

Teatralización de Las meninas

Martha R. Villabona García

ÍNDICE

1. Aclaración de conceptos
2. El teatro barroco
3. Fiestas y teatro en el siglo XVII
4. Elementos del teatro en *Las meninas*
 - 4.1. Personajes
 - 4.2. Acción
 - 4.3. Espacio
 - 4.4. Escenografía.
5. Aplicación didáctica
6. Bibliografía.

1.- Aclaración de conceptos

Relacionar *Las meninas* de Velázquez con el espectáculo teatral, parte de dos conceptos que son necesarios definir para analizar la obra como una escena y no como un cuadro.

TEATRALIDAD: serie de manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real; el primero debe poseer los requisitos para establecer dicha relación de forma convencional; el segundo estará ocupado por un grupo de receptores dispuestos a aceptar dicha relación. Entre emisores y receptores se establece una comunicación especial cuyo código viene dado por las aludidas manipulaciones¹.

TEATRO: término que procede del griego *theatron*, el lugar desde donde se ve la escena.

Por otro lado, esta relación parte también del hecho de que el siglo XVII es el Siglo de Oro del teatro español con figuras como Lope de Vega o Calderón de la Barca, siglo al que se incorpora la magnífica y excepcional obra de Velázquez.

2.- El teatro barroco

La importancia del fenómeno teatral en la España del siglo XVII no es sólo de carácter literario, puesto que se trata fundamentalmente de un espectáculo muy relevante en la sociedad de la época, sobre todo, en las grandes ciudades. Es significativo que en países como Portugal estaba prohibido o en Francia solo se desarrollara un teatro cortesano. Sin embargo, en España e Inglaterra pervive y se desarrolla el teatro popular, concebido como espectáculo para entretener y divertir a gente que paga por acudir a las representaciones.

Además del teatro de los corrales de comedias, conforme avanza el siglo XVII, tiene cada vez más relevancia el teatro cortesano. Felipe III había celebrado fiestas teatrales en su residencia de Aranjuez; Felipe IV, que llega al trono en 1621, da el impulso definitivo a tales espectáculos. En su cumpleaños del año siguiente, Julio César Fontana hizo en Aranjuez un teatro portátil para representar *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana y *El vellocino de Oro* de Lope de Vega, como colofón de la fiesta. Aparte de esta anécdota, este teatro cortesano se representaba en los palacios de los nobles o en el del Rey (primero en el Alcázar de Madrid y posteriormente, desde los años 30, en el Teatro del Palacio del Buen Retiro).

¹ Concepto tomado de Sanchis Sinisterra en *Dramaturgia de textos narrativos*. En Diccionario de términos literarios de Estébanez Calderón: "Cualidad por la que un texto dramático al ser puesto en escena, deja de ser mera literatura para convertirse en un espectáculo propiamente teatral".

