros momentos de las obras de Castillo¹³, sino un bofetón descendente tal vez sostenido en dos canales paralelas, como señala Ruano de la Haza (2000, 264), y que aparece muy pocas veces en otras comedias de tema mitológico o hagiográfico; aunque en el caso de nuestra comedia no parece haberse utilizado el giro del bofetón, sino solo la elevación de la plataforma¹⁴. Adelante sabremos que el mago los ha llevado de vuelta hasta las tierras de Bretaña, lo que genera dos comentarios metateatrales cómicos del criado Chilindrón a cuenta de esos vuelos forzados, el primero al ser recibido por la princesa Arminda (Castillo Solórzano, *Los encantos de Bretaña*, 369-370):

ARMINDA	¿Cómo vienes?
CHILINDRÓN	Con salud, aunque con mucha inquietud de andar tanto en tropelía. ¿A pie quedo no sería mejor, señora, que estemos

¹³ Como suponemos que ocurre en la escena de aparición dentro del árbol de Clarinda, en el primer acto de *La torre de Florisbella*.

¹⁴ Ruano da como ejemplos más claros de bofetones descendentes las comedias *La mayor dicha en el monte*, atribuida a Lope, y *La manzana de la discordia*, de Guillén de Castro, pero también recoge ejemplos parecidos en la versión manuscrita de *El príncipe constante*, y en *El gran príncipe de Fez*, ambas de Calderón (Ruano de la Haza, 2000, 48, 207). En alguno de estos casos, como en *La mayor dicha*, se indica con claridad que además del descenso se debía de hacer girar el bofetón, pero en otros parece tratarse solo de una plataforma de movimiento vertical similar al de las *nubes*, como en la obra de Castillo Solórzano.

por Dios, que no caminemos
más, si mi razón se apoya,
que si cae una tramoya
a gran riesgo nos ponemos? (vv. 2374-2381)

Y el segundo, pocas escenas adelante (Castillo Solórzano, *Los encantos de Bretaña*, 371), cuando se menciona que los poderes del mago Ardano se usarán para armar al duque y ocultarlos hasta el torneo final, lo que le recuerda de nuevo al gracioso los viajes aéreos:

CHILINDRÓN ¿Ha de haber más pataratas,
más vuelos o más columpios?
Pisemos por tierra llana,
sin hacer más cabriolas,
más corvetas y giradas. (vv. 2419-2423)

Pero sí que habrá un tercer viaje mágico, con características similares al que acaban de sufrir el Duque y su criado, y que de hecho podría aportar datos para entender la realización escénica de este. Más adelante, en el mismo tercer acto, aparecen por los aires en Bretaña, en persecución del Duque mismo, el mago Brunelo, el rey de Francia y la dama Laura, en un descenso hacia el suelo de los tres que se describe en acotación con el uso de una *manga o tramoya*, es decir, una plataforma capaz de elevar a tres actores al mismo tiempo, como ocurrió en la escena anterior del escape del Duque, Chilindrón y Ardano¹⁵. Aunque el segundo se describió como *bofetón*, y este como *manga*, probablemente se trató de una

¹⁵ Ruano de la Haza no recoge ninguna definición antigua sobre esta *manga* escénica, y tampoco está este sentido concreto en Cov. ni Aut. Como supone Rodríguez García (2014, 193), la manga de los teatros sería algún tipo de lienzo (de acuerdo con una de las acepciones recogida en Aut., «la vestidura o adorno que cae desde la cruz en el guion de las iglesias») que cubriría alguna estructura compleja, generalmente usada para volar, lo que la aproximaría a las llamadas *nubes*. Pero más que la definición de Aut., lo que revela lo que era la manga teatral son otros testimonios verbales y visuales recogidos en la tesis de Rodríguez García, que indican que esta manga era, como las de la vestimenta, un cilindro de tela vertical, que cubría un cable, *maroma* o cuerda. Esta estructura vertical podría desplazarse a lo largo de la zona alta escenario, y luego hacer un movimiento ascendente o descendente, para lo cual la tela de la manga se contraería o alargaría, siempre con el fin de ocultar la cuerda interior. Así, entre muchos otros casos, lo indica esta acotación del auto sacramental *Llamados y escogidos* de Calderón: «*ba de haber dos maromas cubiertas con sus mangas de nubes que pasen de una torre a otra, de manera que a un tiempo en una y en otra parte suban por los dos canales dos personas*» (Rodríguez García, 2014, 164).

misma estructura, ya que ambos podían funcionar de forma complementaria, como apunta Rodríguez García (2014, 156) a partir de esta acotación, aunque tardía, de *El primer refugio* (1661), de Calderón:

y a este tiempo, en la esquina del costado derecho de este carro, se ha de mover un bofetón, que vuela afuera [del escenario] lo más que pueda, y en él ha de venir en un trono de nubarrón sentada una persona, la cual ha de bajar por manga también de nubarrón hasta el tablado, donde ha de poder desasirse y representar en él.

Es decir, el bofetón es la estructura que sostiene a los actores, y que sería algún tipo de plataforma o nicho, y la manga sería la cuerda, cubierta con un cilindro de tela, que permite los movimientos verticales, como suponemos que pudo ocurrir, con una misma estructura, en los dos vuelos con tres actores de *Los encantos*¹⁶. Junto a aquellos tres efectos, más o menos similares en su ejecución escénica, pues en todos los casos las estructuras de elevación son de pocas dimensiones, en *Los encantos de Bretaña* se observa una máquina al parecer mucho más elaborada para la representación de otra magia del mago Brunelo, en el acto II, que es una breve aparición de la francesa Laura llegando por los aires a Bretaña, solo con la intención de disuadir al Duque del amor de la princesa Arminda. Dicha aparición ocurre con la dama portando un hacha, volando montada en un grifo que desciende desde lo alto sin llegar al suelo, y partiendo de nuevo hacia arriba después de la recriminación de Laura al Duque, sin haberse apeado en ningún momento la actriz (*Los encantos de Bretaña*, 332-334). En principio, no sabemos el tipo de tramoya que se pudo haber utilizado para este efecto, que es el único de este tipo de ocurre en toda la comedia. En todo caso, lo que resulta de mucho interés es que esa misma tramoya parece haberse usado asimismo en la representación de *La torre de Florisbella*, donde además aparece en dos ocasiones. Nada más comenzar el primer acto, en *Torre* se representa la llegada mágica de los dos príncipes y sus criados a las playas de Sicilia por las artes del rey Ca-

¹⁶ Entre los casos más importantes de vuelos de actores en nubes o bofetones en otras comedias de teatro cortesano o caballeresco, se pueden citar por ejemplo *Adonis y Venus*, de Lope (antes de 1604), *La casa de los celos*, de Cervantes (no representada, pub. 1615), *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana (1622), *El vellocino de oro*, de Lope (1622), y *Querer por solo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza (1623).

lidorante, todos ellos sin comprender lo que pasa ni dónde están. En el caso del príncipe francés Lusidoro y el gracioso Perinola, su llegada a la isla se presenta con ambos montados en el *pico* de un grifo que desciende desde lo alto hasta una altura que les permita caer o saltar al tablado, según se indica en la acotación, para después volver a elevarse la criatura fabulosa hasta desaparecer. Al igual que en *Los encantos de Bretaña*, esta tramoya, que ahora sostenía a dos actores, podría en principio haberse montado sobre la estructura de un bofetón ascendente, y la descripción concreta de esta pieza podría hacer pensar que acaso se tratase solo de una enorme cabeza, de acuerdo con las proporciones que se intuyen de la mención del pico que sujeta dos actores y que sugerirían un cuerpo entero de muy grandes dimensiones imposible de construir. De todas formas, el movimiento de la tramoya en las dos comedias parecería indicar más bien que esta nunca desciende hasta el nivel del suelo, a diferencia de los bofetones verticales, a los cuales los actores siempre acceden a pie, pues parten y llegan al nivel del tablado. Lo mismo ocurre en la segunda aparición de una máquina, suponemos que la misma usada para representar al grifo, en el acto III. En este caso, lo que se representa es la aparición en lo alto de una sierpe mitológica, que coge al criado Perinola y se lo lleva por los aires en el momento en el que este iba a pelear cuerpo a cuerpo con el criado Trapaza; de la última intervención en escena de Trapaza, quien es el responsable de haber pedido esa aparición mágica, se infiere que la dicha sierpe tenía cuatro garras, según su representación tradicional, con las que habría recogido a Perinola. Como se puede observar, esta segunda aparición de un ser volador tampoco lo representa llegando al tablado, sino a lo que parece una altura humana, y podría indicar con más claridad que esta tramoya no era un bofetón ascendente, sino algún tipo de máquina con un movimiento más complejo; adicionalmente, es posible que para este vuelo estuviera previsto el uso de algún garabato, tal vez oculto entre las patas de la sierpe, para engancharse a los brazos o ropas del actor y poder así elevarlo por los aires, si es que no se trató de alguna máquina más grande y compleja.

