

La escenificación de *El animal profeta* de Mira de Amescua

Aurelio Valladares Reguero

INTRODUCCIÓN

Dentro del amplio corpus dramático de nuestro Siglo de Oro ocupan un lugar destacado las «comedias de santos», tanto por el notable número de piezas que responden a esta etiqueta como por el interés que, dadas sus especiales características, ofrecen al investigador a la hora de establecer unas pautas sobre la escenografía, aspecto que se ha fijado como tema central de este «II Curso de Teoría y Práctica del Teatro». No hay que hacer alardes de imaginación para presumir que las comedias hagiográficas constituían un foco de atención para el variado público que acudía a los corrales de aquella época. Las penurias económicas de una España en franco proceso de decadencia propiciaban la búsqueda de respuestas vitales, no en el mundo circundante, pobre y hostil, sino más bien en el sobrenatural. Es lógico, pues, que las comedias de santos consiguieran éxitos espectaculares durante el siglo XVII y que también se convirtieran en uno de los géneros más atractivos de la centuria siguiente, cuando los aires ilustrados iban apuntando poco a poco en los gustos hacia otros derroteros.

Debemos deducir, en consecuencia, que las compañías ponían especial atención a la hora de representar obras sobre santos, con el fin de impactar en aquellos espectadores, predispuestos –eso sí– a conmoverse ante milagros y sucesos portentosos, pero también exigentes a la hora de aceptar una puesta en escena que hiciera mínimamente verosímiles y creíbles tales hechos, acordes con los principios fundamentales de su fe. No importaban los riesgos que en ocasiones asumían, tanto los actores implicados como los responsables del local, al poner en marcha complicados mecanismos de tramoya y los más diversos artilugios en subidas al cielo, bajadas al infierno –con llamas incluidas–, apariciones y desapariciones milagrosas, etc.; especialmente dentro del tercer acto, destinado lógicamente a la apoteosis del santo y, en muchas ocasiones, al castigo del malvado. Esto no ocurría con otro tipo de obras (por ejemplo, las de «capa y espada»), aunque a veces ofrecieran otro tipo de complicaciones escenográficas.

Tenemos noticia de algunas representaciones de comedias de santos que nos ilustran muy bien sobre el particular. Simplemente me voy a permitir recordar dos. El 23 de octubre de 1620, con ocasión de la puesta en escena en el Coliseo de Sevilla de la comedia *El rey de los desiertos*, sobre San Onofre, el fuego de una vela que servía para resaltar la figura de un ángel (representado por una mujer) que simulaba bajar del cielo, saltó a otros elementos del decorado y se propagó con tal rapidez que resultó imposible atajar las llamas, las cuales causaron importantes destrozos en el inmueble¹. Varias décadas después, concretamente el día 12 de noviembre de 1692, en el mismo Coliseo sevillano se produciría otro incendio, que en realidad solamente fue «supuesto», pero por desgracia tuvo luctuosas consecuencias. Se representaba, casualmente, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y, casi al final de la obra, según los testimonios conservados, probablemente cuando Angelio / Demonio se retira de escena, derrotado, entre disparos de cohetes y arcabuces, según reza la acotación, se debió de realizar con tan eficaces «efectos especiales» que alguna espectadora desde la *cazuela* creyó que se había desatado un incendio (no era la primera vez, como acabamos de ver, que ocurría en dicho recinto), sentimiento que exteriorizó con gritos que contagiaron de inmediato al resto de mujeres, las cuales, presas de pánico, se precipitaron en histérica desbandada hacia la salida, con el trágico resultado de diez víctimas mortales, una de ellas de seis años de edad². Era el alto precio que en ocasiones se pagaba por no regatear esfuerzos y medios técnicos en ese noble intento de satisfacer las exigencias del público. Más adelante nos saldrá el nombre de Manuel Vallejo, famoso «autor de comedias» y actor, del que mencionaremos (en nota a pie de página) una conocida anécdota, referente a su negativa de tomar parte en una arriesgada escena en que tenía que hacer el vuelo de un ángel sirviéndose de una maroma.