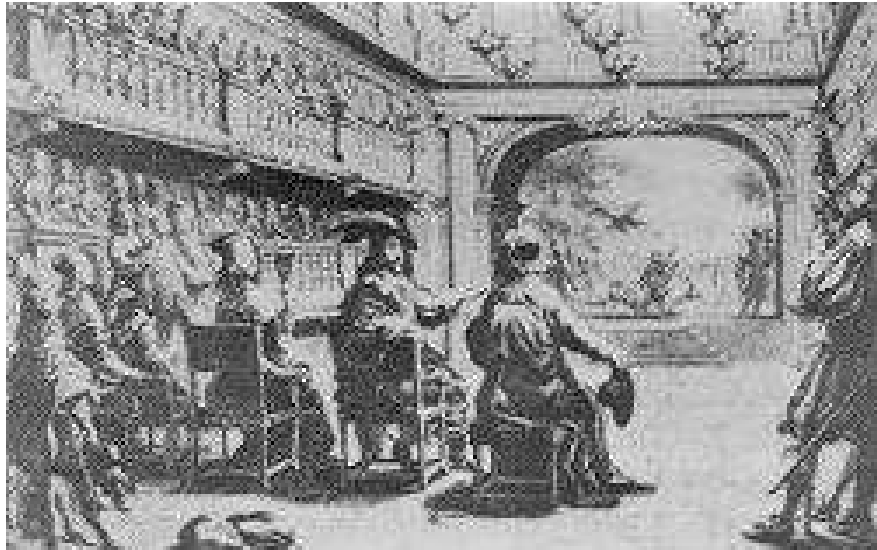
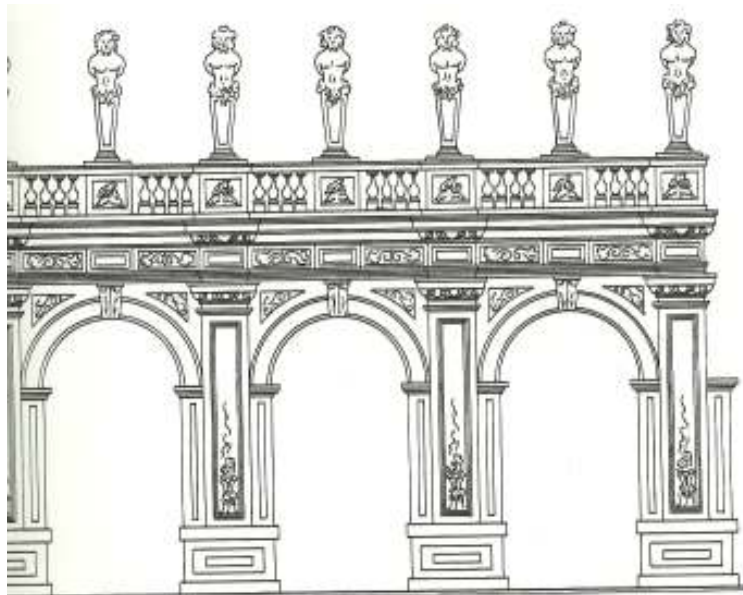


Imagen de <http://sensigloro.weebly.com/>

Frente al teatro popular, este es más complicado desde el punto de vista de la escenografía. A veces primaba el espectáculo sobre el texto literario, en el que lo primordial era la música. Las representaciones eran hechas por actores profesionales, pero en ocasiones, como ya había ocurrido en siglos anteriores, intervenían también los nobles e incluso el propio monarca. Estas representaciones eran sufragadas por el Rey o por el noble que las organizaba.



Imagen de <http://patrimonioeducativo.blogspot.com.es/2011/03/fondo-libros-antiguos-lucus-augusti.com.es/>



Galería de columnatas del Teatro provisional de Aranjuez de 1622

Respecto a las características del propio teatro, el Teatro del Buen Retiro (Coliseo) seguía algunos moldes del corral de comedias (frente a la puerta de entrada estaba el tablado que servía de escenario; tras él se encontraban los vestuarios y los corredores que se utilizaban para las tramoyas y otros efectos escénicos; en el patio se situaban los bancos de madera; en la parte de atrás del patio no había bancos y los hombres estaban de pie; en los pisos superiores, encima de la puerta de entrada, estaba la cazuela, lugar donde se ubicaban las mujeres, sentadas en gradas; también había aposentos para las autoridades municipales; en las fachadas laterales se encontraban los aposentos, alquilados por los nobles y las familias ricas; aquí estaban juntos hombres y mujeres; para entrar había que pagar). Como diferencia, se había sustituido la cazuela por un palco donde estaban los reyes, aunque como no acababan de ver bien se construye una especie de baldaquino enfrente del escenario para que vieran mejor; además, había palcos para los nobles, tomando como modelo los aposentos, y también bancos en la parte de abajo; como curiosidad, las damas se sentaban de perfil en el suelo y los caballeros detrás de pie, también de perfil para no dar la espalda a los reyes.