Estas tres escenas de Castillo Solórzano con vuelos en criaturas mágicas se inspiran, claramente, en escenas análogas del teatro cortesano de principios del siglo XVII, donde vemos a distintos seres sobrenatura-

les volando por los escenarios con actores encima de sí gracias a lo que debieron de ser estructuras de una gran complejidad técnica, que suponen una de las mayores diferencias entre las fiestas cortesanas barrocas respecto de sus antecedentes de siglo XVI¹⁷. En principio, uno de los más tempranos antecedentes de este tipo de invención aparece en una comedia cortesana de la madurez de Lope, *La fábula de Perseo* (ca. 1612)¹⁸. En esta obra, en los actos II y III, vemos una compleja invención para hacer aparecer al caballo Pegaso, que realiza un vuelo ascendente en su primera intervención, y después una entrada de gran efecto escénico para el final de la obra, llevando al personaje de Perseo desde lo alto y hasta el nivel del tablado. Esta invención era capaz de sostener actores y volar por diversas partes del escenario, además de que probablemente también podía mover las alas:

(1780.Acot) Este caballo Pegaso saldrá por debajo del teatro con sus alas y irá subiendo por un monte hasta ponerse en lo algo, de donde saldrá aquella fuente, alrededor de la cual estarán los músicos con varios instrumentos y los poetas ceñidos de laurel, canten así.

¹⁷ Como se puede observar en los estudios indispensables de Ferrer (1991, 1993) en los fastos cortesanos del siglo XVI aparecen con frecuencia los motivos del grifo o del dragón, junto a muchas otras criaturas fabulosas, en ocasiones con complejas maquinarias para el uso de fuego, lo que también se trasladará abundantemente a la comedia barroca; pero no se conoce en aquella tradición previa ningún caso de estructuras de vuelo capaces de transportar actores, o de ejecutar movimientos como abrir la boca o mover las alas, según se infiere de Castillo Solórzano y de los ejemplos que veremos a continuación. A propósito del teatro de corrales, Ruano (2000, 261-262), siguiendo a Agustín de la Granja, señalaba varios casos seguros o probables de uso de garabatos para representar vuelos, en todos los casos en comedias hagiográficas y autos sacramentales. Sin embargo, se trata de vuelos de actores individuales, no generados a partir de una estructura mayor, como sería el caso de las criaturas de nuestras dos obras. Un vuelo repentino de tres actores, «por todo el patio», ocurre en el acto II de *Amazonas en las Indias*, de Tirso de Molina, para el que Ruano (2000, 261) sugiere que podría haberse utilizado una plataforma en forma de L, donde se sentarían al ser recogidos del tablado por la estructura móvil; pero se trata claramente de un efecto distinto al de las fieras voladoras del teatro cortesano.

¹⁸ No se conocen la fecha de escritura ni las circunstancias de representación de este texto. Según su editor, Béhar (2017, 826-828), quien no duda de que se trata de una obra de fastos cortesanos, es probable que haya sido escrita para celebrar el anuncio de las dobles bodas franco-españolas, que ocurrió en febrero de 1612. Junto a ello, podría haber sido una respuesta a un gran espectáculo cortesano que tuvo lugar el mismo año en París, donde aparecía asimismo el motivo de Perseo, y que la representación española hubiera sido pensada para el duque de Mayenne, el embajador francés, que llegó a España en agosto de 1612.

(2798.Acot) *Perseo aparezca en el Pegaso, con lanza y escudo y el caballo. Adviértase que esté con la invención que llaman el pozo, que es la viga con el peso dentro del vestuario* (Lope de Vega, *La fábula de Perseo*, 955, 999)¹⁹.

Es decir, en el caso del Pegaso concebido por Lope, el descenso final, y seguramente también el ascenso de la primera aparición, se debían de hacer con la tramoya del «pozo». Como explica con acierto Rodríguez García (2014, 188-190), a partir de la obra de *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo Turriano*, se trataba de una estructura sencilla, que usaba una larga viga horizontal, apoyada hacia su zona central en alguna otra estructura que permitiera que ambos cabos pudieran hacer un movimiento ascendente y descendente, y probablemente también permitiera un movimiento semicircular sobre el escenario. En uno de estos cabos se colocaban pesos y una cuerda, para que un técnico pudiera hacer subir y bajar el otro cabo, que se situaba hacia el escenario y al cual se ataba el actor o estructura que se quisiera hacer ascender²⁰.

Acaso también con el uso de pozos fue que se lograron dos grandes efectos en una de las más célebres comedias cortesananas de principios del reinado de Felipe IV, y que en nuestra opinión son más parecidos a las criaturas voladoras de Castillo que los Pegasos de Lope. En la célebre representación de *La gloria de Niquea*, preparada por el conde de Villamediana en el Jardín de la Isla de Palacio, en Aranjuez, el 15 de mayo de

¹⁹ Cito estas dos acotaciones por el texto transmitido por tres sueltas sin fecha, pero que forman una misma rama de transmisión, en el que parece haberse conservado el texto de forma más cercana al original para la representación que el texto de la *Parte XVI* del Fénix (1621), donde las acotaciones están notablemente reducidas.

²⁰ Por otra parte, cabe también mencionar también el caso de la comedia *El vellocino de oro*, de Lope, representada en la misma ocasión que la comedia *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, en Aranjuez (mayo 1622, publicada en la *Parte XIX*, 1624), pero suspendida antes de su final a causa de un gran incendio en el escenario. Para la loa de esta comedia, el Fénix también concibió la entrada de una actriz encima de un Pegaso, sin mayores detalles sobre su ejecución; pero creemos, a partir del antecedente del *Perseo*, que también era una máquina volante movida por medio de un pozo: «*Tocando un clarín, primero salga una dama a caballo en el Pegaso, que ha de traer unas alas a los lados, y ella un tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata bordado de ojos y lenguas preso en los hombros*». El diálogo de la dama también lo parece indicar: «*Diome el caballo Pegaso, / de varias plumas vestido, / que estampa en el aire el paso, / cuyas alas me han traído, / de las cumbres del Parnaso. / Puesto que la tierra y cielo / puedo penetrar de un vuelo, / porque toda plumas soy, / ciega de mirar estoy / tantos cielos en el suelo*» (Lope, *El vellocino de oro*, 577-578).

1622²¹, vemos primero la aparición del personaje de la Edad, descendiendo al escenario encima de un águila «bañada en ascuas de oro», de la que además se indica en el texto que batía las alas al tiempo de su llegada, posiblemente gracias a la presencia de un técnico oculto dentro de la estructura. Después, en la segunda escena, se ve aparecer un dragón que llevaba a la ninfa Florisbella, donde el texto también indica claramente que el dragón volaba por el escenario. En el caso de esta sonada representación, contamos con algunas breves, aunque valiosas, informaciones sobre la creación de los monstruos voladores, gracias a la documentación del ingeniero italiano Julio César Fontana, artífice material del espectáculo, descubierta y analizada por Chaves Montoya (1991). En concreto el dato de más interés es el de los materiales del dragón de Florisbella, que según las cuentas del ingeniero italiano habría sido fabricado en cartón, con una cola de hilo de alambre; lo que nos permite suponer que también el águila de oro, y acaso otras criaturas análogas del teatro de la época, estaría hecha fundamentalmente de estos materiales (Chaves Montoya, 1991, 66, 92, 98, 109)²².

