



El dominio del espacio escénico

en el 'Auto de las Gitanas

Maria J. Ferrer-Lightner

Tacoma – USA

Nos acercamos al *Auto das Ciganas* de Gil Vicente con el objetivo de descubrir y reflexionar sobre algunos de los elementos escénicos que permiten adivinar la preocupación del dramaturgo por la representación de la obra. Se trata de redescubrir qué elementos escénicos revelan la postura de Vicente hacia el hecho teatral. Gil Vicente relacionó su producción dramática con las circunstancias político-sociales en las que vivió. En algunas de sus obras en portugués y en castellano se nos presenta una imagen del momento histórico a partir de la caracterización de sus personajes, no siempre miembros integrantes de la realeza portuguesa, y de los ambientes en los que éstos se mueven. El dramaturgo nos revela una técnica integradora con el uso de distintos elementos escénicos que está destinada a consolidar en su conjunto la obra dramática, no como elemento aislado de su medio artístico-social, sino como parte integrante del mismo. El auto fue estrenado en Évora, Portugal, en el año 1525, año en que Joao III y su



esposa Catalina, matrimonio real portugués, visitaron esa localidad (Calderón). El texto dramático forma parte de un grupo de obras relacionadas con el fasto cortesano, de origen medieval, común durante la primera mitad del siglo XVI, con el único objetivo de entretener a un tipo de público, llenar espacio y formar parte del ocioso tiempo de la nobleza aristocrática. Sin embargo, Gil Vicente demuestra con esta pequeña obra su calidad artística e intelectual, no sólo porque retrata y enfrenta dos mundos sociales distantes, sino porque lo hace a través de una técnica teatral que de forma implícita potencia el texto espectacular y el texto literario.

Como la mayoría de los autos, se trata de una pieza breve, tiene una extensión de 222 versos (la media es de unos quinientos a mil versos), es una obra profana y está escrita en castellano. En el *Auto de la Gitanas* encontramos las características básicas comunes de su género como son la bipolarización, la tensión lingüística; la falta de acotaciones escénicas, aunque se incorporan algunas que indican el movimiento de los personajes; la falta de división en actos o jornadas y los complementos musicales de tipo integrador (Díez 19-23). El hecho de que no siga una estructura dramática en la forma de Prólogo o Introito de carácter explicativo o de que no se vea una presencia de personajes emblemáticos no limita la riqueza de elementos dramáticos importantes, los cuales junto a las características mencionadas y a la brevedad de la obra contribuyen a crear un efecto de transitoriedad. No



todos los autos fueron de tema religioso como es el caso del *Auto del repelón* de Juan del Encina (1507-09), auto breve profano también en castellano, con un lenguaje muy específico –el sayagués.

La crítica actual plantea la necesidad de recuperar, dentro de unas coordenadas históricas, el texto dramático o la historia del texto dramático peninsular del siglo XVI, por lo que fue en sí mismo; es decir, texto y representación conjuntamente y, en ocasiones, más representación que texto. Según Ruano de la Haza, el objetivo es reconstruir lo que *veían* los espectadores en los tablados comerciales y no lo que oían (33). Se trata de entender el significado de la obra e imaginar su puesta en escena. Hay que prestar atención a varios elementos escénicos que van desde la incorporación de cuestiones de acción, espacio y tiempo, a preocupaciones del tipo de accesorios de utilería y de personaje, de vestimenta y de complemento musical. Es evidente que gran parte de estos elementos no figuran explícitamente en acotaciones en obras tan tempranas y que las limitaciones tecnológicas de la época no ayudaron tampoco a que se difundieran ampliamente, no todas revestían valor teatral y por ello de indicaciones para la representación (Ferrer Valls 12).

Debido a la variedad de terminología en la crítica teatral, al hablar de texto dramático me remito aquí a las definiciones que utiliza M^a Carmen Bobes Naves en su distinción entre texto literario y texto espectacular,



porque ofrecen la posibilidad de moverse con más facilidad entre uno y otro a la hora de analizar no sólo el contenido de la obra, sino también las huellas de su puesta en escena.