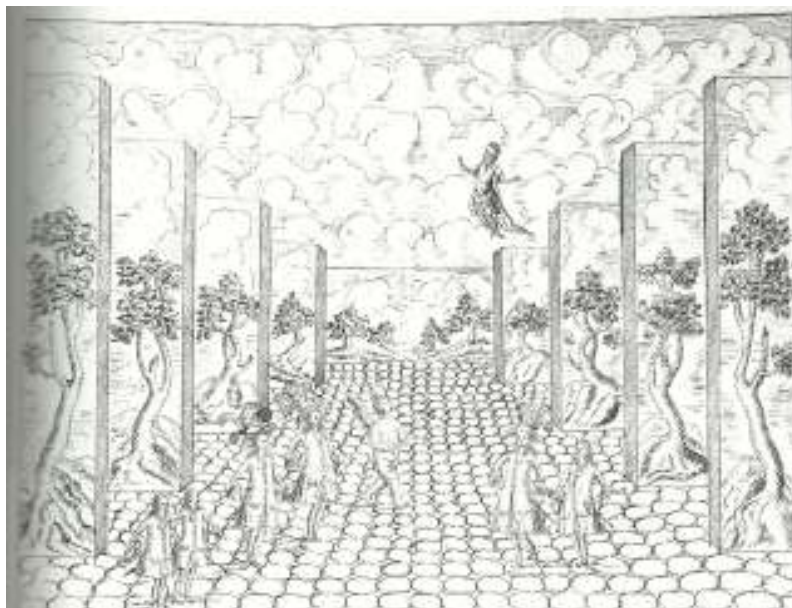


Representación de *Los encantos de Circe* de Calderón en el estanque del Buen Retiro en 1663.



Imagen de <http://catedu.es/webcatedu/>

Los textos teatrales representados en la corte tenían la misma estructura que los representados en los corrales de comedia: comenzaba una loa, a la que seguía el primer acto; después un entremés y el segundo acto; a continuación una jácara, el tercer acto y, para terminar el espectáculo, un baile. En lo que diferían era en la duración. Mientras que la representación en los corrales era de tres horas, en la corte podrían llegar a durar hasta 7 horas como la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca, representada en 1652 en el Coliseo. Este tipo de obras estaban destinadas a ser representadas en la corte e incluso se realizaban por encargo como *Fortunas de Andrómeda y Perseo* del mismo Calderón para celebrar la recuperación de la salud de la reina doña Mariana.



La fiera, el rayo y la piedra, Calderón de la Barca. Manuscrito. Biblioteca Nacional.

En estos teatros palaciegos es donde se comienza la revolución técnica en el teatro nacional: la existencia del telón de boca, cambios entre un decorado y otro que se realizaba a vista del público; profundidad de los escenarios, etc. Todo ello estaba destinado a crear verdaderamente un espectáculo escenográfico que tenía mucho que ver con el gusto en la época por las fiestas fastuosas.

3.- Fiesta y teatro en el siglo XVII.

Uno de los eventos socioculturales más relevantes del barroco eran las entradas triunfales de los reyes a una ciudad. Estas fueron utilizadas por la monarquía con el objetivo de afianzar su propia institución, de ahí que pusiera en marcha una serie de mecanismos propagandísticos que se difundiesen entre la totalidad del pueblo, que asistía a un espectáculo en el que no faltaban música, danzas, representaciones teatrales, decorados, arquitecturas efímeras, etc.