Otro elemento de enorme importancia escénica en las dos comedias es el que aparece en *Los encantos de Bretaña* descrito como *castillo*, y en *La torre de Florisbella* como *torre*, pero que debieron de usar para estos motivos una estructura idéntica, o incluso la misma. En la primera comedia, observamos que justo después de la llegada del Duque y Chilindrón en un esquife a una playa con una floresta, después de un sonido de trompetas el paisaje se transforma mágicamente en un castillo, como indica

²¹ Un espectáculo que, a juicio de Pedraza (1992, VII), inauguró «en la corte española un género literario nuevo, un marco escenográfico revolucionario y una renovada actitud del espectador». Este espectáculo, basado literariamente en la materia caballerescas castellana (en concreto, en *Amadís de Grecia* y *Florisel de Niquea*), se derivó circunstancialmente en principio de otro que había organizado el mismo conde de Villamediana con el ingeniero Fontana en 1612 en Nápoles, para festejar el concierto de las dobles bodas franco-españolas. Pero fue una consecuencia asimismo del desarrollo de los años precedentes de un nuevo tipo de espectáculo teatral cortesano, desde las comedias tempranas ya citadas de Lope, y sobre todo de importantes representaciones nobiliarias del reinado de Felipe III, señaladamente las fiestas del duque de Lerma en su villa en 1614, donde se representó *El premio de la hermosura*, de Lope, y en 1617, donde se representó *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara.

²² Sobre el águila de oro, Chaves Montoya (1991, 66, 98) indica que fue construida por el artífice madrileño Antonio Poesa, y que estaba sujeta por una *maroma* y una vara de hierro, lo que tal vez significaría algún tipo de pozo o de estructura de poleas, pero la especialista no indica de donde infiere estos últimos datos, pues no aparecen indicados en su transcripción de las cuentas.

expresamente la acotación. Durante una breve escena, los espectadores debieron de ver una estructura real de un pequeño edificio, pues a continuación se indica que en este se debe abrir un puente levadizo, por el que los dos actores entran, tras lo cual en la parte alta de la misma estructura en una *ventana* saldrían durante unos momentos Arminda y el mago Ardano.

Lo que ocurre teatralmente después es difícil de interpretar a partir del texto conservado, porque en las siguientes escenas la acción pasa al interior de ese castillo, donde vemos al Duque y a Chilindrón encerrados. Con el fin de intentar interpretar todas estas transformaciones escénicas, cabe notar el desarrollo posterior del argumento, y también otros elementos externos, como la narración del marco de *Fiestas del jardín*, y sobre todo la utilización del mismo efecto especial del castillo en *La torre de Florisbella*. Para empezar, ¿cómo se lleva a cabo la transformación inicial de la floresta en un castillo? Una primera solución, muy sencilla, sería el uso de un lienzo pintado con la playa y la floresta, ante el que pasaría el esquife del inicio y que se recogería después para dejar visible detrás suyo la estructura del castillo. Después otro lienzo diferente, acaso de color negro o sin pintar, cubriría de nuevo la torre del castillo para ambientar las escenas en su sala interior, que será el lugar de la acción de casi todo el segundo acto hasta el final de este en que se lleva a cabo otra transformación, por arte de magia, del castillo a la floresta inicial, y que se podría haber hecho nuevamente desplegando el lienzo pintado inicial. Sin embargo, esta posible solución escénica se opone a otros elementos que hacen suponer, antes bien, que la estructura del castillo era movable, a diferencia de las torres habituales en los corrales comerciales e incluso en otras comedias cortesanas de gran aparato, que se representarían con las ventanas de los niveles altos del vestuario o con lienzos pintados (Ruano de la Haza, 2000, 215-217). Un primer elemento en tal sentido es la descripción del escenario de la obra que hace Castillo en la narración de *Fiestas del jardín*, donde se publica *Los encantos de Bretaña*. Aunque es una ficción literaria que no necesariamente se debió de corresponder con el escenario real donde representó la compañía de Morales, es interesante el detalle de la descripción de este teatro, en el que se suponen, según el relato, escenificadas también *La fantasma de Valencia* y *El marqués del Ciga-*

rral, y en donde se indica asimismo que la floresta no sería un lienzo pintado, sino una estructura de maderos y ramas, lo que en principio es congruente con lo que se describe en varias escenas de la obra:

salieron al jardín, donde en lo más ameno de él, a costa de haber cubierto un hermoso cuadro, estaba formado un teatro, de vara y media de alto, treinta pies de largo y dieciséis de ancho; todo estaba cubierto de ricas alfombras turcas, y el enmaderamiento del vestuario en forma de selva, cubierto de yerbas y flores, que por ser en tiempo de la primavera había de ellas abundancia, haciendo con ellas varias labores; a trechos había frondosos árboles y en ellos aves atadas... Por los lados del teatro había doce blandones de plata, con sus hachas, para que substituyese su luz la del señor de Delo cuando faltase. Seis pies en contorno estaban hechos unos hermosos cadalsos, cubiertos de ricas colgaduras (Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, ff. 34v-35).

Si la *floresta* del argumento era el propio vestuario del teatro adornado, visible en todo momento, entonces cabe suponer que se necesitaría otro tipo de mecanismo para la aparición y posterior desaparición del castillo, y para la ambientación de la sala de su interior. En principio, como decíamos, el uso que la misma estructura tiene en *La torre de Florisbella* indicaría que pudo haber sido un castillo o torre móvil. A lo largo del segundo acto de esta obra, vemos varias escenas iniciales que ocurren dentro de la torre, según la lógica del relato, donde el rey Calidorante encierra a sus dos hijas cada noche con el fin de protegerlas. Sin embargo, en algún momento, que no se indica con precisión en las acotaciones del texto impreso, ese espacio interior debe dar lugar a un espacio en el exterior de la torre, pues aparece visible para el público una torre prácticamente idéntica a la de *Los encantos de Bretaña*²³. Dicho cambio tal vez se haría con un lienzo que representaría el interior y que al plegarse dejaría descubierta la torre. Según el argumento, frente a esta torre el mago Artabano le entrega a Lusidoro una llave mágica para entrar en ella, que el príncipe a continuación utiliza para abrir sus puertas, que son tal vez el mismo umbral que en la otra pieza se representó como puente levadizo. Al hacerlo, se deja ver en el interior bajo una cuadra pequeña con Floris-

²³ Véase mi anotación al texto en 1360.*Acot* (Castillo Solórzano, *La torre de Florisbella*). La escena nocturna que inicia con la salida de Rosimunda no tiene ningún referente, salvo las referencias verbales a la torre y el desarrollo escénico que inicia en v. 1469.

bella, acompañada de la criada Clarinda, quien canta unos versos poco antes de que por el lado contrario Lusidoro vea llegar a su rival Felisardo. Ante esta amenaza, Lusidoro y su criado Perinola se apresuran a entrar en la torre, con el fin de que este príncipe francés goce a la dama; pero en un rápido movimiento escénico, se deduce primero que las puertas de la torre se cierran de inmediato tras entrar en ella ambos actores, que aparecen después por la parte superior de la estructura, en una escena análoga a la que en *Los encantos de Bretaña* había ocurrido con Arminda y el mago Ardano en lo alto del castillo. Pero aquí el final de la escena es diferente y mucho más espectacular, porque justo en ese momento la torre se eleva por los aires hasta desaparecer por completo, con el galán francés y el gracioso en sus ventanas, dejando descubierto todo el estrado de Florisbella que antes se había visto por el hueco de la puerta. De manera que, como señalábamos, no hay duda de que en esta obra estaba previsto el uso de una torre levadiza, y que esta estructura sería idéntica a la que aparece en *Los encantos de Bretaña*, con una gran puerta central, un nivel inferior y un nivel superior en el que se colocarían una o dos ventanas o balcones para sostener a dos actores. De ello suponemos también que en *Los encantos de Bretaña* la transformación de la floresta en castillo se pudo hacer con una torre que descendiera sobre el escenario, después cubierta con un lienzo neutro para ambientar las escenas del interior, y que, ya retirada la torre, se levantaría de nuevo el lienzo para dejar ver la floresta recreada en el vestuario.

