

**EL ESPECTÁCULO TEATRAL COMO GLOBALIDAD.
DIALÉCTICA REALIDAD/FICCIÓN EN LA FIESTA
CORTESANA BARROCA:
«LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA»**

Javier VELLÓN LAHOZ

José M^a Díez Borque, en su edición del auto sacramental calderoniano *La segunda esposa y triunfar muriendo*¹, solicita que las publicaciones de este tipo de obras vayan siempre acompañadas de lo que constituía el complejo sistema de la representación barroca, en la que cada uno de los componentes dramáticos poseía una incidencia funcional específica en el espectáculo como entidad totalizadora. Es ésta una pretensión que los eruditos calderonianos, sobre todo, de su última etapa dramática, como escritor de la Corte, han expuesto como necesidad ineludible si se quiere comprender las causas y procedimientos que posibilitan esta faceta teatral.

Frente al carácter descriptivista de Charles V. Aubrun² ante las comedias mitológicas, estableciendo como parámetros interpretativos la constitución de los personajes, el principio de verosimilitud, el sentido alegórico, así como criterios estructurales que distinguen estas piezas de la tipología de la *comedia nueva*, otros autores, S. Neumeister³, W. G. Champman⁴, intentan adecuar su estudio a la realidad que rodeaba e impulsaba la práctica escénica cortesana como configuración delimitadora de este género dramático.

¹ *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1984.

² «Estructura y significación de las comedias mitológicas de Calderón» en *Hacia Calderón*, (Tercer Coloquio anglogermánico, Londres 1973), Walter de Gruyter, Berlín-New York, 1976, pp. 148-155.

³ «La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico» en *Hacia Calderón...* op. cit., pp. 157-170.

⁴ «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de Literatura*, V, 1954, pp. 35-67.

El lugar de la representación, el público al que va dirigida, la relación entre el ámbito de la ficción y del espectador, describen un marco ideológico-informativo que motiva la elaboración de la fiesta a través de un proceso calificado por Neumeister como «interrelación ficción/realidad». Desde esta modalidad, lo que podemos considerar funciones específicas de la comedia de corte apuntan a la identificación de tales obras como un ente orgánico y homogéneo que conforma un sistema de interacciones especulativas entre los distintos códigos que la componen, que, a la vez, adquieren su valor mediante la inclusión en la totalidad del espectáculo.

La fiesta mitológica objeto del presente estudio se llevó a cabo el 4 de junio de 1690 en Valencia, concretamente en el palacio virreinal de los Condes de Altamira, con motivo de la celebración del matrimonio entre Carlos II y Mariana de Austria⁵. La representación se realizó en el salón o patio de guardias, aprovechando como escenario una escalinata, tras la cual existía un hueco para los mecanismos de la trámoya, tal como viene indicado en la memoria de apariencias y en las acotaciones implícitas puestas en boca de los personajes de la mojiganga.

Como es notorio, la importancia del texto radica en la ilustración que poseemos acerca de la escenografía del espectáculo, gracias al manuscrito de 1690 citado⁶, en el que se reproduce:

- Memoria de apariencias.
- Dibujos de las diversas mutaciones, debidas a la reconstrucción de Bayuca y Gomar, discípulos del escenógrafo J. Gaudí.

⁵ El documento que atestigua el desarrollo de dicha celebración, manuscrito, puede consultarse en la B. N. Paz y Melia lo describe en su *Catálogo de manuscritos dramáticos*, p. 197. Las piezas breves que acompañaron la comedia se encuentran, también, en la obra manuscrita *Teatro antiguo valenciano*, nueve volúmenes pertenecientes a la Hemeroteca Municipal de Valencia, concretamente, en los vols. I y II. Recientemente, la editorial Cátedra ha publicado la mencionada comedia calderoniana, con un completo estudio de Aurora Egido que recoge información sobre los promotores de la fiesta valenciana.