Cuando Mariana de Austria hacía su entrada triunfal en la corte como nueva reina de España en noviembre de 1649, fue aprovechado por los nuevos monarcas con una intención propagandística para reforzar la institución monárquica y la figura de un rey en decadencia. Por unos días, Madrid se transformó en un escenario teatral. En este análisis, por tanto, resulta fundamental acudir a *Noticia del recibimiento y entrada de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria en la muy noble y muy leal coronada Villa de Madrid*², relación en la que se nos describe cómo se teatralizó la ciudad para recibir a la nueva reina. Todo los elementos en este acto se basaban en la iconografía, aunque no solo se quería transmitir una intención propagandística desde la monarquía sino que también se manifestó lo que el propio pueblo esperaba de los reyes. Se construyeron cuatro arcos triunfales que representaban las cuatro partes del mundo, donde todavía el monarca seguía conservando mucho poder; el número cuatro aparecería a lo largo del recorrido, haciendo resaltar su nombre, Felipe IV. El primer arco era el mayor y se situó en la Carrera de de San Jerónimo; el segundo que era el menor, representaba a Asia y se colocó cerca del Hospital de los Italianos; el tercero se encontraba en la Puerta del Sol y representaba a África; por último, el arco de América, que se situaba al final de la calle Mayor.

Para completar este gran escenario, se emplearon pinturas, esculturas, emblemas, escudos y otros elementos para ofrecer una imagen de poder al exterior. Aunque se pretendía ensalzar la figura del rey e incluso el de la villa de Madrid, también se pretendía transmitir al pueblo una buena imagen de su nueva reina. En todas las decoraciones hay una idealización de ella a través de textos líricos que también aparecen en los arcos. Más llamativos son estos en los que se evidencia la función

² *Noticia del recibimiento y entrada de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria en la muy noble y muy leal coronada Villa de Madrid*, s. l., s. i., s., a., (1650),

principal del matrimonio: mantener la paz de los Austrias y los Habsburgo, además de compartir otras con las de su marido Felipe IV: devolver a España su antiguo esplendor, extender la religión católica y luchar contra los herejes.

Mientras el rey se convertía en espectador de la entrada de su esposa desde los balcones del Palacio del conde de Oñate, doña Mariana de Austria iniciaba su recorrido vestida, tal y como dice la Noticia, con un "traje castellano, de saya entera, de manga redonda [...], airoso el sombrero, de cándidas plumas [...]" y a lomos de una jaca. La parte más espectacular eran las danzas y representaciones teatrales que se realizaban en alguno de los treinta y seis tablados, donde la reina se convertía a su vez en espectadora de su propia representación.

4.- Elementos del teatro en las meninas

Todo lo explicado anteriormente, me sirve para exponer y justificar por qué *Las meninas* puede considerarse una escena teatral, en la que cada personaje representa un papel de acuerdo con su indumentaria, su posición y su lenguaje gestual; como en el teatro, la iluminación es un elemento fundamental, al igual que los objetos dispuestos en este espacio cerrado, identificado con el cuarto del príncipe Baltasar Carlos del Alcázar de Madrid.

Dado que el género dramático, es un género literario oral y escrito, es decir, es un texto escrito con el fin de ser representado a un público, me centraré en los elementos de la representación que aparecen en el cuadro.

4.1. Personajes

Al igual que en una obra teatral, en el cuadro de *Las meninas*, Velázquez debe decidir qué sujetos quiere pintar y a quién quiere destacar, estableciendo, desde el primer momento, una jerarquía dramática, en la que puede suceder que el personaje central del cuadro sea el que tenga más relevancia o no, siendo otros personajes que lo acompañan más relevantes. Por otro lado, la jerarquía que se establece entre los personajes no es solo para el espectador sino que también se crea entre ellos. Directamente se relacionan en la escena para demostrar los vínculos afectivos y transmitir un determinado significado al público.

En definitiva, la función del personaje implica su presencia, su jerarquía, su red relacional y, por lo tanto, condiciona el punto de vista sobre lo que observamos en el cuadro.