Aunque el motivo del castillo o torre es relativamente frecuente desde el teatro de fastos renacentista, en el teatro de corral, y en varias obras de este periodo del teatro cortesano, la forma en la que se lleva a cabo toda la interacción escénica de las torres en las dos comedias parece inspirarse, primeramente, en la estructura construida para otra importante comedia cortesana de inicios de los años veinte, *Querer por solo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza²⁴. Como ha señalado Peale (2009), esta

²⁴ No tengo información sobre las relaciones entre Castillo Solórzano y Hurtado de Mendoza, pero, al igual que sucede con otros grandes fastos cortesanos de la época, me parece un hecho seguro que nuestro autor debió de tener noticia de la célebre representación de *Querer por solo querer*, y de su inmediata publicación, en el marco de su estancia en Madrid al servicio del marqués del Villar y de sus intereses literarios, que ya entonces le significaban numerosas relaciones en los círculos poéticos de la corte.

comedia fue representada en el Salón Grande del Real Alcázar de Madrid el 1 de enero de 1623, y habría sido una de las más costosas de todo el teatro áureo según la información que conocemos hoy, como se infiere de las cuentas de los trabajos manuales para la adaptación del salón y construcción del tablado, descubiertas y analizadas por el especialista. En el texto que ha llegado a nosotros, se describe para el primer acto una compleja estructura que representaba un castillo encantado, con el motivo típico del encierro mágico de una princesa, y que tenía varias características de interés para entender las obras de nuestro autor²⁵. En principio no se indica en el texto en qué forma debe de aparecer en el escenario, pero de varios parlamentos de los personajes, se infiere que en un principio estaba por encima del nivel del tablado, de manera que los actores de pie en este tenían que mirar hacia arriba para hablar con los otros actores que asomaban a las ventanas (los personajes de los dos jayanes que resguardan a la princesa Claridiana)²⁶. Como en nuestro autor, este castillo tiene además dos puentes levadizos que se abrían frontalmente hacia el tablado, permitiendo el paso de actores desde y hacia el interior del vestuario, en uno de los casos por medio de una escalinata. Pero, sobre todo, lo que nos interesa señalar es que este castillo podía hacer un movimiento ascendente y descendente, como suponemos que ocurrió con las torres de Castillo Solórzano, según se indica con claridad en las acotaciones del final de ese mismo primer acto:

²⁵ Ya sea de origen caballeresco o de otras fuentes, el motivo del encierro de la dama aparece en alguna otra comedia de este periodo de teatro cortesano, como en *La fábula de Perseo*, de Lope, donde Danae es encerrada por su padre Acrisio en una torre, que se menciona repetidamente a lo largo del primer acto. En ninguna de las versiones del texto se aclara en las acotaciones si era una torre construida, ni se describe ningún movimiento complejo de la estructura, lo que indica que podría haber sido simplemente pintada, o incluso solo referida verbalmente por los actores. También sabemos, por la relación de la fiesta de Antonio de Mendoza, que los dos castillos para la representación original de Lerma de *El premio de la hermosura*, de Lope, fueron pintados, con escaleras y torres de maqueta (D'Artois y Ruiz, 2017, 71).

²⁶ La aparición inicial del castillo no se señala en ninguna acotación, sino en dos intervenciones de los personajes, de manera que no se sabe si ya estaba visible para el público desde el inicio de la representación, o si se le hacía aparecer posteriormente, mediante el uso de lienzos o con un movimiento descendente. La primera alusión a él aparece inopinadamente en voz de Zelidaura y Claridoro: «CLARIDORO. Ya el castillo se descubre. / ZELIDAURA. ¡Bella fábrica! CLARIDORO. ¡Excelente! ZELIDAURA. Si es la nube tan luciente, / ¿cuál será la luz que encubre?». Y poco después lo repite el príncipe Félix Bravo: «Entre estos árboles veo / un edificio famoso, / bella paz, término hermoso, / de la vista y del deseo» (Hurtado, *Querer por solo querer*, ff. 8, 11).

[Al ser liberada Claridiana] *Baje el castillo con mucha música, y váyanse abriendo puertas con vidrieras de cristal y mucho resplandor, que sea cosa muy admirable, y en un trono sentada la princesa Claridiana con una corona de flores en la cabeza y en el traje que quisiere* (Hurtado, *Querer por solo querer*, f. 19).

Movimiento que se habría hecho al parecer en sentido contrario, tal vez hasta hacer desaparecer del todo el castillo en un movimiento ascendente, en el final del acto, como vemos sin dudas en *La torre de Florisbella*, y suponemos que pudo haber sido representado asimismo en *Los encantos de Bretaña*:

Meten mano a las espadas, y haya otro ruido, como el primero, y divídanse todos, como que no se ven, y desaparezcanse, y entonces se cierre la puente levadiza, se suba el rastrillo, y de improviso se esconda todo (Hurtado, *Querer por solo querer*, f. 21).

Otra comedia que debió de ejercer una gran influencia literaria y escénica en las comedias mágicas de Castillo fue la obra *La vitoria de España y Francia*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1624), escrita en un momento en el que al parecer ya habrían comenzado a establecer contacto los dos autores²⁷. En principio la pieza de Salas ofrece el antecedente más importante para el enredo principal de *La torre de Florisbella*, y acaso de varios motivos de *Los encantos de Bretaña*, pues su argumento central es la intervención de un rey-mago que utiliza sus poderes para hacer llegar mágicamente a varios príncipes de reinos lejanos, con el fin de escoger entre ellos a los futuros esposos de sus dos hijas (como Ardano y, espe-

²⁷ La obra se publicó en la miscelánea *Coronas del Parnaso*, en 1635, aparecida pocos días después de la muerte de Salas Barbadillo. Pero en la dedicatoria de la comedia, que el autor dirige a la Congregación de Mercaderes de Libros de Madrid, explica que la pieza se iba a representar ante los reyes y que iban a participar en ella «personas todas principales, y nobles criados de la reina, nuestra señora, y compañeros míos». Representación que fue cancelada definitivamente por la noticia de la toma de Bahía por parte de los holandeses, esto es, hacia finales de julio de 1624. Sobre la relación de Castillo Solórzano con Salas Barbadillo, la primera constancia segura es la participación del madrileño con un madrigal para las poesías preliminares de las *Jornadas alegres*, aparecido en Madrid en abril de 1626; pero hay varios indicios que sugerirían una posible relación en los años anteriores (López Martínez, 2020, 168). Por otra parte, hay asimismo una evidente analogía argumental entre la *Vitoria de España y Francia* y otra comedia de Castillo Solórzano, *La fantasma de Valencia*, pues en ambas piezas aparece un mago que diseña dos copias mágicas de sendas damas o princesas, que se alternan con las «verdaderas», para generar confusión entre sus pretendientes y numerosas escenas de enredo.

cialmente, Calidorante en las comedias de Castillo). En el texto del madrileño se trataba de cuatro príncipes, cuya llegada a la corte napolitana, hacia el final del acto I, es igualmente espectacular que las que observamos en *La torre de Florisbella*. Para la representación original se había diseñado un escenario del que debían de descender de los aires, en un mismo momento, una nave, un carro triunfal, un monte y un jardín, cada uno de ellos con un pretendiente real, presuntamente arrebatados por arte de magia del lugar donde se hallaban en ese momento en sus tierras. Estructuras que en este caso debían de continuar con un complejo desarrollo escénico, pues posteriormente el «teatro» (el tablado) debía de abrirse en cuatro partes para hacer desaparecer en su interior los cuatro escenarios descendentes; en cualquier caso, las acotaciones (Salas Barbadillo, *La victoria de España y Francia*, ff. 188r-188v) parecen indicar que el descenso se hizo con *nubes*, lo que posiblemente también ocurriría con las torres de Castillo:

Calla el rey Malgesí, y suenan chirimías todo el tiempo que están en bajar al teatro, y prosigue luego.

Salen el príncipe de España de la galera, el Delfín de Francia del carro triunfal, el rey de Polonia del monte, y el de Hungría del jardín.