⁶ Reproducido por Angel Valbuena Prat, «La escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo español de arte y arqueología*, (XVI), 1930, pp. 1-16.

- La loa, entremeses y fin de fiesta, que acompañaron la representación, escritos para la ocasión por los dramaturgos valencianos Francisco Figuerola y Josep Ortí.

Ante dicha documentación, lamentablemente escasa para otros espectáculos de este tipo, el análisis puede adentrarse en el espesor semántico de la fiesta teatral, como exponente de un complejo significativo que vincula el ámbito de la ficción y el de la realidad, a través de un tránsito que involucra lo representado en el espacio social, reflejando los distintos niveles de interpretación del hecho mitológico: moral, alegórico y espiritual.

1. *Inicio del proceso de adecuación: la loa*

Como aparece expuesto en la memoria de apariencias, el pórtico y el telón son el primer factor a dilucidar en el contexto estético-ideológico de la fiesta.

Indicio de la arquitectura efímera, la creación escenográfica de un pórtico falso responde a la idea sugerida por Saavedra Fajardo en la «Empresa XXXI» («Existimazione nixa»), en la que el autor aprecia que: «el lustre y grandeza de la corte y las demás ostentaciones públicas acreditan el poder del príncipe y autoriza la majestad»⁷. Su descripción queda detallada en este fragmento de la relación:

«Pintose la cortina la hermosa beldad de Venus consultando al horroroso oráculo de las Parcas la resulta y destino de su cercano parto... y señalaba Laquesis que sería una fierra...; Clotho que un rayo... y Atropos que una piedra...; sobre todo lo qual se vio Cupido en el ayre...; todo lo qual se explicó en un verso latino que se eligió para el frontis... de nuestro gran poeta Falcó, donde dixo: «Tigrin ait Lache-

⁷ *Empresas políticas*, ed. de Fco. Javier Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988, vid. pp. 203 y ss.

sis; silicem Clotho; Atropos ignem». Y apropiando el título de la comedia y la discreción de la Fábula al Real Assumpto se leía en el óvalo que coronaba la cornisa de la portada: «Para más dichosa medra/del feliz Carlos Segundo,/bolverá a nacer al mundo/la Fiera, el Rayo y la Piedra». Havía bajo a las esquinas de la cortina, junto al frontis, a la una parte una águila, y a la otra un león, teniendo entre las garras los extremos de la cortina, y subiendo Alemania sobre el Águila y España sobre el León... fueron recogiendo la cortina».

Telón y pórtico inician el proceso de integrar realidad/ficción: en cuanto a su estricta funcionalidad pragmática, pertenecen al dominio de los mecanismos escénicos (realidad); en lo que respecta a su potencialidad evocadora, proyectan hacia el espectador los resortes del drama mitológico, puesto que su configuración anticipa, emblemáticamente, las motivaciones de la representación.

El amor, como fuerza desatada que se ha de reconducir por medio de la adecuación a unos principios consagrados por el poder, es el tema central de la comedia en correspondencia con la finalidad de la fiesta. El telón está coronado por la figura de Cupido, con las atribuciones concedidas por la mente calderoniana —fiera, rayo y piedra—, basadas en la lectura que de tal figura mitológica se reproduce en la *Tercera parte de los dioses de la antigüedad*, publicada en 1688 en Valencia de la mano de J. B. Aguilar. En el centro de la pintura, se encuentran las Parcas, esto es, el nivel tropológico de la obra, las cuales, merced a un lenguaje profético, refieren la secuencia catalizadora de la acción dramática. A los pies del telón, el águila y el león, símbolos de las dos casas reales, de los que se sirven los dos personajes que inician la loa para subir el telón y dar paso al estatuto de la ficción.