Para no sobrepasar los límites razonables de una «comunicación», he querido restringir el campo de actuación (que era más ambicioso en un primer momento), centrándome solamente en una de las comedias hagiográfi-

¹ Existen más de un testimonio de este suceso, que, si bien no difieren en algunos detalles, concuerdan en lo fundamental (Cfr. José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 246-247).

² Sobre este desgraciado suceso ha investigado recientemente la profesora sevillana Piedad Bolaños Donoso, cuyo trabajo, del que ofreció un anticipo a los asistentes a uno de los encuentros que periódicamente viene realizando el grupo AISMA, aparece recogido como «apéndice segundo» en el volumen IV del *Teatro completo* de Antonio Mira de Amescua (Granada, Universidad / Diputación, 2004, pp. 677-689).

cas más logradas de Mira de Amescua, *El animal profeta*; si bien –todo hay que decirlo– pertenece a las menos conocidas y estudiadas del autor. Y esto, en buena medida, por el simple hecho de que durante mucho tiempo se ha estado atribuyendo a Lope de Vega, ya que así consta en todas las ediciones antiguas. Sin embargo, se conservan tres manuscritos y en ellos aparece el nombre de Mira de Amescua, paternidad que en el presente ya nadie pone en duda³. Pero no son los problemas de autoría los que ahora nos ocupan, sino los escenográficos, nuestro objetivo en este momento.

A modo de preámbulo, recordaré que la obra en cuestión constituye una recreación de la vida de San Julián, en una de las versiones más difundidas (porque hay varias): un hombre de familia noble que, después de dar muerte a sus padres en su propio lecho, creyendo que se trataba de su esposa y un caballero que la pretendía (cumpliéndose la profecía hecha por un ciervo en el momento de morir a manos del protagonista), procura conseguir el perdón de Dios practicando obras de caridad en un hospital, lo que consigue no sin dificultad, debido a las interferencias del Demonio que intenta hacerle desconfiar de la misericordia divina. Estamos, por tanto, ante una comedia de temática y tratamiento muy similar a otras del autor guadijeño (con la predestinación y el libre albedrío de telón de fondo), como *El esclavo del demonio*, *La mesonera del cielo* o *El amparo de los hombres*; sin olvidarnos de *El mártir de Madrid* o *Vida y muerte de la monja de Portugal*, con las que presenta algunos puntos de coincidencia; al igual que con el auto sacramental *Pedro Telonario*.

Mi pretensión en esta ocasión se orienta a intentar trazar unas líneas generales sobre lo que pudo ser su representación en los corrales de comedias de la época; es decir, trasladarnos imaginariamente a un escenario de entonces y tratar de reconstruir su escenificación.

Carecemos, por el momento, de noticias extraliterarias que pudieran aportarnos datos sobre alguna representación concreta de la comedia en cuestión. Así pues, contamos exclusivamente con el texto como punto de partida para nuestras indagaciones, por lo que nos basaremos fundamentalmente en las acotaciones expresas, pero sin olvidar las «acotaciones implícitas», o sea, las que se desprenden del parlamento de los personajes. En

³ Sobre estas cuestiones puede verse el artículo de M^a Isabel Navas Ocaña «Algunas consideraciones sobre *El animal profeta*, de Mira de Amescua», en Agustín de la Granja y Juan Antonio López Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero*, I, 1996, pp. 461-471. Y por lo que respecta a los textos, tanto manuscritos como impresos, de la comedia, remito a mi trabajo *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Kassel, Edition Reichenberger, 2004, n^o 84-113, pp. 30-36.

cuanto a las primeras, debo señalar que en ocasiones nos encontramos con variantes textuales en las fuentes manuscritas e impresas que nos han llegado de la obra, muestra inequívoca de las distintas posibilidades de representar una determinada escena por parte de cada compañía, según su criterio, condiciones del local o medios materiales disponibles.