Ábrese el teatro a un tiempo en cuatro partes, y trágase jardín, monte, galera y carro, y al mismo tiempo se vuelven las nubes por arriba.

Acaso una estructura similar a estos cuatro escenarios descendientes, y a las torres de las obras de Castillo, se utilizaría en la escena final de la misma pieza de Salas Barbadillo, en la que, sin indicación técnica específica, se hace aparecer por lo alto del escenario un enorme castillo con dos torres y ventanas con luminarias, alusivo a la figura de Felipe IV y de la reina Isabel. Aunque no llega a descender hasta el nivel del tablado, y no se utiliza según el texto para el transporte de actores, su estructura parece inspirarse, por una parte, en el castillo de Claridiana de *Querer por solo querer*, de Hurtado, y por otra podría haber tenido un movimiento descendente, si es que ese fue el mecanismo para hacerlo aparecer en lo alto:

ARMINDO ¡Viva España, Francia viva!
REY MALGESÍ Volved, y veréis sus armas
 en el alcázar del Sol,
 rayos de su esfera cuarta.

*Descúbrese en lo alto un alcázar muy pomposo y grande, con dos torres a los lados, y su puerta en medio. Ha de ser este que fingimos el alcázar del Sol, formado todo de vidrieras de varias colores... Ha de tener cada vidriera detrás una luz, que siendo tantas y tan juntas, y la color de los vidros tan diversa, formarán una bellísima variedad de resplandores, que vestirán el mismo color que les prestaron las vidrieras... En lo más alto de la torre del lado derecho estará un escudo con las armas de España, y en la del izquierdo otro con las de Francia, y en medio una imagen muy grande del rostro del Sol, lo más dorada y resplandeciente que pudiere la imitación ingeniosa del artífice (Salas Barbadillo, *La vitoria de España y Francia*, ff. 230v-231r)²⁸.*

Común a las dos comedias de magia será también la presencia de una embarcación, siempre en el nivel del tablado, que en el caso de *Torre* corresponde al motivo caballeresco del barco mágico, que navega sin velas ni gente. En el inicio del acto II de *Los encantos de Bretaña*, el Duque y Chilindrón, que habían sido elevados con la reja de la finca de Laura, aparecen en las playas de Bretaña en un pequeño esquife, llevado por dos salvajes, tras un anuncio con ruido de morteretes, como es habitual en las escenas de embarcaciones o ambientadas en una playa. En este caso es una embarcación pequeña, un esquife con cuatro personas, del cual ignoramos si se presentaba con algún tipo de movimiento, en consonan-

²⁸ Como se ha dicho, esta comedia nunca fue representada, pero damos por hecho que el escenario en cuestión, capaz de llevar a cabo todas estas complejas transformaciones, fue realmente construido, como dice Salas en esta misma acotación final, donde también se refiere a que ya se habían hecho pruebas técnicas en el tablado, y que la representación iba a ser de noche, como ocurrió con varias otras obras del teatro cortesano de la época: «Esto [las vidrieras] se entiende porque esta fiesta ha de ser de noche en la Casa del Campo, y según se ha visto por la muestra, es una vista lucidísima» (Salas Barbadillo, *La vitoria de España y Francia*, f. 230v). Otro importante hito de este tipo de construcciones lo tenemos en *La gloria de Niquea*, para la que se diseñó un castillo donde se representó el encierro mágico de Niquea, que es rescatada por Amadís, y de Anaxtarax, que es rescatado por la pastora Albida. Aunque no era un castillo descendiente, debió de ser una estructura de gran complejidad escénica, como se infiere del texto de Villamediana. Todas estas obras y recursos, incluido el castillo de *La torre de Florisbella*, constituyen los primeros antecedentes de obras de gran espectacularidad de la escuela de Calderón, como se observa especialmente en *El castillo de Lindabridis* (1661), en donde vemos asimismo un gran castillo que vuela por los aires y baja al tablado en varias ocasiones, con actores dentro (actos I, II), y que en otra escena se abre para dejar ver un jardín interior (acto II).

cia con la representación regular de barcos en los teatros comerciales, donde se solía representar una cubierta de nave en el primer nivel del teatro, o solo fragmentariamente cuando aparecían al nivel del tablado, con bastidores pintados, y con frecuencia sin desplazamientos complejos²⁹.

En todo caso, esta escena debe de ser el origen o inspiración para el mismo recurso de la nave usado en *La torre de Florisbella*, donde claramente se requiere una maquinaria mucho más elaborada. Al inicio de la comedia, la llegada de Felisardo y Trapaza a Sicilia se hace en un gran barco mágico, *por tramoya*, como dice la acotación, desde el cual saltan directamente a tierra, sin que se aclare de qué forma hacen esto. Aquí no hay dudas de que el barco aparece por un lado del teatro mostrando la *quilla*, como dicen los personajes, y se desplaza al menos hasta el centro para la salida de los actores, pues en los instantes anteriores no estaba presente y solo se escuchaban *dentro* los diálogos de los personajes en su aproximación a la playa. Dado que más adelante hay varios cambios de escena, es probable que el barco debiese de desaparecer de escena en algún momento, volviendo hacia atrás por el mismo lado o más probablemente cruzando todo el escenario, como veremos a continuación. Menos claros parecen en principio los detalles de ejecución de la segunda aparición de una nave en la obra, en el inicio del acto III, cuando Lusidoro y Perinola vuelven a Sicilia después del rapto en la torre voladora. En este caso es una nave regular, sin magia alguna y presentada también con ruido de *morteretes*, indicándose que entra al teatro *por lo alto*, lo cual en principio parecería remitir a la típica representación de embarcaciones en el primer nivel de los corrales. Pero el resto del uso de esta galera aquí no se corresponde con aquel recurso escénico comercial, sobre todo porque, en una acotación posterior, después de una larga intervención de Lusidoro, se indica claramente que la galera pasa *de una parte a otra del teatro*, hasta

²⁹ El esquife en rigor no es mágico, pero los personajes cuentan haber sido transportados en una nave mágica, que estaría aludida fuera del espacio escénico. Como describe Ruano de la Haza (2000, 208-210), en los teatros comerciales los barcos se solían representar de manera sinecdótica, a veces usando el primer corredor del teatro a manera de cubierta o proa, o a veces solo con los mástiles por detrás del lienzo del vestuario. Y la manera más habitual de que hicieran aparición era con el uso de lienzos que descubrían y volvían a cubrir los bastidores pintados o las estructuras construidas para representar tales fragmentos de barcos, como también recoge (Rodríguez García, 2014, 229).

desaparecer del todo; así, no veremos el descenso de los personajes, que aparecerán a pie en la siguiente escena, lo que indicaría que tuvo que ser usada una gran estructura de movimiento horizontal capaz de aparecer y desaparecer por los dos lados del escenario³⁰. Posiblemente se usaría esta misma estructura de desplazamiento para la representación del barco mágico en el acto I.

La presencia de una nave es uno de los recursos de más tradición en los fastos cortesanos del siglo XVI, y asimismo uno de los más importantes en el teatro cortesano de autor del siglo XVII, en donde, a diferencia de la representación de naves en corrales, se utilizaba un complejo mecanismo de movimiento, o incluso naves verdaderas, como sabemos que ocurrió en las representaciones en Lerma de *El premio de la hermosura*, de Lope, en 1614, y de *El caballero del Sol*, de Vélez de Guevara, en 1617. En cuanto a naves que parecen haber sido montadas como estructuras que se desplazan por un escenario, encontramos numerosos ejemplos tanto en el teatro religioso como en el teatro cortesano coetáneo. En el primer caso, y en época más cercana a Castillo, se encuentra en representaciones cortesanas de autos sacramentales, especialmente en el *Viaje del Alma*, de Lope (1598, pub. 1604), con la aparición de las naves del Deleite y la Penitencia; en el auto de *El robo de Elena*, de Diego Vallejo (1619); o el auto de *El valle de la muerte*, de Andrés de Claramonte (1623). En el teatro cortesano de la época, tenemos los ejemplos de la comedia *Carlos V en Francia* (1604), de Lope (907-908), en el que ante la aparición de una gran galera (no sabemos si una gran estructura con movimiento, o solo representada en los niveles del vestuario, como en una función de corral), aparece asimismo un barquillo, sin ninguna duda desplazable, que lleva al rey de Francia hacia aquella:

Descúbrase con faena un espolón de galera y Carlos en él con otros príncipes y Andrea De Oria y el duque de Alba.