Coronando el pórtico se muestra la *inscriptio* en latín, del escritor valenciano Falcó, y el rótulo que informa sobre la finalidad de la celebración. De este modo, en ambas dimensiones del frontispicio se crea una perspectiva alegórica, situando

en primer plano aquellos signos pertenecientes a lo real (las dos figuras emblemáticas en el telón y la leyenda anunciadora del matrimonio), y, a continuación, los caracteres de la ficción teatral.

La técnica pictórica, incuestionablemente barroca, de tal disposición figurativa ha sido resaltada en lo que concierne al teatro calderoniano: la implicación del receptor, la confusión entre lo contingente y lo evocado, el valor político de la perspectiva en el arte velazqueño, etc. Emilio Orozco sugiere que la teatralización de las artes y la pintura en el Barroco se debe a la necesidad de «ofrecer la ficción artística con la potencia expresiva de una realidad en acción, actuando como seres reales en intercomunicación psicológica y espacial con los contempladores»⁸.

Por otra parte, como manifestación que redundaba en esa imbricación realidad/ficción, el frontispicio teatral actúa como un verdadero emblema en el sentido que Gracián le otorga en su *Agudeza y arte de ingenio*: «piedras preciosas del aderezo de un hermoso discurso». Desde este punto de vista, la concreción conceptual de lo observado va a ser desarrollado por el conflicto del drama, cumpliendo así, las dos funciones que Francisco Murillo⁹ atribuye a este género literario: incitar a desentrañar el sentido oculto del emblema —compuesto de *inscriptio* y pintura—, y como recurso mnemotécnico que perpetúa, a lo largo de la representación, el fundamento del espectáculo.

El inicio de la loa y su exposición, del mismo modo que sucederá en la mojiganga fin de fiesta, introducen un modelo de actuación lingüística que emparenta tres niveles referenciales:

- Nivel emblemático-alegórico que corresponde a la ficción.

⁸ «Calderón ante la pintura y su concepción del espacio escénico», *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1988, 2 vols., vol. II, pp. 209-216, cita p. 215.

⁹ *Saavedra Fajardo y la política del Barroco*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

- Panegírico de la celebración.
- Intento de involucrar la técnica teatral en el trasunto vital del ser humano.

Como afirma J. A. Maravall: «al introducir esa complicación de tres planos se acortan las distancias entre ellos, se la difumina y se considera que, por ese medio, se prepara eficazmente al ánimo para aceptar el carácter apariencial de la realidad»¹⁰.

La capacidad evocadora de la planificación ternaria se prolonga a través de los variados núcleos de la representación desde el propio título de la obra; pero esta idea se complementa con la reducción del esquema a la univocidad homogeneizadora del referente: en el espacio de la ficción el drama resume la irracionalidad sentimental, expresada por el dominio de Cupido y sus tres atributos, en el canal ortodoxo del matrimonio real; en la loa, el cielo, el agua y la tierra (representados por los personajes Océano, Viento y Marte), se pliegan a las exigencias del Amor, refiriendo así al poder que extiende su dominio por el orbe. Marte, paradigma del poder y reflejo del monarca, advierte:

«quitándose Amor la benda,

 el cielo fió a la heroyca
 robustez del braço mío,
 de los mares, lo seguro,
 de los festejos lo activo,
 de los aplausos lo fuerte,
 y de todo junto el brío»

Vinculación celebración/ficción por medio de un proceso de adecuación que comienza con los dos personajes alegóricos, España y Alemania, bajando por las tramoyas ante el telón.

¹⁰ *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980, vid. pp. 501 y ss. Vid. también, M^a Alicia Amadei, «Realidad y apariencia. Valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, junio de 1981, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1519-1531.

Son los encargados de alzar el telón para dar lugar a la representación, sentados, ambos, en las dos estatuas ubicadas en el escenario:

«Ya es razón que, corriendo
el velo a esas campañas,
nuestro poder acerque
lo que ningún poder jamás aparta»

La funcionalidad del símbolo como virtualidad dramática, proporciona las dos condiciones que Carlos Bousoño adjudica a tal recurso retórico-figurativo: «El efecto de trascendencia de los símbolos viene dado por la índole no consciente del significado simbólico unida a la complejidad de la emoción; pero ello unido también a la sensación de realidad que nos proporciona el simbolizador»¹¹.