El teatro peninsular del Renacimiento empezó a desarrollarse a finales del siglo XV con sus figuras más representativas y continuó su trayectoria hasta mediados del siglo XVI, momento en el que experimenta un cambio importante y se transforma en teatro clásico español por excelencia. En general, presenta características muy amplias y variadas, en gran parte debido a la condición de ser un teatro en proceso de desarrollo. Se puede observar esta cualidad en la inconsistencia de los títulos de las obras -autos, farsas, *quasi* comedias-, en la no existencia de un local destinado a su representación, aunque no faltara un espacio escénico concreto, y finalmente en el hecho de encontrarse entre influencias. La crítica actual prefiere no establecer fronteras entre los dramaturgos de los siglos XVI y XVII, justamente por el hecho de reconocer la trayectoria del desarrollo teatral como un proceso evolutivo hacia la sofisticación y el dominio de las técnicas escénicas barrocas (Hermenegildo 1994:16). La complejidad de las representaciones más primitivas se correspondía con el ámbito social en donde se representaban (iglesias, plazas, carros, salas cortesanas), con el origen de su propia existencia (secular-urbano, escolar o religioso) y con el público frente al cual se presentaban (público-privado). Las acotaciones



escénicas son escasas en ellas, las más comunes indican los pocos movimientos de los personajes como entradas y salidas, y cantos y bailes. En palabras de A. Hermenegildo, "la mayor parte de las órdenes salen del diálogo de los personajes" (2001: 44), de las didascalias para Bobes Naves. Estas órdenes expresan la *espacialización* de los personajes y del público, sus movimientos y la construcción del tiempo de la acción. Otros elementos ayudan asimismo a construir el texto espectacular, nos referimos a la lengua usada por los personajes, a la vestimenta y a los objetos y utilería escénica. La actuación de los personajes nos ofrece también una imagen del ambiente en el que se mueven a través de la actitud individual o interactiva. No hay que olvidar al público en este tipo de obras, ya que en ellas se convierte en un personaje más. Es importante considerar que la falta de acotaciones se puede deber en sí misma a la poca necesidad de crear un espacio ficticio entre actores y personajes. No en todas las obras de la *Copilaçam* de Gil Vicente se imita la realidad a través de la ficción; en varias de ellas se observa, en palabras de Manuel Calderón, que el espacio de ficción dramática se funde con el espacio real (salas, capillas, iglesias) (XXXVIII), por lo que podemos imaginar que, en términos generales, no requieren de tanto aparato escénico.

Brevemente el argumento de la obra se limita a un único cuadro. Una concisa introducción en lengua portuguesa (edición de 1562) explica que fue



representada ante los reyes portugueses en 1521 en Évora, lo que parece un error del editor o del impresor, según Manuel Calderón, debido a que los reyes no estuvieron en esa localidad hasta la Pascua de 1525. Se indica a continuación que al final del *sarao* aparecen cuatro gitanas cuyos nombres se dan a continuación. Se revela con ello que el *Auto* forma parte de los festejos que se desarrollaban en esos días en la localidad. Las gitanas entran y empiezan sin más introducción a hablar en su jerga gitana. En lo que viene a ser un monólogo a una sola voz, se dirigen a los señores y señoras directamente y les piden limosna y todo tipo de bienes (una camisa, una çaya, etc.), a cambio se ofrecen a leerles la buena ventura y a adivinar el futuro. Deciden llamar a cuatro hombres, los cuales entran en escena e intentan con los señores del público hacer trueques con sus animales. La gitana Martina parece darse cuenta de que no son bien acogidos y les sugiere que se retiren al son de una *Cantiga*, en esta ocasión sobre un asno. Los hombres se van y las gitanas empiezan a leer las manos de las mujeres en la sala. Prometen contarles secretos mágicos y otros hechizos que las ayudarán a encontrar maridos ricos y una vida de holganza a cambio de limosna. Finalmente, al darse cuenta de que las señoras no regalan nada, deciden marcharse felizmente cantando y bailando. Como se podrá observar más adelante, la simplicidad del argumento no quita que haya gran riqueza de elementos dramáticos.