Fue Antonio Palomino en el tercer tomo de su obra *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724) quien identificó a la mayor parte de los personajes: son dos meninas de la reina, que se colocan a ambos lados de la infanta Margarita, a la que atienden doña María Agustina Sarmiento y doña Isabel de Velasco. Además de ese grupo, vemos a Velázquez trabajar ante un gran lienzo, a los enanos Mari Bárbola y Nicolasito Pertusato, que molesta a un mastín, a la dama de honor doña Marcela de

Ulloa, junto a un guardadamas, y, al fondo, José Nieto, aposentador de la reina. Otros personajes son los reflejados en un espejo: son Felipe IV y Mariana de Austria, padres de la infanta y testigos de la escena. Hecha esta relación de los personajes presentes en el cuadro, pasamos a analizar su definición pictórica y su posición que determinará la jerarquía establecida en el escenario.



Al abrirse el telón, la iluminación recae sobre los personajes centrales del escenario, la infanta Margarita y las meninas de la reina. El espectador ante esta visión, puede pensar que podría tratarse de una comedia de enredo de Tirso de Molina o de Lope de Vega, en la que las protagonistas son mujeres. Observamos su indumentaria y sus acciones: estas se inclinan hacia la infanta con una actitud de servidumbre y plena atención que se manifiesta por su postura y sus miradas, aunque doña Isabel de Velasco no la mira directamente sino que mira de soslayo, curioseando por lo que está retratando el pintor. La mirada inocente y bondadosa de la infanta, su piel angelical, clara y luminosa, contrasta con la firmeza de su posición y la negativa a la menina María

Agustina de beber agua del búcaro expresada con el ladeamiento de su cabeza. Las posturas y gestos de este primer grupo puesto en escena pretenden transmitir no solo el poder de la pequeña infanta ante las meninas de su madre (jerarquía entre los personajes) sino la imagen de poder al público como la primogénita de Felipe IV y Mariana de Austria a través de su pose regia.



Como en las comedias de enredo del barroco, la figuras de los criados cumplían la función no solo de atender a su señor o señora, sino también de ser los graciosos, ofreciendo el punto cómico a la obra. Si bien aquí las meninas parecen solo cumplir la función de asistir a la infanta, los enanos Mari Bárbola y Nicolasito podrían cumplir la citada segunda función. Incluso podríamos ir más allá, observamos un contrapunto entre ambos enanos dado por su forma de actuar: mientras la postura de Mari Bárbola manifiesta la dignidad propia de una infanta (posición recta y mirada directa hacia el espectador, sin que su condición de enana fuera un aspecto del que pudiera estar acomplejada), Pertusato está incordiando a un mastín ¿Quién se atrevería a interrumpir y distraer a Velázquez retratando a los reyes? ¿O a los propios reyes posando? (si creemos que está retratando a los reyes, claro). Al igual que en las comedias, los actos de este sirviente-gracioso (y plebeyo) que desembocan en el enredo de la acción principal, se le permiten porque muestran siempre lealtad a su señor.



Por otro lado, la situación de ambos personajes en el primer plano, aunque a la izquierda del escenario, establece otra semejanza con este tipo de obras teatrales y es, que además de la acción principal protagonizada por un noble, se presenta otra secundaria desarrollada por el criado y anticipada por esa posición en el primer plano.



Velázquez, pintor de esta escena, se convierte en un actor de su obra al igual que otros autores dramáticos hicieron cuando se representaban sus obras (Shakespeare como rey Duncan en su tragedia *Macbeth* o Molière en *El enfermo imaginario*). Se presenta a sí mismo como pintor de la corte al estar rodeado de la familia de Felipe IV y de sus sirvientes en el Alcázar. Con sus dos herramientas básicas para efectuar su trabajo, la paleta y el lienzo, posa en actitud de continuar pintando y, a pesar de que se encuentra en un segundo plano, se asegura de que sea visto por el espectador al autorretratarse con trazos definidos y con más altura que los demás. Por ello, podríamos establecer que dentro de la jerarquía de los personajes que él coloca en su escenario, sería el director del elenco de actores, la persona encargada de la ejecución técnica del espectáculo. Con su aparición, sin querer ser el protagonista, se convierte en coprotagonista dando a entender al público la relevancia de su oficio y de su propia persona en la familia de Felipe IV.