Es conveniente matizar, no obstante, que los símbolos, como en su caso sucedía con los emblemas, están convenientemente explicitados por el contexto de la celebración. Son los signos monárquicos los que proponen al espectador que su mirada trascienda el primer plano —la realidad—, y se dirija hacia la figuración mitológica, en un alarde de concisión pictórica que pretende interrelacionar la dinámica interna del hecho teatral con la opacidad significativa del gesto emblemático, puesto que, como señala J. Gallego, en el Siglo de Oro «el espectador ya no se basta a sí mismo para interpretar un signo, un emblema, un símbolo: hace falta que intervenga la maquinaria teatral»¹². El transcurso del drama se prolonga en la oscuridad del mensaje para hacerlo comprensible a nivel emotivo y conceptual. Es interesante, además, que la mojiganga se inicie con las mutaciones finales de la comedia, asistiendo a una transmutación del aparato teatral que deja entrever los entresijos de la maquinaria que ha hecho posible el espectáculo: el mundo co-

¹¹ *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977, cita p. 26.

¹² *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, cita p. 122.

mo teatro despliega la metáfora e induce al auditorio hacia su contenido pleno.

Pero la loa va más allá a la hora de sintonizar realidad/ficción. El Océano y el Viento se sitúan en los bastidores de mar, mientras Amor y Marte permanecen en los de tierra. La conjunción entre ambos elementos se cumple una vez el coro de ninfas exhorta al Viento, caracterizado de gracioso, para que no impida la unión entre los dos personajes que designan el poder: Marte, correlato del monarca y la futura reina (retóricamente descrita a partir de un referente marítimo: «Y assí pues las ondas/se advierte ya entregada/essa dorada concha/que ha de ser Real perla, hermoso nácar»).

Dos son los focos que vertebran argumentalmente la loa como exposición de verdades transcendentales:

- El orbe asiste al triunfo del ideal monárquico y se pliega a sus exigencias:

Ninfas: «que en la tierra, en el mar y el cielo
la unión se celebra dichosa y ufana,
porque vea el mundo
que si le dio el Cielo ya un Carlos Segundo
hoy le da una segunda Mariana»

El microcosmos del auditorio es la condenación selectiva del mundo, el cual, mediante la lectura mitológica, contempla la actualización y reafirmación de unos valores sociales.

- El tema del amor no es únicamente una vertiente sentimental sino que se inserta en el código de relaciones estructuradoras del vasallaje ante el poder («pues ama el Rey, que amen los vasallos», «en fe de que oy, amor es vasallage»).

Si el amor, a lo largo de la ficción mitológica, expresa una racionalización guiada por la aquiescencia a unos preceptos (es el caso de Céfiro y Pigmalión), implica que el triunfo del sentimiento equivale a la reafirmación de un orden instaurado ideológicamente. El público, pues, se ve transplantado a una constatación especificativa —enmarcada por la trama mitológica—, *subscriptio* de la latencia semántica indicada en la loa. Los personajes protagonistas de ésta se encuentran caracteriza-

dos como seres integrantes del corpus mitológico, pero su diálogo permanece en el límite entre la pura ficción teatral y las motivaciones reales de la representación.

La perspectiva patentizada en los dos planos —realidad/ficción—, espacialmente sugerida por la dualidad proximidad/lejanía de la experiencia (anunciada, como se ha relatado, desde la disposición del frontispicio), permite una visión de lo representado que, como indica Panofsky: «por un lado, reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticamente sólidas y exactas; pero, por otro, las hace dependientes del hombre, del individuo, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psicofisiológicas de la impresión visual, y en la medida en que su modo de actuar está determinado por la posición del punto de vista subjetivo elegido a voluntad... La perspectiva es un orden, pero un orden de apariencias visuales»¹³.