Sí se sabe, al menos, el nombre de una compañía que llevó a las tablas esta comedia. En la edición de 1631 (el primer texto impreso que se conoce, donde se atribuye a Lope de Vega) se agrega al título la siguiente anotación: «Representola Vallejo». Aunque son varios los hombres de teatro de la época que llevan este apellido, lo más probable es que se trate del «autor de comedias» Manuel Vallejo, que estuvo al frente de una compañía, de cuya actividad se tiene noticia por los años 1621-1639⁴.

Debo adelantar que las citas que se hagan a lo largo de este trabajo corresponden a la edición que he preparado para el *Teatro completo* de Antonio Mira de Amescua y que se incluirá en uno de los próximos volúmenes. Está hecha sobre cuatro fuentes textuales: tres manuscritas, todas a nombre de Mira de Amescua y conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid

⁴ Pueden verse datos sobre esta compañía recogidos en varios estudios sobre nuestro teatro áureo, como los de Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 197-198; Josep Oehrlin, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, p. 332; Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 145 y 165; J. M. Ruano de la Haza, ob. cit., pp. 76 y 203-204. Por cierto, Manuel Vallejo, que también era actor, se hizo famoso por su negativa a ejecutar un arriesgado movimiento en una representación de *El Anticristo* de Ruiz de Alarcón llevada a cabo en diciembre de 1623. A este hecho se alude en un soneto atribuido a Góngora que lleva este detallado título: «A Vallejo, auctor de comedias que representando la de *El Anticristo*, y habiendo de volar por una maroma, no se atrevió, y en su lugar voló Luisa de Robles» (Luis de Góngora, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 552 –texto– y 1169 –nota explicativa–. Y también se hace eco Quevedo en el entremés *El niño y Peralvillo de Madrid*, donde hace decir al personaje de Antonio: «Si vuelan los Antecristos, / con mi dinero se vuelan; / si baja Luisa de Robles, / mis pobres cuartos me cuesta. / No quiere subir Vallejo, / y por ver cómo se queda, / de miedo de las tramoyas / antecrista barbinegra, / pago aposento y confites / si la silban por las fiestas...». (Francisco de Quevedo, *Obras completas. Verso*, Madrid, Aguilar, 1981, p. 567). Ambos textos literarios (el de Góngora y el de Quevedo) forman parte de la argumentación utilizada por el profesor Agustín de la Granja en su interesante trabajo «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana», en José María Ruano de la Haza (ed.), *La puesta en escena del teatro clásico*, monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 8, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, pp. 37-67 [pp. 43 y 59, respectivamente]. Recordemos que el mismo autor de comedias representó también otra pieza de Mira, *El palacio confuso*, según se hace constar en la edición llevada a cabo –de nuevo con atribución a Lope– dentro de la *Parte 23ª* de las comedias del Fénix (Valencia, Miguel Sorolla, 1629).

(Ms. 16.899, Ms. 14.980 y Ms. 16.961), que llamaré, respectivamente A, B y C, y una impresa, incluida en la *Parte veinte y cinco* de *Las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631, en 6º lugar), que denominaré I.

Antes de entrar en detalles, quisiera adelantar que *El animal profeta* participa de las características fundamentales que pueden apreciarse en gran parte de las comedias de santos del periodo áureo. Los hechos sobrenaturales (presencia del Demonio; visiones del infierno y purgatorio; aparición de personajes celestiales..., así como la típica apoteosis de gloria final) se concentran en la jornada tercera; o, lo que es lo mismo, cuando de verdad el protagonista actúa como «santo». Las dos jornadas anteriores, por el contrario, son de corte costumbrista y no difieren, en consecuencia, de otras muchas piezas no hagiográficas. Únicamente –eso sí– tendríamos la escena de la primera jornada en que un ciervo herido («el animal profeta») lanza la terrible predicción que va a marcar el destino del protagonista. Coincide este esquema con el preferido por los dramaturgos de la época, que, como sabemos, a la hora de llevar a la escena la vida de un santo, mostraban su predilección por los de antecedentes mundanos antes que por los de vida contemplativa; ya que los primeros se prestaban mucho más al desarrollo dramático entonces triunfante, dentro de unos cánones a los que ni los autores ni los espectadores querían renunciar.