A la hora de plantear de qué forma se plasma la teatralidad de la obra, se observa que los componentes del texto literario y del texto espectacular cobran gran importancia. Hermenegildo habla de teatralidad en términos de lo que va “más allá del material lingüístico y de la masa diegética” (2001, 9). En el caso del *Auto de las Gitanas*, aparecen preguntas que ponen en duda ciertos elementos en relación a la autoridad del texto (cuántas manos lo han corregido, editado o censurado) (Ruano de la Haza 46). Todo ello demuestra la fragilidad de los detalles en los que se basa este análisis. La primera edición de la *Copilaçam* fue publicada en 1562 póstumamente por el hijo del dramaturgo, Luis Vicente, quien fue responsable de la edición y de la clasificación de las obras, las rúbricas, de las acotaciones y de la presentación de los textos (Calderón XXVII). La segunda edición de la *Copilaçam* (1586) fue censurada por la Inquisición (posterior al *Índice* de 1581) perdiéndose algunas de las obras y recortándose otras más. La siguiente edición, ya en el siglo XIX (1834) y ediciones posteriores a 1928 siguen el facsímil de la *Copilaçam* de 1562, de donde vienen la mayoría de los textos de hoy (Calderón XLVIII).

En el *Auto*, aparte de las cuatro acotaciones escénicas que indican literalmente quién habla, entra o sale, canta y baila, podemos trazar el espacio escénico escuchando las voces de los personajes. La fuerza de la palabra en las intervenciones gitanas se traduce en el dominio físico no sólo



del espacio escénico, sino también del ámbito social del público. La jerga gitana se impone sobre la lengua oficial, los movimientos de los actores en escena se apoderan de la distancia física que los separa de su público y, en definitiva, la sonoridad de las intervenciones hace que el texto espectacular adquiera riqueza y volumen. La gran mayoría de obras de la *Copilaçam* se representó en un salón de palacio. Según recoge Manuel Calderón de la *Crónica* de García Resende, “el escenario estaba a la misma altura del público, que se congregaba probablemente a ambos lados de la sala donde los actores representaban delante del rey” (XXXII). En el transcurso de la obra se adivina la eliminación de barreras entre los actores y el público. Se ha estudiado ya en un trabajo nuestro la lengua, la jerga gitana, como un elemento clave en esta posesión y extensión del espacio escénico; añadimos también el uso constante de imperativos, que invaden y toman espacio no sólo psicológico sino también físico. Lo apreciamos en estas citas.

CASANDRA: Dadme una camisa, açucar colado, (4)

CASANDRA: Mostra la mano, ceñura, (81)

MARTINA: ¡Daznus algo, preciuza! (91)

CASANDRA: Dame acá la mano ahura, (176)

LUCRÉCIA: Dad acá, garça real, (187)



Cada intervención es un mandato directo hacia alguien del público, sólo en muy limitadas ocasiones los personajes se hablan entre ellos y estas didascalias sirven de instrucciones para el director de escena.

- LUCRÉCIA: Andad acá, hermanaz, y vamos
 A eztaz siñuras de gran hermosura.
 Diremuz el ciño, la buenaventura;
 darán çuz mercedez para que comamuz. (20)
- CASANDRA: Llamemuz a Claudio antes que nuz vamuz,
 Carmelio, Auricio, y haremuz fiezta
 como hizimos ayer por la ciezta.
- GIRALDA: Ve a llamarloz y nuz esperamuz.

En un recuento general entre todas las intervenciones se puede adivinar la presencia individual de catorce mujeres nobles. Las gitanas se dirigen individualmente a ellas. Por su parte, los hombres forman parte de un público indefinido, aunque hay algún personaje que se dirige en particular a alguno de ellos.

En la obra se recogen dos momentos espacio-temporales claves relacionados con el movimiento de los personajes. Uno inicial en el que éstos, en concreto sólo mujeres, se presentan y reclaman limosnas a su público y solicitan la presencia de los hombres. La entrada de las gitanas ha



sido intempestiva. En esta primera escena, las intervenciones se dirigen al público mayormente con el masculino plural inclusivo.

MARTINA: ¡Mantenga, fidalguz, ceñurez hermusuz! (1)

[...]

CLAUDIO: ¡Oh, ceñurez cavalleros!

Mi rocín tuerto os alabo,

porque es calçado nel rabo,

zambro de los piez trazeros, (40)

[...]