³⁰ Este movimiento es diferente de los pocos casos en los que se representaban vuelos de barcos en teatros comerciales, pues en ellos se usaba habitualmente una estructura que podía sobrevolar todo el patio, sin que haya de momento evidencia significativa de galeras de movimiento horizontal sobre el tablado como las que usa Castillo Solórzano en *La torre de Florisbella* (Ruano de la Haza, 2000, 259-260).

*Vayan dos remeros sacando un banquillo al teatro y en él, el Rey de Francia.
La barca aborde la galera*³¹.

También en el teatro de Lope, tenemos la escena que cierra el primer acto de la *Fábula de Perseo*, de Lope, donde se representa el naufragio de Dánae y el pequeño Perseo: «Dé vuelta una nave, y en la proa venga Dánae con el niño en los brazos, y los pastores asiendo las jarcias» (Lope, *La fábula de Perseo*, 910); y la tragicomedia de *La conquista de Oriente*, representada ante Felipe III en Lisboa en 1619. Como señala Rodríguez García (2014, 230-237), quien recoge estos ejemplos, uno de los recursos más habituales en los corrales españoles y en funciones en exteriores para representar algunas de estas naves, así como otro tipo de seres o estructuras movibles, era el uso de carrozas, que posiblemente dejaban visibles al público las ruedas que permitían en desplazamiento; de manera tal que creemos más probable que las naves en las piezas de Castillo, y especialmente las grandes galeras de *La torre de Florisbella* que atraviesan todo el escenario, debieron de usar aquel mismo mecanismo.

Finalmente, cabría reseñar una última lista de efectos de cierta complejidad que solamente aparecen en *La torre de Florisbella*, en el contexto de la obra de Castillo Solórzano, y que la convierten así en la pieza del autor más compleja en tramoyas e invenciones de todo su repertorio, principalmente para representar efectos de magia, según el argumento. En el final del tercer acto, justo después de que la torre de la princesa se haya elevado por los aires con el príncipe Lusidoro y Perinola en sus ventanas, debajo, decíamos, aparece el estrado de Florisbella visto antes por el umbral de las puertas. En ese momento, el príncipe favorecido, Felisardo, se alegra de la mala ventura de su rival y se dispone a acercarse al estrado de Felisarda, pero al intentarlo el estrado entero con las damas al parecer se gira, pues es *portátil* según se dice en la acotación, y el teatro se cubre, lo que representa en conjunto otra desaparición mágica hecha

³¹ Rodríguez García (2014, 230) hace notar que la versión de la *Parte XIX*, en comparación con el manuscrito, elimina la escena de los barcos, que para la crítica es un indicio de que esta comedia fue originalmente pensada para una representación cortesana en exterior, y después adaptada al teatro de corrales.

por Calidorante para proteger a su hija³². Recurso idéntico, por cierto, al del único momento de efectos especiales que aparece en la obra *La fantasma de Valencia*, la tercera comedia de magia de Castillo, también incluida en la colección de *Fiestas del jardín*, y que según su autor fue representada en su momento por la compañía del Valenciano. En el final del segundo acto de esta pieza se representa un sarao, al que no ha sido invitado el caballero don Leandro; pero este se presenta en cualquier caso con su criado Guillén, y al darse cuenta del presunto desprecio que ha sufrido, y los favores que en cambio recibe el caballero don Luis, se dispone a sacar la espada y ejecutar alguna venganza sangrienta. Pero justo en ese momento, el estrado y todas las personas del sarao desaparecen mágicamente, recurso realizado tal vez con un estrado con ruedas, como posiblemente ocurre asimismo en la escena comentada de *La torre de Florisbella*³³.

Escenográficamente, otro recurso de cierta importancia en la obra es el uso de una *devanadera*, en el primer acto, al inicio de un sarao que tiene lugar en la cueva de Florisbella a donde han sido guiados los dos príncipes tras su llegada a Sicilia. Según se infiere de la acotación, en el fondo del escenario se habría situado esta devanadera, es decir, probablemente un gran lienzo pintado, con dos nichos a cada uno de los lados,

³² Dice la acotación: «*Quiere llegar, y vuélvese el estrado, que es portátil, con las damas, y quede todo el teatro cubierto como ante.*» (Castillo Solórzano, *La torre de Florisbella*, 1537 *Acot.*). En su análisis de estrados en otras obras, que se representarían con una tarima cubierta con una alfombra y algunos cojines, Ruano de la Haza (2000, 160-162) no documenta sin embargo ningún escritorio giratorio o portátil. No sabemos si se haría con ruedas, como en el caso del bufete móvil que se comentará a continuación, o con algún tipo de devanadera.

³³ Dice la acotación de *La fantasma de Valencia*: «*Saca la espada Leandro, y a un tiempo el estrado se retira con las damas y caballeros, los de los asientos se vuelven adentro, y las luces se hunden debajo, cae Guillén y hácese ruido.*» (Castillo Solórzano, *La fantasma de Valencia*, 459). En este caso, una acotación anterior de la escena es también explícita en el tipo de recurso especial que se tenía que llevar a cabo en la representación, pues señala: «*Salen Teodora y Laura y otras damas, don Juan, don Luis, viejo, don Pedro, su hijo, y caballeros; ellos toman asientos en la tramoya, y las damas en el estrado, y tengan lugar en él don Juan y don Pedro, el estrado es de tramoya.*» (Castillo Solórzano, *La fantasma de Valencia*, 457). Como se ve, no se aclara particularmente la forma en la que desaparecería el estrado, salvo que se hacía por *tramoya*, pero algo más clara es la descripción de los asientos que después se *vuelven* hacia adentro, y que parece indicar que los asientos con los caballeros se girarían hacia atrás, posiblemente por medio de bofetones. Por otra parte, me parece que un mecanismo parecido de desplazamiento se pudo usar en otro efecto de *Los encantos de Breñaña*: en el inicio del acto II, dentro del castillo donde han sido encerrados, el Duque y Chilindrón observan aparecer mágicamente una mesa con comida, que es un *bufete con ruedas*, que se retira también por arte de encantos nada más terminar de comer el Duque, dejando al gracioso con hambre.

suficientemente grandes para permitir la salida de varias parejas de mujeres con hachas que a continuación bailan en el sarao de la princesa. Pero el uso de esta devanadera en principio no corresponde con lo que parece haber sido habitual para este mecanismo. Como explica Ruano de la Haza (2000, 264), esta tramoya, muy poco habitual en el teatro barroco y por ello todavía algo desconocida hoy entre especialistas, al parecer consistía en un lienzo plano o de forma de cruz, que podía girarse, para mostrar otra escenografía preparada en su parte posterior. Dado que no hay ningún cambio de escenario en la pieza de Castillo donde se indique expresamente el cambio de la devanadera, después de la salida del sarao, con el fin de mostrar otro fondo, suponemos que sería solo un lienzo plano con los nichos, no giratorio, usado acaso con la intención de permitir la salida de dos parejas de actrices a la vez sin que el público viera al resto de ellas formadas en línea detrás, mejorando así la solemnidad de la coreografía³⁴.

Otro aspecto de mucho interés sobre la espectacularidad de *La torre de Florisbella* es que en varios momentos se observa el uso de tramoyas situadas hacia el interior del tablado, algunas típicas también de los corrales comerciales, que no aparecen en cambio en ninguna escena de *Los encantos de Bretaña*. Son tres momentos básicos, todos ellos al parecer llevados a cabo por medio de escotillones. El primero aparece a la llegada de los príncipes, guiados por la dama Clarina, a la misma cueva donde tendrá lugar el sarao antes mencionado. Después de entregarles a cada uno un retrato de la princesa Florisbella, aparecen por debajo del tablado dos hachas, supuestamente para iluminar el interior de la cueva por arte de magia y permitir a todos observar el lugar; unas luces que se mantendrán varias escenas hasta después del sarao, cuando desaparecen de nuevo «mágicamente» hacia el interior del tablado dejando a ciegas otra vez a los galanes y sus criados³⁵. En los siguientes dos casos, como vemos en

³⁴ La forma de esta tramoya no está descrita en detalle en ningún testimonio y no se sabe con certeza cuál era su forma y su mecanismo de funcionamiento; probablemente con un mástil central giratorio, como en las devanaderas de hilar. Aparece mencionada en numerosos autos sacramentales de Calderón, donde con frecuencia se describe asimismo con *nichos*.