Vamos, pues, sin más dilación, a abordar el plan propuesto y para ello seguiremos la división tripartita de la comedia.

JORNADA PRIMERA: DEL JARDÍN DE UNA CASA A UNA QUINTA EN EL CAMPO

La primera jornada, cuya acción se desarrolla en Albania, según se desprende del parlamento de los personajes en distintos momentos de la obra (vv. 703, 966, 1058, 1240, 1645, 2185 y 2459)⁵, consta de dos «cuadros», los cuales, si bien denotan dos espacios físicos distintos, coinciden en varios elementos importantes del decorado, lo que facilita la escenificación.

Hago un inciso para apuntar que acepto como válida la definición de «cuadro» del profesor Ruano de la Haza, quien se pronuncia así: «acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados». Y agrega: «Al final de un cuadro, el tablado queda momentáneamen-

⁵ La numeración de los versos, así como las citas que en lo sucesivo se hagan de *El animal profeta* corresponden a la edición que he realizado para el *Teatro completo* de Mira de Amescua.

Comprometida se hace la situación para el gracioso poco después, al aparecer el padre de Irene, que logra solventar inventándose que está allí para vender unas piedras preciosas de poderes especiales.

Todo el contexto de este cuadro, tanto en el aspecto visual (decorado) como auditivo (parlamento de los personajes) contiene claras connotaciones amorosas, respondiendo así al tópico clásico del *locus amoenus*. La belleza del jardín puesta de manifiesto por Irene en su primera intervención resulta ser, por tanto, el marco ideal para expresar los sentimientos (satisfactorios en este caso) de la dama y, a su vez, se convierte en confidente mudo de sus cuitas.

El segundo cuadro de esta primera jornada (vv. 349-996) es algo más complejo, aunque viene a ser una prolongación del anterior, por lo que, desde el punto de vista escenográfico, puede servirse de elementos ya utilizados. La acción se traslada ahora a una quinta en el campo que poseen los padres de Julián, muy cercana a otra del padre de Irene, donde el protagonista, a través del criado, ha concertado la cita con su amada. Varios elementos decorativos del jardín son claramente aprovechables ahora, si bien sería necesario marcar diferencias para que el público se percatara de que no estaba ante una vivienda habitual, sino una casa de campo. Lo normal sería suprimir las rosas, clavellinas, etc. (que probablemente estarían representadas en una de las llamadas «apariencias» y sustituirlas, a través del mismo procedimiento, por otra apariencia (o más de una) con árboles, rocas, cuevas..., denotando un paisaje agreste. Porque, además, se precisa en esta ocasión un entorno para la escena (crucial en el desarrollo dramático de la pieza) de la caza del ciervo, que antes de morir se encara con Julián y le anuncia la terrible profecía. No obstante, algunos ingredientes del decorado del primitivo jardín (ramaje, pequeños arbustos...) seguirían permaneciendo.

Pero con independencia de los mencionados cambios de decorado, nos encontramos en este segundo cuadro con una novedad importante: el vestuario de los personajes. Así como en el primero no se alude para nada a tal circunstancia (se entiende, por tanto, que salen a escena con vestidos convencionales), las acotaciones serán ahora muy explícitas. La primera aparición de la familia del protagonista se presenta de esta forma:

Salen Ludovico, padre de Julián, y Rosamira, su madre, y Julián, con gabán y puñal de monte (acotación posterior al verso 348).

El texto de otras fuentes ofrece algunas variantes, pero nada significativas a este respecto:

Sale Julián en hábito de villano, y Rosamira, y su padre Ludovico, de campo
(Texto B);

Sale Ludovico viejo, Rosamira y Julián, su hijo, de caza (Texto I).