AURICIO: Ciñurez, ¿queréis trocar

mi burra vieja a un galgo? (45)

Imaginamos a los personajes moviéndose por el salón pero conservando aún cierta distancia crítica. Una vez los actores masculinos desaparecen (vv. 49), se inicia un segundo momento, más íntimo y de acercamiento a un sector más específico del público, el femenino. En esta instancia, se produce el movimiento de incursión, de extensión del espacio escénico al lugar que ocupa el público, que se convierte en personaje. El tiempo de la acción sufre aquí un cambio importante, parece que se desacelera el ritmo inicial, pero ésta disminución no contribuye a reducir la presión que sienten las damas. Las intervenciones son más extensas, más



descriptivas y están llenas de referencias literarias o de nombres conocidos. El objetivo pasa de apelar a querer convencer. Cada actriz busca un blanco específico entre el público. El ritmo marcado va decreciendo hasta el momento en que una de ellas decide terminar el juego cuando oímos que se queja: “pues no dais nada” (v. 220).

Nos hemos referido anteriormente a que el espacio de ficción dramática se funde con el espacio real en algunas de las obras de Gil Vicente, observamos aquí como las gitanas –actrices de ficción- conversan con un público real que actuará en relación a lo que es y representa en su realidad. Este es un público cortesano y aristocrático que busca distracción e impacto, pero que está acostumbrado a ser parte del espectáculo también. Son conocidas las noticias sobre el gusto de las damas cortesanas por organizar representaciones de torneos dramatizados y máscaras (Ferrer Valls 27). El teatro cortesano valenciano es una buena muestra de ello. A. Hermenegildo hace referencia a un teatro transnacional de rasgos comunes en el que hay una dependencia cortesana del escritor, un sometimiento a la clase dominante y una alianza entre intelectuales y aristócratas (1994:44). Tanto público como dramaturgo forman parte del mismo sistema, hecho que no presupone necesariamente la falta de cierto enfrentamiento dialéctico. Gil Vicente demostró a lo largo de su vida una postura intelectual decisiva con premisas ideológicas. Definitivamente hay interacción entre actores y



público, sin embargo la creatividad del dramaturgo es la que deja la intervención del segundo personaje abierta. Es en definitiva el texto espectacular el que permite actuar al público. Posiblemente ni el dramaturgo ni los actores esperan ninguna sorpresa de su público interlocutor. En el análisis sobre espectador teatral de los siglos XVI y XVII, A. Hermenegildo caracteriza al de la primera mitad del siglo XVI como "selecto, cerrado y cautivo, el que asiste a las representaciones dentro del marco que condiciona su inserción social en el momento de la realización del espectáculo" (1994: 31). En un trabajo anterior, apuntábamos lo fácil que resultaba imaginar las exclamaciones, ruidos y comentarios por parte del público femenino al verse perseguido, acosado y tocado por las gitanas, aunque todo quedara como siempre en un aire de fiesta (Ferrer Agell). No es hasta la segunda mitad de ese siglo, con las obras de Lope de Rueda, que el público se convierte en un ente específico, libre y exigente, es "el nuevo público", "un adversario con el que hay que establecer la lucha dialéctica" (Hermenegildo 1994:17).

Las referencias directas al decorado o a la utilería de escena en el *Auto de las Gitanas* son nulas e incluso nos atreveríamos a decir, innecesarias si las hubiera. Este hecho hace pensar en lo efímeras que llegaron a ser muchas pequeñas obras que se representaron sin más comodidades que las que las circunstancias les ofrecían (aunque en ocasiones fueran más que



suficientes en el ámbito cortesano), vemos reflejado en ello también la validez inmediata de la representación y su imposible trascendencia. El texto dramático se convierte en un instante en representación por sí mismo, dentro de unas coordenadas espacio-temporales que le pertenecen en ese preciso momento. La escena ficticia (unas gitanas hablando con señoras) podría ser una escena de cada día; podría ser representada tanto en una sala de palacio, en donde las gitanas aprovechan un descanso en las actividades de los cortesanos para vender su mercancía, como en una calle de la ciudad, si se diera el caso, en donde varias de ellas invaden a un grupo de cortesanas que caminan alegremente.

En cuanto a la vestimenta, no hay descripción de ella. La de los cortesanos es la suya, la original. Ellos no actúan como personajes, no se representan, son ellos mismos. Sin embargo, se conocen obras en las que se habla de grandes disfraces. La palabra, los gestos y la elaboración del vestuario son la dimensión fundamental de esos textos, según Ferrer Valls. Otras fuentes literarias posteriores hacen referencia a la pobreza absoluta en la vestimenta teatral en los albores de la comedia pero recogen así mismo una evolución. Por otra parte, es fácil imaginarse la indumentaria de las gitanas. Este personaje está presente en otros autos religiosos y en varias de las obras de Sánchez de Badajoz entre otros. El pueblo gitano llegó a Europa en el siglo XIV y penetró en la Península Ibérica por el este a