A medida que avanzamos nuestra vista hacia el fondo del escenario, los personajes están siendo menos definidos, los focos de luz se atenúan y sus rostros apenas se identifican. Es el caso de Marcela de Ulloa y el guardadamas que se encuentra a su lado. Sin embargo, hay dos elementos que nos llaman la atención: el primero es el personaje situado en la escalera, iluminado a contraluz, que parece que va a iniciar una acción: subir o bajar la escalera, es decir, abandona el escenario o se adentra en él. El segundo elemento es uno de los objetos que aparecen en el decorado y que le sirve a Velázquez para introducir a dos personajes más, es el espejo; en él aparecen reflejados los reyes y padres de la primogénita. El espejo nos comunica que no solo hay un espacio donde sucede una acción (el pintor autorretratado está haciendo su trabajo mientras otros personajes lo acompañan), sino que hay otro espacio donde se está produciendo otra: la presencia de los reyes que están posando o interrumpiendo en la sala. Este tipo de acciones son las que se analizarán en el epígrafe siguiente.



Por último, haríamos referencia a otro elemento que podemos calificar de ausente, y no por ello menos importante, que participa en la creación de la obra artística-teatral: el espectador. Pocas obras consiguen el efecto de convertir al espectador en observador y observado al mismo tiempo. Velázquez nos convierte en un personaje imprescindible para poder cerrar la significación de su obra porque él quiere ser visto desempeñando su oficio y quiere pintar a todo aquel que observe su cuadro, perpetuando su acción en el tiempo.

4.2.- Acción

Aunque ya hemos descrito, a través de la posición y el lenguaje gestual, las acciones de los personajes, es necesario hacer referencia a otro tipo de acciones no

visibles al espectador, pero que se evocan en nuestra imaginación. Sanchis Sinisterra³ las clasifica en *antecedentes*, *ocurrentes* e *inminentes*. Las ocurrentes comprenderían lo visible, es decir, lo que vemos exclusivamente en el cuadro: grupo de personajes en un espacio concreto y con una pose determinada ya analizada anteriormente.

Las acciones antecedentes serían aquellas en las que Velázquez no está interesado en mostrarnos sino que pretende evocar las mismas mediante referencias, en este caso físicas, como la aparición del espejo que refleja las figuras de los reyes; esto, unido a lo que está haciendo el propio autor en su obra, provoca en el público el acto de imaginar otra acción que está sucediendo fuera del cuadro.

Por último, las inminentes comprenderían las que el espectador intuye que van a ocurrir. Esta intuición se produce especialmente ante dos hechos: la acción de Nicolasito (si el perro se despierta a causa de molestarlo, ¿qué podría ocurrir?) y la del aposentador de la reina, José Nieto (si sube la escalera, el personaje desaparece; si baja, entra en escena y ¿qué podría hacer?). Probablemente, la habilidad de Velázquez para generar confusión, intriga e imaginación en el espectador sea una de las genialidades conseguidas con su obra.

4.3.- Espacio

Los lugares representados en el escenario también implica cierto esfuerzo en la imaginación del público. Se representa un espacio real e identificable, el Cuarto del Príncipe en el Alcázar y otro, imaginado, en el que sitúan los monarcas, e incluso nosotros mismos. La relación entre ambos espacios produce la sensación de que no hay límites dentro del escenario, es decir, el pintor-director es capaz de distinguir la escena que visualiza el espectador y lo que queda fuera de ella, pero que percibimos que existe pues nos sentimos incluidos.

Por tanto, se pueden diferenciar tres espacios escénicos. Distinguiríamos un espacio visible, concreto y retratado por el propio pintor (un lugar determinado del taller). Existiría un segundo espacio no retratado en el que se situarían los monarcas; el autor nos comunica que existe por la aparición del espejo, haciendo que se creen dos acciones simultáneas centradas en el acto de pintar; el tercer espacio sería en el que nos encontramos nosotros y del que nos hace partícipe Velázquez a través, no solo de su mirada directa, sino las de los otros personajes que nos observan.