Ambos aspectos (decorado exterior y vestimenta de los personajes) se detallan en una intervención del padre de Julián, cuando trata de explicar a su esposa la novedad en el atuendo del hijo:

Querrá decir que los robles,
las sendas y los peñascos,
y la maleza del monte,
como salir quiere a caza,
le obligan que el traje tome
de rústico labrador. (vv. 370-375)

Idéntica indumentaria llevará la dama en su nueva aparición en escena, después del suceso del ciervo, según reza la acotación correspondiente: «Sale Irene vestida de caza» (post. v. 706). Ello va en consonancia con el doble sentido del término «caza» en el teatro de la época: escena cinegética y conquista amorosa. Tal dilogía queda patente en el diálogo que sostienen Julián y sus padres al comienzo del cuadro, en que éstos hablan de la caza en sentido literal, mientras que el hijo alude a la otra caza (la amorosa), circunstancia que el espectador conoce perfectamente.

El escenario que se contempla en este segundo cuadro debe ser alusivo al bosque que rodea a la quinta. Y ésta quedaría denotada por una puerta, probablemente situada hacia un lado de la fachada del escenario. Por ella se retiran los padres de Julián, después de conversar entre ellos, con estas palabras puestas en boca de Ludovico y dirigidas a su esposa:

Entra en la quinta y no llores,
que no va a tierras extrañas,
sino a cazar a unos bosques.
(vv. 462-464)

Julián permanece en escena y allí va a tener lugar la acción de caza, pero no en el tablado, sino en uno de los corredores que habitualmente discurren delante de la fachada, todo ello dentro de un marco decorado con motivos agrestes. Así se deduce de estas palabras de Julián:

Aquí un arroyuelo corre
de una fuente despeñado
que está en la cumbre del monte;

subir quiero porque den
a mis ansias superiores
fresco alivio sus cristales.
(vv. 478-483)

Mientras asciende el protagonista, se oye desde «dentro» un cántico, en el cual se adelanta la profecía:

¿Dónde vas, el cazador?
¿Dónde vas, triste de ti,
tú que a tu padre y tu madre
has de dar mísero fin?
(vv. 485-488)

Al percibirse sólo la música, se crea un clima de misterio que logra dar más viveza al decorado. Con ello resultarán más creíbles para el espectador las palabras del protagonista cuando afirma divisar a un ciervo que se esconde en la maleza y contra el que lanza su puñal.

Cuando Julián se acerca para recoger su presa, es cuando, de nuevo desde «dentro», pronuncia el ciervo moribundo la trágica profecía, según confirma el protagonista: «¡Vive Dios, que el ciervo ha hablado!» (v. 550).

Con estos elementos se puede representar la escena sin más aditamentos. Sin embargo, uno de los manuscritos (texto B) introduce una acotación que apunta otra posibilidad de escenificación más precisa y eficaz a los ojos del público:

Levanta unos ramos como puerta de cueva y vese una cabeza de ciervo clavada con un puñal, y dice uno detrás (acot. post. al v. 548).

En tal supuesto, se trataría de un lienzo o cuadro pintado con el motivo expresado, que estaría desde el comienzo tapado por el ramaje y que sería descubierto en este momento.

Del mismo decorado vegetal saldrán luego Irene y su criada Laura. Cuando ésta confirma a su señora que ha visto huir en sendos caballos a Julián y Vulcano, apunta como posibilidad para comprobarlo:

... mas salgamos de los ramos;
podrá ser que los veamos
subir la cuesta
(vv. 760-762).

Tendríamos que suponer que las dos mujeres aparecen en la parte del tablado y luego suben con la intención de poder ver la fuga de Julián y su

criado. Después desaparecerán por una de las puertas del corredor e inmediatamente los dos hombres regresarán (Julián se arrepiente y desea despedirse) al tablado, al que luego llegarán las dos mujeres y posteriormente los padres de Julián, y donde tendrá lugar la despedida del protagonista, quien, después de algunas vacilaciones, decide ausentarse de su patria para evitar, de este modo, el cumplimiento de la profecía.