mediados del siglo XV, atravesándola hasta llegar a Portugal. Aunque hablaban su propia lengua pudieron mal adaptarse a las contradicciones que les presentó la cultura peninsular y a la lengua castellana, que se convierte entonces en la base de su jerga literaria, con el excesivo ceceo. No es de extrañar que los personajes gitanos portugueses utilicen su jerga con una base de español salpicada de lusismos. El gitano en general ha pertenecido desde su aparición literaria a ese grupo de personajes marginales, que sirven para hacer reír. Expresa la presencia del *otro* que se sitúa por debajo del pastor, junto al musulmán y al africano. Son pueblos éstos con cultura, lengua y creencias propias que contrastaban con el orden moral y social establecido. Se convierten fácilmente en punto de mira y sus particularidades culturales son fáciles de exagerar y ridiculizar. En definitiva, la figura del *carnaval* y el colorido y los accesorios sonoros característicos de la indumentaria gitana ofrecen el contraste necesario. Los gitanos –actores y actrices- son los únicos que usan disfraz, lo que contribuye a describir no sólo su condición social, religiosa, sino también su actitud hacia la acción y hacia los demás personajes. El disfraz tiene también la función de reproducir modelos tradicionales desde la perspectiva institucional y, en general, transmitir información al espectador (Ruano de la Haza 85-91).

Entre los accesorios escénicos de personaje que, al contrario de los demás accesorios de decoración, no son siempre físicos y tienen un valor



simbólico, se nos indica, en la primera intervención de la gitana *Casandra*, la existencia de una cruz (la opinión general se inclina por la idea de que la gitana cruza los dedos representando el signo de la cruz). Otros elementos simbólico-religiosos de tipo léxico complementan a los personajes. Se usan como un código que les permite la entrada, que les sirve de acceso al espacio social del público, de esta forma el mundo *no-oficial* accede al *oficial*, penetra en él.

CASANDRA: Danuz limuzna, pur l´amur de Diuz;
cristianuz çumuz, veiz aquí la cruz.

LUCRÉCIA: ¡La Virgen María uz haga dichuzuz! (4)

[...]

CASANDRA: ¡Bendígate Diuz del cielo! (83)

[...]

GIRALDA: ¡Diuz te guarde, hermozura! (113)

[...]

LUCRÉCIA: ¡Bendito sea el Ceñor
que tal hermozura cría! (142)

[...]

CASANDRA: Ceñuras, com bendición
os quedad, pues no dais nada. (220)



De igual manera se pone en sus bocas referencias literarias y sociales que sugieren un conocimiento más allá del simple saber callejero. Por otra parte, en el *Auto* se hace referencia a dos "caballos buenos" (v.30) y se implica que están presentes en escena con la pregunta "¿Qué talez? (v.30), como pidiendo al público la opinión al respecto. La presencia de animales en escena podía resultar aparatosa y funcionaría tal vez como la cruz ya mencionada.

En dos ocasiones en la obra el elemento musical es al mismo tiempo más que un simple recurso dramático (Ruano de la Haza 116) ya que tiene una función estructural (Calderón XLII, cita a Bowra y Asensio). La función se extiende a señalar los cambios escénicos como el que presenciamos con la salida de escena de los hombres, que se retiran cantando y bailando al son de una cantiga. Otra función es la de ofrecer color local y contribuir a la creación de cierta atmósfera de alegría, en esta ocasión creando comicidad a partir del ridículo, al escucharse que la cantiga hace referencia al ajuar de un asno, en un claro paralelismo al futuro ajuar de Isabel de Portugal. Pero en definitiva, esta primera muestra musical contribuye al cambio que marca la nueva posesión del espacio escénico por parte de las gitanas que a partir de ahí empiezan sus incursiones por el espacio físico del público. Al terminar, la salida final de los personajes del escenario se señala con una acotación que



indica que se retiren cantando y bailando. Este elemento se equipara al cierre con el villancico tradicional en los otros autos.