4.4.- Escenografía.

En el ámbito dramático, la escenografía es el conjunto de decorados en una representación teatral. Por lo tanto está en relación directa con el espacio sugerido que se pretende formalizar en un escenario.

³ *Dramaturgia de los textos narrativos*, pg. 44.

Durante el primer tercio del siglo XVII, el público se conformaba con escenografías simples que eran enriquecidas con los parlamentos de los personajes de la obra. Sin embargo, el público comenzó a exigir decorados más evidentes y complejos, con lo que el adjetivo espectacular se fue convirtiendo en la palabra inseparable del concepto de teatro.

Por otro lado, la función atribuida al decorado y a la escenografía era la de ambientar plásticamente un espacio escénico para que los espectadores pudieran reconocer y situar un lugar determinado en el que se desarrollaba la acción.

Como analizamos en el epígrafe anterior, el espacio donde se desarrolla la acción de *Las meninas* es el Cuarto del Príncipe en el Alcázar. Es cierto que nadie nos lo comunica, pero lo sabemos por Antonio Palomino. Dejando aparte este conocimiento histórico, al abrirse el telón el espectador ve una escena que tiene lugar en una habitación interior de un edificio. La presencia de paredes y ventanas nos transmite que es una habitación, pero no sabemos específicamente qué tipo de habitación es (sala, dormitorio, salón o cuarto) pues los otros accesorios que aparecen como los cuadros tampoco nos dan idea del tipo de espacio que puede ser. Por otro lado, sabemos que la habitación pertenece a un edificio por la aparición de una puerta abierta que muestra una escalera de subida al fondo. En los teatros de la época, la existencia de al menos una puerta, facilitaba la entrada y salida de personajes; parece que el aposentador José Nieto quiera desaparecer de la escena a través de ella. Además, nos comunica que hay otro espacio fuera del escenario.

A Velázquez, como dramaturgo de su función, lo que le interesa es dejar constancia de los objetos que considera imprescindibles para la comprensión de su obra. En este sentido, los accesorios escénicos que aparecen y que son utilizados por los personajes, ayudan a la identificación de los mismos, a sus funciones en relación con otros personajes y a sus propias actuaciones. Velázquez tiene en sendas manos, un pincel y una paleta; frente a él hay un lienzo de grandes dimensiones. La menina María Agustina de Sarmiento porta una bandeja con la que sostiene un búcaro que ofrece a la infanta. Por lo tanto, sabemos los oficios de dos de los personajes por los objetos que sostienen. Esto nos hace pensar que Velázquez, selecciona a determinados personajes otorgándoles protagonismo frente a otros a partir de estos objetos. Para no convertirse en protagonista exclusivo de su propia obra (emplea una función "metapictórica" con la aparición de los instrumentos de su trabajo), coloca en el centro a la infanta tocando el búcaro que le ofrece la menina.

En teatro, estos objetos componen la utilería del personaje, que se distingue de la de escena en que esta comprende aquellos objetos que aparecen en el escenario sin que los lleve ningún personaje. En este caso, serían los cuadros que aparecen colgados en las paredes y el espejo. Mientras el gran número de cuadros nos informa del gusto por la pintura de los dueños de la casa, y en concreto, la de temática mitológica, el espejo también nos sorprende, pues refleja a dos personajes que representan a los monarcas y

que, se supone, se encuentran en el lado del espectador observando o posando. Este juego del espejo puede relacionarse con el mundo de las ilusiones y de las apariencias tan característico del teatro barroco y, en general, de todos los movimientos artísticos del siglo XVII. El decorado teatral del Siglo de Oro atendía a la representación de la realidad de forma verosímil, pero la introducción de las apariencias tenía la función de provocar la admiración del público a través de una escena que no se correspondía con la realidad que se estaba representando en el tablado. De aquí que la aparición del espejo con el reflejo de los monarcas, sin estar ellos realmente presentes en el escenario y consiguiendo Velázquez que de alguna forma aparente lo estén, provocan en el público sorpresa y admiración por su obra de arte.