JORNADA SEGUNDA: AMBIENTE FAMILIAR, INTRIGA
AMOROSA Y CUMPLIMIENTO DE LA PROFECÍA

La segunda jornada presenta menos complejidad que la anterior, dado que está formada por un único cuadro. Toda la acción se sitúa, algún tiempo después, en la casa que posee el protagonista en Ferrara, donde desde hace un mes (v. 1014) vive felizmente con su esposa Laurencia, al servicio del Duque de Ferrara, siempre agradecido con él por haberle librado de la muerte (vv. 1039-1056).

Si la jornada precedente ha estado centrada en la «profecía» del ciervo, ésta lo va a estar en el cumplimiento del fatídico presagio, a cuya consecución se unirá, aparte del destino, Federico, hermano del duque y pretendiente de la esposa de Julián.

Se inicia con la salida de Julián y Vulcano «de camino» hacia su casa. Esta escena, lógicamente, se representaría en el tablado, comenzando en un lateral y simulando que caminan hacia la parte central de la fachada, es decir, la casa. Cuando se entiende que llegan a ésta, Julián se percata de que allí se encuentra Federico conversando con su esposa, circunstancia que se anuncia con esta acotación:

Asómase al paño cuando va a entrar y como que ve a Federico (post. v. 1098)

Amo y criado se apartan en silencio hacia un lado, ya que salen a escena dos criados de Federico («Sus criados son éstos; callar quiero / y retirarme a un lado», vv. 1122-1123), quienes confirman que llevan esperando a su señor más de una hora (v. 1124).

La mayor parte de esta jornada sucede, por tanto, en el tablado, si bien es necesaria en momentos concretos (e importantes) la apertura de un aposento interior, previsiblemente en la puerta central de la fachada, representada por una cortina. Ya hemos visto cómo a través de ella, describiéndola un poco, Julián ha comprobado que Federico está hablando con su esposa. Poco después, Federico sale al tablado y mantiene un tenso diálogo con Julián, a cuya casa había entrado sin autorización, según se desprende de las palabras que cruzan. Los dos se retan a duelo a las diez de

la noche en el campo, cita a la que ninguno piensa acudir: Federico quiere aprovechar la circunstancia para ir «a gozar su amada esposa» (v. 1400) y Julián, que confiesa haber escuchado los planes de su rival y malinterpreta lo que dice en sueños su esposa (le hace creer que ésta accede a tal encuentro amoroso), finge que tiene que hacer un viaje, pero regresará de incógnito a su domicilio para vengarse de los adúlteros.

Sigue ocurriendo todo en el tablado, incluso la escena en que queda sola Laurencia y se duerme. Nada hace pensar que la dama entre en el dormitorio, porque es necesario que se perciba lo que dice en sueños (repite las palabras pronunciadas por Federico en las que se revelan sus intenciones). Así se deduce también del parlamento previo del gracioso Vulcano, cuando afirma: «Mi ama sale acá fuera» (v. 1412), y de la acotación siguiente: «Vase. Sale Laurencia» (post. v. 1419). Además, todavía no es la hora de acostarse, porque volverá Julián para despedirse antes de salir para el supuesto viaje y, después de haberse ido éste, llegarán sus padres, vestidos «de peregrinos» (acotación post. v. 1634), a los que recibe Laurencia con todo tipo de atenciones. Ahora bien, mientras tanto ha ido anocheciendo, porque tras los saludos de rigor, les invita a que descansen en la cama matrimonial, separada, como luego comprobaremos a través de una cortina.

La noche se ha echado encima, según revela el parlamento de Vulcano:

Aquesta noche parece,
 más que esotras, que me ha dado
 mayor sueño y más pesado;

 Ya serán las diez y pienso
 que todos se han recogido.
 (vv. 1712-1714 y 1720-1721)

También la acotación lo corrobora: «Duérmese [Vulcano]. Sale Julián con lanterna» (post. v. 1743).