2. *El drama mitológico y los entremeses: el amor ritual*

La obra se inicia con los símbolos de las casas regias descendiendo al escenario, y subiendo el telón; concluye con la aparición de Venus, acompañada de Anteros y Cupido, las dos vertientes del amor en conflicto a lo largo de la fábula. El paralelismo entre ambas situaciones va más allá de la semejanza tipológica de escenas, y responde a la idea del Dios oculto, *Deus ex machina*, que no se visualiza en las tablas, sino que mueve los hilos del destino humano desde los bastidores, tal como lo demuestran estas palabras del Mundo dirigidas al Autor en el auto calderoniano, *El gran teatro del mundo*:

«Como parte obedencial,
que solamente ejecuto
lo que ordenas, que aunque es mía
la obra, es milagro tuyo»

¹³ *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973, cita p. 51 y 55.

La teatralización del mundo impone este código interpretativo que inaugura y cierra la representación; mientras, la mojiganga mostrará los mecanismos de la fisicidad teatral cuando se ha consumido el rito de la sublimación amorosa, ejemplificando la intercomunicación entre la divinidad y la monarquía. El cielo adquiere una connotación que equipara los distintos segmentos fragmentarios de la obra —incluso, los paródicos, pues Diana en el fin de fiesta también se desliza por la tramoja—, y los unifica mediante el recurso que apunta al designio de lo sobrenatural dominado por la divinidad: de él parte el equilibrio de la creación, de la cual, la pugna amorosa del drama es sólo una de sus manifestaciones.

De ello se deduce la existencia de elementos de la comedia relacionados con la fiesta cortesana y la loa, modelizando un sistema significativo de adecuación entre el tránsito de lo real y la recepción mitológica de la celebración. No hay, por tanto, diversificación sino univocidad a la hora de plantear un eje interpretativo que progresa desde la materialidad de la representación hasta la sucesión de verdades, en sí mismas redundantes, por medio de un universo —el mitológico—, conectado alegóricamente, con el macrotexto cultural al que pertenece el auditorio, pues, como indica Ch. V. Aubrun: «A medida que la acción se aleja rumbo a la utopía y a la acronía, Calderón introduce más verosimilitud, mayor cantidad de menudas referencias a lo real; liga mediante lazos más numerosos, aunque disimulados, los afectos y las pasiones de la escena a los afectos y las pasiones del auditorio»¹⁴.

Se ha reiterado que el tema central de la obra es el amor correspondido, representado por Anteros, vencedor frente al amor ingrato, asociado con la figura de Cupido. No obstante, y en aras de ofrecer una perspectiva global acerca de la interac-

¹⁴ «Realismo y poesía en el teatro: abstracciones morales y referencias a lo real en la tragedia lírica de Calderón», *Revista de la Universidad* (Universidad de la Plata), nº 18, (1964), pp. 297-305. Cita p. 300.

ción ficción/realidad, conviene no desdeñar una línea argumental subsidiaria a la culminación amorosa: la esperanza originada por el matrimonio de Carlos II, lo que realza la festividad no sólo como magnificencia de un presente, sino como proyecto de estabilidad que se prolonga hacia el futuro.

Según los manuales que garantizan la supervivencia actualizada de la mitología clásica en España —*La philosophía secreta* de Pérez de Moya (Madrid, 1585) o *El teatro de los dioses de la antigüedad* de Baltasar de Vitoria (Salamanca, 1620)—, Cupido posee dos tipos de flechas: las de oro, propagadoras del amor, las de plomo, que niegan todo afecto. Calderón recoge dicha tradición en la dualidad Anteros/Cupido, y la influencia ejercida sobre la pareja de galanes, Pígmalió-estatueta/Irífila-Anajarte. La esperanza en el amor racional de Pígmalión logra el premio a su constancia, y su inanimada dama cobra vida, y, así:

«se vea que una fe
firme, en un amor constante,
tierno llanto, afecto fiel,
si una mujer y una piedra
porfían a aborrecer,
se deja vencer primero
la piedra que la mujer»

Abundando en este aspecto, los dos entremeses que acompañaron al drama —*El verde del mes de mayo* de Figue-rola, y *Amor y Esperanza en palacio* de Ortí—, reflejan un parangón entre la necesidad del amor cumplido y la esperanza que de él se desprende. En el primero, el juego popular en torno al verde adquiere una virtualidad significativa identificable en las siguientes palabras de Gila:

«... pues se ve
que quando ciña las sienes
de Carlos Augusto Rey,
a las luzes de Mariana
luche la española fe,
que para altas esperanças
empieza a reverdecer».

En el segundo, el amor, entendido como rendimiento, y la esperanza son admitidos, por la Lealtad y el Respeto, en palacio, y se explicita el sentido real que adquiere esta dimensión temática de la pieza:

Respeto: «que en cada uno la Esperança
entró de haver conseguido
el logro que tanto España
desea, de ver un hijo...»

Emparentado con las alabanzas a las glorias pretéritas de la monarquía hispana realizadas en la loa, se nos muestra el espectro del misoneísmo barroco, la tendencia a perpetuar el sistema en sus estructuras teóricas inamovibles. Como sentencia Saavedra Fajardo en su «Empresa LIX», «el principal oficio del príncipe es conservar sus estados»¹⁵, lo que induce a la idea de que, tras la consecución de un equilibrio guiado por los imperativos doctrinales, es necesario intervenir para dilatar el dominio ideológico.

Muestra de los peligros que acechan el destino del hombre es la irreductible visión de contrarios barroca: amor verdadero/desamor, risa/llanto, tragedia/parodia, etc..., son opciones del organigrama contextual del Barroco y que, únicamente por moción al criterio de autoridad, cuya cúspide es el albedrío del rey, es posible afrontar la elección conveniente pues, como afirma Tierno Galván: «El hombre barroco vivía en un mundo definido por una seguridad teológica absoluta, y por una inseguridad muy profunda en cuanto se refería a los demás... el sometimiento riguroso y acrítico a un único principio de autoridad interpretado por una institución llevó a la valoración maniquea de la realidad, entendiéndola según un sistema de contraposición ante cuyos contrarios es necesario elegir»¹⁶. El sometimiento a unos preceptos, y la esperanza de su permanen-

¹⁵ Op. cit., vid. pp. 403 y ss.

¹⁶ «El principio de autoridad en el Barroco español», *Actas del Congreso...*, op. cit., vol. II, pp. 1695-1700, cita p. 1698.

cia, vinculan los dos grandes temas de la fiesta, amor/visión de futuro, salvaguardando el panegírico del emblema monárquico, expresado por la formalización del conflicto mitológico.

3. *La virtualidad cómica como referente de la conclusión*

K. Stanislavski no cesa en insistir en que, «el trabajo creador empieza cuando las facultades interiores y exteriores actúan en armonía, y llega a su fin cuando esa armonía se rompe»¹⁷. Tras la sistemática presentación de unos contenidos en clave mitológica, la fiesta alcanza su cénit expresivo con la liberación dramática contenida en la potencialidad cómica y carnavalesca (en el sentido de eclosión sensual) de la mojiganga, tipificada, en palabras de E. Rodríguez y A. Tordera, por «el tono de tratamiento total, la exuberancia de las imágenes y la libertad formal a ultranza»¹⁸.

De este modo, el rígido corsé de la máscara mitológica deja paso a la diafanidad del rostro cómico, que no duda en mostrar, en una clara vertiente metateatral, el proceso de conversión dramática del personaje: la que ahora escenifica el papel de Diana representaba a Anajarte en la comedia y, por ello, se lamenta de «haber dejado de ser piedra» (Venus la denomina «la buena de Anaxarte»). Este mecanismo de adecuación dramática lo encontramos, también, en el sainete de Antonio de Solís, *Aguardad supremos dioses*, con el que concluyó la pieza *Triunfos de Amor y Fortuna*:

Ber. «Cosme, ¿no ves que acabó ya la comedia?