5.- Aplicación didáctica

Curso: 3º ESO

Objetivos:

- Leer y analizar textos literarios siendo conscientes de su carácter y del género al que pertenecen; explicar su estructura e identificar los elementos fundamentales del teatro.
- Identificar en una obra teatral sus integrantes y elementos técnicos, como texto y como representación: los integrantes del hecho teatral.
- Fomentar la creatividad y la expresión corporal como aspectos fundamentales para reconocer la importancia del género teatral.

Contenidos:

- Literatura del Siglo de Oro: el barroco. Contexto histórico y artístico.
- El teatro y sus vertientes en el siglo XVII. Corral de comedias y teatro cortesano.
- Pintura en el barroco: Velázquez y su relevancia en la corte.

Metodología:

4 sesiones: *Adquisición de conocimientos*. Durante estas primeras sesiones, el alumno aprenderá las características del barroco en lo referido a la literatura y a la pintura que reconocerá en diferentes textos literarios teatrales de los autores más representativos de la época como Lope de Vega o Calderón de la Barca. Además conocerá las obras pictóricas fundamentales de Velázquez y el contexto en que las crea.

4 sesiones: *Taller de teatro*. Dado que el teatro integra la voz y la expresión corporal, se propondrá a los alumnos actividades relacionadas con la dicción, la interpretación y el análisis de las posturas corporales para la expresión de los sentimientos. El objetivo del taller es, a largo plazo, representar un fragmento adaptado de una Comedia barroca.

- Actividad 1: aprendemos y cantamos canciones y bailes populares para incluirlas en nuestra representación como lo serían en la jácara o la mojiganga.

- Actividad 2: realizaremos posturas y gestos siguiendo la técnica corporal, según la cual las posturas pueden clasificarse por la presencia general (abiertas y cerradas), por la inclinación (adelante y atrás) y por la tensión muscular (tensas y relajadas).
- Actividad 3: leeremos prosa y recitaremos versos, para darnos cuenta de la importancia de la entonación en el verso.
- Actividad 4: representación del fragmento.

4 sesiones: *Taller de escritura creativa: Las meninas*. A partir del estudio del cuadro de *Las meninas* de Velázquez, los alumnos crearán una comedia de capa y espada, cuyo primer acto comenzará con la escena que nos presenta Velázquez. la acción puede tomar varios rumbos: el aposentador José Nieto, en principio dubitativo, irrumpe para comunicarle algo a Velázquez; Nicolasito despierta finalmente al perro que, asustado, choca contra el enorme lienzo de Velázquez.

6.- Bibliografía

- Moya García, María, "Mariana de Austria: un personaje itinerante en el gran escenario de la corte" en Teatro español de los Siglos de Oro. Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas., ed. Visor Libros, 2013, Madrid.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, Historia básica del arte escénico, ed. Cátedra, 13ª ed., 2014, Madrid.
- Ruano de la Haza, J.M., La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro, ed. Castalia, 2000, Madrid.
- Sanchis Sinisterra, José, Dramaturgía de textos narrativos, ed. Ñaque, 2003, Ciudad Real.
- VVAA, Barroco Español y Austriaco. Fiesta y Teatro en la Corte, Museo Municipal de Madrid. Abril-Junio 1994.
- VVAA, La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV, ed. Doce Calles, colección Riada. Estudios sobre Aranjuez 2, 1991, Aranjuez.
- VVAA, *Taller de teatro*, ed. Octaedro, 2001, Barcelona.
- Wilson, E. y Moir D., Historia de la literatura española 3. Siglo de Oro: teatro, ed. Ariel, 7ª ed., 1992, Barcelona.