Los actores son cuatro hombres y cuatro mujeres, hecho en sí mismo interesante, que actúan al margen de las normativas que más adelante se dictarán en relación a la prohibición de la presencia femenina en ciertos roles teatrales. La técnica del dramaturgo la hemos visto demostrada cuando acerca el mundo ficticio al mundo real. Las gitanas actúan y sus intervenciones marcan el ritmo escénico, que permite incorporar al otro personaje (el público), y conducen a un final interesantemente revelador. La gitana Lucrecia en su último parlamento carece totalmente de flexión jergal. Dice sus últimos versos en un español neutro: "No vi gente tan honrada / dar tan poco galardón" (vv. 221,222). Con esta intervención, que así mismo cierra la obra, se produce un cambio de tono y como vemos de uso de registro lingüístico. La inferencia no puede ser otra que la de la salida de escena. La actriz ha terminado su representación y lo hace saber. El juego ha finalizado y es hora de irse. Se despide del público y se dispone a salir no sin antes recuperar el aire de fiesta con el canto y el baile.

Las representaciones de las primeras obras dramáticas estuvieron en su mayor parte vinculadas a una circunstancia concreta de celebración, según nos recuerda Teresa Ferrer Valls (12). Nuno Sales (1988), citado por Calderón, intenta identificar a los personajes aludidos en este juego



cortesano de las *Ciganas* y establece cierta relación entre el sugestivo juego de la obra y la expectativa creada sobre la aprobación de los nuevos impuestos para pagar la dote de Isabel de Portugal, que los procuradores reunidos en Torres Novas tenían que tratar. Gil Vicente aprovecha hábilmente la coyuntura y hace una inversión de personajes transformando la obra en una sutil parodia social. Los reyes en el papel de gitanos piden limosna, siguen de forma natural el rol social que les corresponde, están acostumbrados a pedir, a demandar e incluso a entretener. Por su parte, los procuradores aquí se convierten en el público cortesano, que cómicamente decide al final no regalar ni un escudo muy a pesar de la entretenida actuación de las gitanas. Es, en definitiva, la técnica dramática del autor la que establece los parámetros del análisis social. La creatividad se pone en elementos clave como el acercar la ficción a la realidad; el dar fuerza expresiva a los personajes; y el revitalizar el texto literario a través de la representación, de forma que el texto espectacular aflore con su máximo potencial y surja la teatralidad (gracias a ello descubrimos al personaje interlocutor). Este ejemplo tan claro, como otros muchos, nos ayuda a confirmar que la representación es el objetivo principal de la obra literaria teatral. Es con el uso de elementos dramáticos, que se indica el ritmo de la acción y se separan escenas, es con el elemento cómico y el psicológico que se establecen los espacios escénicos; y es con la presencia de un grupo



social opuesto al del público que se usa una jerga transgresora. En definitiva, el dramaturgo expresa preocupación por la puesta en escena cuando se asegura de que el texto espectacular corre paralelo al texto literario y transmite esos signos indicadores que hacen posible finalmente la virtualidad de la representación.

© Maria J. Ferrer-Lightner



Notas

¹Este trabajo se presentó en un formato más reducido en el congreso de "AHCT Symposium on Golden Age Theatre", Session XVIII, en El Paso, TX, en marzo de 2011.

²Para Bobes Naves, los indicios diseñadores (Hermenegildo) en los diálogos son las didascalias. La diferencia del concepto de didascalia o la clasificación de las acotaciones varía entre críticos (Hermenegildo 2001, Ruano).

³Un *cuadro* puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. Al final del cuadro, el tablado queda vacío, indicando una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos [...]. Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico" (Ruano 69).

⁴"Hay un evidente parecido entre la disposición del público áureo con respecto al 'teatro' y la de los feligreses con respecto al altar" (Ruano 135)

⁵En un trabajo aparte estudio el efecto de la jerga en el texto espectacular.

⁶Todas las citas proviene de la edición de Manuel Calderón.

⁷"The playwright has anticipated their reactions correctly and, in addition to satirizing their superstitious beliefs in the prophecies of the gypsies, he compels the reader to view them as persons of a very questionable inclinations" (Zimic 126).

⁸"El objeto teatral es signo de algo, que es captado por el público a diversos niveles" (Ruano 101).

⁹Teresa Ferrer Valls recoge las prácticas escenográficas existentes en la Península a lo largo del siglo XVI. Una plasma la tradición latina de interpretar el característico espacio urbano exterior, pero "con la posibilidad de representar ante los ojos del espectador escenas de interior". Otra al estilo italiano que "para respetar el escenario unitario, los actores debían de representar exclusivamente en el *proscenio*, ante los decorados" (32). Y en común se mantiene esa tendencia a la indefinición de una área acotada de representación (68).