Cos. ¡Ay de mí!

Agu. ¡Venga adentro!

Cos. ¿Quién soy yo?

Agu. Ahora ignora quién es

Ber. Juan Rana

¹⁷ *El arte escénico*, Madrid, Siglo XXI, 1983, cita p. 272.

¹⁸ *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1984, cita p. 121.

Cos. ¿Y no Coridón?

Agu. No, que eso fue en la comedia».

Asistimos a una transformación de la iconocidad del personaje (la imagen de su apariencia en la ficción), sustentada por un referente homogéneo: la fisicidad del actor. En los instantes iniciales de la mojiganga de Figuerola se lleva a cabo la transición de espacios dramáticos, con un período interseectivo —los primeros momentos, con el diálogo entre Venus y Diana—, privilegiado para el análisis teatral, puesto que, desde un nivel teórico, se recoge la transfiguración del espectáculo en sus variadas vertientes: la actoral y la escenográfica.

El templo de Venus, mutación con que se da fin a la comedia, es donde se localizan ambas figuras, las cuales, no sólo patentizan su esencialidad como caracteres en transición, sino que evidencian los entresijos de la arquitectura teatral:

Diana (a Venus): «Pues bajad, si queréys, por el atajo (se refiere a la escalera que aparecía en la representación, tal como figura en la memoria de apariencias)

Venus: Casi, casi es mejor que el torno aflojen».

Desde el dominio teatral se identifica los procedimientos internos de la ilusión festiva, incorporando la interioridad del espectáculo a la competencia dramática del espectador, todo ello guiado por ese Dios oculto que gobierna la actuación del hombre más allá del escenario. Si la loa garantiza el proceso de ficcionalización, la mojiganga retorna, mediante el guiño paródico, a los procedimientos evocadores de lo real, vinculando la escenografía y la representación con las motivaciones de la celebración. Así, Flora, observando el frontispicio, señala: «De Gomar y Bayuca son primores/ cuyo pincel dibuja...»; Mercurio («con un cartel en la mano en el que llevará escrito el título de la comedia»), explicita el sentido global de la representación.

El desfile burlesco de figuras mitológicas (Venus, Flora, Diana, Palas, Himeneo, Apolo, Marte, Vulcano, Mercurio, Júpiter), encuadra el espectáculo en los límites de lo festivo, en

su variante jocosa. Tras el triunfo del amor en armonía, el teatro se muda en participación alegre, una vez se ha consumado el rito amoroso, y trueca el relativo distanciamiento de la ficción mitológica en experiencia próxima al auditorio gracias al código cómico. Las deidades que permanecían en el trasfondo visual de la representación —recordar la interpretación de las *Hilanderas* velazqueña—, dotándolas de contenido trascendente, se aproximan como materializaciones epistemológicas que, tras su conversión cómica, inciden, protagonizando el fin de fiesta, en la culminación del matrimonio real.

Con todo lo dicho queda expuesta, siquiera de un modo sucinto, la integración semiológica, en el contexto de la dramaturgia, de una heterogeneidad de códigos —visuales, auditivos, pictóricos, actorales y arquitectónicos—, que cobran vigencia significativa en la simbología unificadora del espectáculo. La evidencia semántica se simultanea con la complejidad de las ficciones elaboradas, pues, como afirma Gracián en el «Discurso VII» de *Agudeza...*: «La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable; y el conocimiento que cuesta, es más estimado. Son noticias pleiteadas, que se consiguen con más curiosidad, y se logran con mayor fruición que las pacíficas. Aquí funda sus vencimientos el discurso, y sus trofeos el ingenio».