³⁵ No hay casos de este tipo de iluminación concreta, que solo tiene un efecto literario de representación de la magia, en otras comedias con uso explícito de hachas (Ruano de la Haza, 2000, 265-269). Por otra parte, como vimos, en *La fantasma de Valencia* también se utilizaba exactamente el mismo re-

otras comedias, los escotillones se usarán para la desaparición de sendos actores, en un efecto más espectacular que el de las hachas. En la primera de esas escenas la trampilla debía de ser algo grande, pues lo que se pide en la acotación es la desaparición hacia abajo de toda una cama con la dama Clarinda encima de ella, en el segundo acto, cuando el criado Trapaza intenta acercarse a ella después de haber entrado furtivamente a la torre con el ramo mágico que Florisbella había entregado a su señor Felisardo³⁶. La segunda aparece poco después, casi al final del mismo acto, cuando ocurre la elevación por los aires de la torre con Lusidoro y Perinola, momento en el que también va a desaparecer el mago Artabano por un pequeño *escutillón* del tablado, según se indica expresamente en la acotación.

El último de los grandes recursos literarios y escénicos que nuestra comedia comparte con las obras del teatro palatino y cortesano del periodo entresiglos es la representación de un torneo o justas, con frecuencia para concluir toda la comedia³⁷. El motivo de las justas cortesananas aparece, como es sabido, en numerosos fastos desde la Edad Media y a lo largo de todos los espectáculos cortesanos del Renacimiento español, pero el modelo concreto de Castillo Solórzano debió de ser el de la adaptación de aquellas justas a un argumento y a un escenario teatral, seguramente en un formato mucho más reducido que las justas exteriores. Es lo que al parecer se originó para el teatro del siglo XVII en dos importantes textos de Lope de Vega, *Los palacios de Galiana* (ca. 1596), y *Los tor-*

curso, en el momento de la desaparición mágica del estrado, con la desaparición de las luces hacia abajo.

³⁶ En esta escena, la acotación solo indica que la cama se hunde *por una tramoya*, y el efecto viene acompañado de otro viejo truco bastante habitual en las compañías comerciales: la piel de león. Nada más desaparecer la cama con la criada, desde arriba, y también por efecto de la magia de Calidorante, caerá sobre Trapaza un león, que luchará con él durante unos breves momentos en castigo a su atrevimiento.

³⁷ El texto impreso de *Los encantos de Breña* parece también remitir a un torneo final, pero es ambiguo. En principio, a lo largo de todo el tercer acto se habla de los preparativos de ese torneo, que al final no llega a describirse ni en acotaciones ni en los diálogos. A partir de las últimas palabras del Almirante, creo posible que en la representación original cortesana se hubiera llevado a cabo por lo menos el enfrentamiento entre los caballeros: «Pues se previno el torneo, / justo será que se hagan / por las fiestas de estas bodas» (Castillo Solórzano, *Los encantos de Breña*, 379), pero no hay descripciones tan detalladas sobre la presentación de aventureros y sobre la justa misma como los que aparecen en *Torre* y varios otros textos.

neos de Aragón (1597). Estas obras, además, establecieron un modelo dramático específico para la presentación de toda la justa, que siguieron otros dramaturgos y se ve asimismo en *La torre de Florisbella*: primera secuencia con la colocación de la valla del torneo y la llegada del juez y un séquito al estrado, el desfile de caballeros aventureros y la lectura de sus *letras*, y finalmente el desarrollo del enfrentamiento³⁸. A pesar de que el motivo del torneo, representado o referido, aparece en numerosas comedias que en principio parecen pensadas para el ámbito de los corrales comerciales, el de *La torre de Florisbella* me parece en principio que es el único caso que lo integra en una representación de fastos cortesanos, al menos en las piezas que conforman esta primera etapa del teatro barroco de grandes tramoyas.

³⁸ Véase Lope, *Los palacios de Galiana*, ff. 256v-257v, y *Los torneos de Aragón*, 770-773. Creo más probable que Castillo Solórzano pudiese haber tenido acceso al texto de la segunda obra, publicada en la *Parte IV* del Fénix, en 1614, mientras que *Los palacios* no se publicó por primera vez hasta la *Parte XXIII*, 1638, que parece una fecha tardía para haber podido influir en las obras de Castillo. También de un periodo temprano, probablemente 1596 según Morley y Bruerton, es la comedia *Las justas de Tebas*, que incluye un torneo final, pero con características diferentes al de las dos piezas comentadas, pues la presentación de los caballeros es muy breve, sin lectura de letras, y además el enfrentamiento es solo referido verbalmente. La presentación de *La torre de Florisbella* en el texto narrativo de *Sala de recreación* insiste especialmente en la preparación del torneo final. Al igual que el marco narrativo antes citado de *Fiestas del jardín*, este no se debe de tomar como un testimonio documental, pero me parece que podría recoger detalles verídicos de la representación original de *Torre*: «que la agradable junta de caballeros y damas que se congregaba en casa de don Teobaldo acabase feliz y alegremente el último día de Carnestolendas sus regocijos, con una alegre y vistosa comedia de grande aparato. Para ella se trabajó todo el día en el adorno del teatro donde se había de representar, asistiendo don Teobaldo a los artifices para que no faltase tiempo para lo que había de hacer. Habíase formado un tablado capaz para un torneo, que era el remate de la comedia, todo él tan correspondiente en el adorno, que era lisonja de la vista; a trechos había muchos blandones de plata en que ardían cincuenta hachas blancas, haciendo lo que el sol en un día de verano, pues con su luz no echaban menos su clara presencia». Lo que también se enfatiza después de la comedia: «Acabose esta comedia con grandes aplausos de todo el auditorio, porque se representó muy bien, se adornó con muchas galas y los torneantes lo hicieron bizarramente. Adornose con buenos entremeses y graciosos bailes, que dieron mucho gusto» (Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, 268-269, 351).

Con este análisis hemos querido sentar las bases para la mejor comprensión de lo que pudieron ser los recursos escenográficos de las dos comedias caballerescas de Castillo Solórzano, las más complejas en este sentido de toda su producción teatral; y al mismo tiempo, contribuir desde estas dos pequeñas muestras teatrales al conocimiento general de las circunstancias de creación espectacular del teatro cortesano del primer tercio del siglo XVII, todavía desconocido en muchos aspectos. Como hemos podido comprobar, más allá de los detalles de ejecución de las *apariencias*, y de las dudas que todavía pueden surgir a propósito de cómo funcionaron en la realidad, lo cierto es que el autor muestra conocer bien varias tramoyas frecuentes en los corrales de comedias, como las nubes, bofetones, escotillones y pieles de león, pero sobre todo se inclina a la utilización de estructuras más grandes y complejas, propias de las representaciones cortesanas de su época. Los ejemplos recogidos de la tradición teatral de la primera mitad del siglo XVII no son exhaustivos, y acaso el autor tuvo muchos referentes más para la constitución de sus obras, pero me parecen claros respecto al hecho de que todos los efectos escénicos cuentan con numerosos antecedentes en el teatro de las dos o tres décadas precedentes, y que por lo tanto es perfectamente posible que las piezas de Castillo hubieran sido representadas en su momento. Sobre todo en el caso de *La torre de Florisbella*, que presenta mayores dificultades técnicas que *Los encantos de Bretaña*, y de la que no tenemos testimonios ni documentos que confirmen que fue llevada a los tablados. Ello en contra de las teorías de anteriores estudiosos que suponían que las comedias de Castillo insertas en sus obras narrativas solamente habían sido concebidas para la lectura, o que sus necesidades técnicas las hacían imposibles de ejecutar³⁹. Estos mismos indicios escénicos son acaso menores, pero se suman a varias otras informaciones que nos hacen suponer que el fugaz quehacer teatral de Castillo Solórzano tuvo que darse solo en el contexto de fastos cortesanos, probablemente ordenados por quienes fueron sus señores durante la mayor parte de su vida creati-