¹⁰La elaboración del vestuario parece haber sido una dimensión fundamental en la primera etapa del teatro peninsular, según T. Ferrer Valls, "la nobleza gustaba de



consumir entretenimientos en que la dimensión visual se convertía en lo fundamental. Este era el terreno del fasto, de la mascarada y del torneo dramatizado” (19).

¹¹Ruano de la Haza cita a Juan Rufo –poema “Alabanzas de la Comedia” (Toledo, 1596), Cervantes –“Prólogo a sus ocho comedias, y ocho entremeses nuevos”, 1615. Juan de la Cueva –*Ejemplar poético*. Agustín de Rojas –“Loa a la Comedia”, 1603 (73-74).

¹²Señala Agustín de Rojas en el *Viaje entretenido*, 1603, que para finales del siglo XVI “`sacábanse ya caballos / a los teatros, grandes / nunca vista hasta este tiempo’(145)”, (Ruano 271).

¹³Los reglamentos de 1608 prohíben que “salga ninguna mujer a bailar, ni representar en hábito de hombre”, mandamiento que es repetido en 1615 y 1541” (Ruano 97). “Al contrario del teatro de Shakespeare, en el que los papeles de mujer fueron siempre representados por muchachos, en Castilla se concedió permiso oficial para que las mujeres pudiesen actuar en público muy temprano, antes de 1587 (Mariana, esposa de Lope de Rueda, ya representaba en 1554, sin embargo) (Ruano 98).

¹⁴“Si el auto es de la Pascua de 1525, faltaban pocos meses para que las cortes de Torres Novas aprobaran los recientes impuestos para pagar la dote de la boda de Isabel de Portugal con Carlos V. La corte espera las decisiones de los procuradores del reino y, en el ínterin, se divierte y vive su propia juventud... Todo en el auto pudo haber sido una especie de baile de debutantes en el que gran parte de la nobleza, incluyendo la princesa real, estaba comprometida”. Citado por Manuel Calderón (ed.), (XLVIII).

Bibliografía

- Calderón, Manuel y Stephen Reckert (eds.) *Teatro Castellano. Gil Vicente*. Biblioteca Clásica nº 26. Barcelona: Crítica, 1996.
- Díez-Borque, José M^a. *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega*. Colección "Historia Crítica de la literatura Española", 8. Madrid: Taurus, 1987.
- Ferrer Agell, María J. *El lenguaje mixto en el teatro en peninsular y en castellano de finales del siglo XV a mediados del siglo XVI: Algo más allá de un recurso cómico*. Tesis doctoral. UNED, 2010.
- Ferrer Valls, Teresa. *Nobleza y Espectáculo teatral (1535-1622)*. Colección Textos teatrales Hispánicos del siglo XVI. Sevilla, Valencia: UNED, 1993.
- Hart, Thomas R., ed. *Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas*. Clásicos Castellanos, 156. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968., ed. *Gil Vicente. Farces and Festival Plays*. Eugene: U of Oregon Press, 1972.
- ___, "The Early Court Theater in Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Millán, Juan Fernández de Heredia." *Hispanic I*. 87.2. (Mar. 1972): 307-315.
- Hermenegildo, Alfredo. "Ejercicio del poder y asunción de la libertad en el teatro del siglo XVI". *Proyección y significados del Teatro Clásico Español. Congreso Internacional*. Coor. J.M. Díez Borque y José Alcalá Zamora. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural, mayo 2003.
- ___, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Ensayos/Scriptura, nº 9. Lleida: Universitat de Lleida, 2001.
- ___, *El teatro del siglo XVI*. R de la Fuente (ed.). *Historia de la Literatura Española*, nº 15. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- Ruano de la Haza, José M^a. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Vicente, Gil. *Auto das Ciganas*. Ed. Manuel Calderón y Stephen Reckert. *Teatro Castellano. Gil Vicente*. Biblioteca Clásica nº 26. Barcelona: Crítica, 1996.
- ___, *Auto de las Gitanas*. Ed. Thomas R. Hart, *Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas*. Clásicos Castellanos, 156. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968.
- Zimic, Stanislav. "Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: Obras de crítica social, I: El sentido satírico del Auto de las gitanas," *Acta neophilológica*, (1983), 3-12.