³⁹ Véase al respecto mi estudio de la comedia (Castillo Solórzano, *La torre de Florisbella*), donde recojo las referencias bibliográficas más importantes al respecto, también de la crítica moderna, que ha comenzado poner en duda con numerosos indicios aquellos planteamientos sobre el supuesto carácter no teatral de las comedias de Castillo.

va, los marqueses de los Vélez, Luis y Pedro Fajardo. En este sentido, las semejanzas literarias y sobre todo técnicas entre nuestras dos comedias caballerescas nos hacen suponer que no solo parten de modelos literarios comunes, sino que hay una dependencia directa entre ellas, y especialmente, que pudieron ser escritas incluso para utilizar el mismo escenario y las mismas tramoyas. El análisis también pone en claro la deuda del teatro de nuestro autor con varias obras del primer teatro cortesano del Barroco, aquel que ya conviviría y estaría influido por el teatro de los corrales, especialmente los más importantes fastos llevados a cabo en el reinado de Felipe III e inicio del de Felipe IV en ocasión de diversos festejos destinados a la familia real, como las comedias *La fábula de Perseo* y *El premio de la hermosura* de Lope, *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara, *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, *Querer por solo querer*, de Hurtado de Mendoza, y *La vitoria de España y Francia*, de Salas Barbadillo, al lado de otras muchas de las que el autor habría recogido numerosos motivos escénicos y literarios⁴⁰. Relaciones que, a propósito de la datación de los textos de Castillo, deberían de ofrecer al menos el dato seguro de que debieron ser escritos después del periodo de 1623-1624, fecha de dos de las comedias que más aportaron al diseño dramático general de aquellos dos, *Querer por solo querer* y *La vitoria de España y Francia*. En otros aspectos, cabe señalar que, si es verdad que estas dos comedias, al igual que sucedió con certeza en el caso de *La fantasma de Valencia*, fueron escritas ya en el periodo valenciano de Castillo, o en su paso por Aragón, Cataluña o Navarra en servicio de los Vélez, se trataría de un interesante caso de transmisión directa de toda una concepción del teatro cortesano,

⁴⁰ En algunas de ellas, incluso, participaron los mismos miembros de la familia real y del círculo más alto de la corte. En el caso de *Adonis y Venus* se desconocen las circunstancias de representación, pero en la dedicatoria para su publicación en la *Parte XVI*, en 1620, el Fénix se refería a que esta comedia se había representado con «las mismas calidades» que *El premio de la hermosura*, en cuya representación en Lerma, para la celebración del cumpleaños del príncipe Felipe, él mismo y la infanta Ana representaron los papeles de Cupido y Aurora ante el rey y toda la corte (Lope de Vega, *Adonis y Venus*, 267; D'Artois y Ruiz, 55-56). Lo que hace suponer que en la representación original del *Adonis* también podrían haber participado miembros de la familia real. O el caso de *La gloria de Niquea*, donde tuvieron sendos papeles la infanta María, la dama María de Guzmán, la hija del conde-duque de Olivares, o la misma reina (Peale, 2009, 124). Sobre la participación de la familia real, nobles y criados de palacio en bailes y representaciones teatrales desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, véase Lobato (2007).

tal como se estaba comenzando a constituir en el seno de la corte española, hacia otros territorios de la península. La actividad teatral parece haber tenido poquísima importancia para el autor, mucho más entregado a su ingente obra narrativa, ejercida al parecer solo como encargos de primer orden dentro de la casa nobiliaria a la que servía, pero que nos ha dejado, entre otras, unas interesantes muestras barrocas de relectura y actualización dramática de la materia caballeresca, de la creación espectacular del teatro cortesano y, no menos importante, significativos indicios sobre la sociología del escritor en las cortes de la España del siglo XVII.



Bibliografía citada

- Aut.= *Autoridades. Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Francisco del Hierro-Herederos de Francisco del Hierro, 1726-1739.
- Béhar, Roland, «Prólogo» a Lope de Vega, *La fábula de Perseo*, en *Parte XVI de Comedias*, I, coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, pp. 819-863.
- Blanco, Félix, *Edición y estudio del teatro de Alonso de Castillo Solórzano*, tesis doctoral dirigida por Germán Vega García-Luengos, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2022.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Los encantos de Bretaña*, Félix Blanco (ed.), en *Edición y estudio del teatro de Alonso de Castillo Solórzano*, tesis doctoral dirigida por Germán Vega García-Luengos, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2022, pp. 275-379.
- , *La fantasma de Valencia*, Félix Blanco (ed.), en *Edición y estudio del teatro de Alonso de Castillo Solórzano*, tesis doctoral dirigida por Germán Vega García-Luengos, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2022, pp. 381-504.
- , *Fiestas del jardín*, Valencia, Silvestre Esparza, 1634.
- , *Sala de recreación*, Richard F. Glenn y Francis G. Very (ed.), Chapel Hill-Valencia, Hispanófila-Castalia, 1977.

- , *La torre de Florisbella*, José Enrique López Martínez (ed.), Kassel, Reichenberger, en prensa.
- Chaves Montoya, María Teresa, *La gloria de Niquea: una invención en la corte de Felipe IV*, Aranjuez, Doce calles, 1991.
- Cov.= Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università (Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche), 2005.
- D'Artois, Florence; Ruiz, Héctor, «Prólogo» a Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, en *Parte XVI de Comedias*, I, coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, pp. 53-210.
- Ferrer, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Sevilla, UNED-Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.
- Fuentes Nieto, Juan Luis, «Magos y magias en dos comedias de las *Fiestas del jardín* (1634), de Alonso de Castillo Solórzano: *Los encantos de Bretaña* y *La fantasma de Valencia*», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XVII, 2 (2014), pp. 41-66.
- González Ramírez, David, «Sobre la *princeps* de dos textos póstumos de Castillo Solórzano: *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem prof. Anthony Close*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 2012, pp. 55-75.
- Hurtado de Mendoza, Antonio, *Querer por solo querer*, en *Parte treinta y una de comedias nuevas*, Madrid, Josef Fernández de Buendía, 1669, ff. 1-72.
- Lobato, María Luisa, «Nobles como actores. El papel activo de las gentes de Palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coord. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 89-114.

- López Martínez, José Enrique, *Su patria, Madrid. Vida y obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2020.
- Monzó Ribes, Clara; Blanco Campos, Félix, «*La fantasma de Valencia* y las comedias de *Fiestas del jardín* de Alonso de Castillo Solórzano: hipótesis de datación y circunstancias de representación», *Neophilologus*, 106 (2022), pp. 419-432.
- Peale, George, «*Querer por solo querer*: un hito en la historia materialista del teatro cortesano», en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. Judith Farré, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 123-143.
- Rodríguez García, Eva, *La puesta en escena de Lope de Vega*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2014.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo, *La vitoria de España y Francia*, en *Coronas del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, ff. 166v-231r.
- Vega Carpio, Lope de, *Carlos V en Francia*, Luc Capique (ed.), en *Parte XIX de Comedias*, II, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Madrid, Gredos, 2020, pp. 825-1026.
- , *La fábula de Perseo*, Roland Béhar (ed.), en *Parte XVI de Comedias*, I, coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, pp. 819-1006.
- , *Los palacios de Galiana*, en *Parte veinte y tres de comedias*, Madrid, María de Quiñones, 1638, ff. 230v-257r.
- , *Los torneos de Aragón*, Patrizia Campana y Jordi Pardo (ed.), en *Parte IV de Comedias*, II, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lérida, Milenio/UAB, 2002, pp. 669-790.
- , *El vellocino de oro*, José Javier Rodríguez (ed.), en *Parte XIX de Comedias*, II, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Madrid, Gredos, 2020, pp. 511-670.