Por otra parte, el escenario tiene que estar a oscuras, con el fin de hacer verosímil que Julián, a pesar de llevar una luz, se tropiece con el cuerpo de Vulcano, que está tan profundamente dormido que ni ha oído antes los silbidos de su amo (señal que habían acordado previamente), ni ahora se da cuenta de quién merodea por allí.

A continuación tiene lugar el episodio clave de la obra: Julián penetra en la alcoba nupcial y mata a sus padres, creyendo que se trata de su esposa y Federico. Evidentemente, esta escena no aparece, sino que el público se la imagina cuando el protagonista se ausenta del tablado, donde perma-

nece su criado adormilado y haciendo algunos comentarios sobre quién puede estar molestando su sueño a esas horas. Todo, en fin, se hará patente con la siguiente acotación y las primeras palabras de Julián:

Sale Julián con la daga en la mano

JULIÁN Ya en su pechos cautelosos,
fuentes de traidora sangre,
manché el puñal varias veces.
(vv. 1772-1774)

El espectador conoce la realidad, porque sabe quiénes estaban en la cama; pero no así el protagonista, que empieza a intuirlo cuando se topa con su esposa, que aparece «con luz» (acot. post. v. 1810) y termina de comprender todo el alcance de su acción en el momento en que ella le revela la identidad de la pareja que ocupaba su lecho. Pero prosigue el suspense, porque ahora es Laurencia la que ignora lo ocurrido. Ante las vacilaciones de su esposo, quiere mostrarle que están allí sus padres y se encuentra con la trágica sorpresa:

LAURENCIA Aquesta cortina
encubre su venerables
presencias. Pero, ¿qué miro?
Cubiertos están de sangre.
¿Quién de tan grande desdicha
ha sido el autor cobarde?
JULIÁN Yo, Laurencia. Yo fui aquel
que este puñal arrogante
manché en su pecho inocente
pensando, funesto trance,
que eran Federico y tú.
(vv. 1826-1836)

En uno de los manuscritos (texto B) no se agrega ninguna acotación, por lo que bastarían los parlamentos de los personajes para mostrar lo ocurrido. No sería necesaria, por tanto, la visión de los cadáveres; sino que habría que deducirlo de las palabras que pronuncia Laurencia al abrir la cortina. Sin embargo, en las restantes fuentes textuales de la comedia, al comenzar esta intervención de la dama, incluyen esta acotación: «Tira la cortina y vense en la cama sangrientos» (textos A y C), «Corre una cortina, y en una cama los padres de Juliano» (texto I); de lo que se desprende que sí tenían que aparecer a los ojos del público los dos cuerpos ensangrentados. Cabe suponer que dicha cortina se situara en la parte central de la

fachada, para favorecer la visión de todos los espectadores. Es más, podría ser la misma cortina a la que se asoma Julián al comienzo de esta jornada segunda (según vimos), lo que le permite comprobar que allí se encuentra Federico conversando con su esposa. En la primera ocasión, tras la cortina se supondría una sala de la casa, en tanto que en la segunda tendríamos un dormitorio. Aunque también podrían utilizarse dos puertas, mostrándose de esta forma la diferencia de las dos situaciones.

Por fin, después de los lógicos lamentos por lo sucedido, aparece Federico, acompañado de sus hombres, con intención de matar a Julián y lograr así su propósito; pero Laurencia «quita [...] a uno de los criados la espada» (acot. post. v. 1971) y facilita que su esposo dé muerte al intruso, escena con la que concluye la jornada.

JORNADA TERCERA: ACCIONES HOSPITALARIAS Y VICTORIA SOBRE EL MAL

Como en todas las comedias hagiográficas, la tercera jornada es la más rica desde el punto de vista escenográfico, ya que en ella se concentran los hechos portentosos que van acrecentando el clímax dramático hacia la apoteosis final.

A pesar de ello, no hay más que un único cuadro, ya que toda la acción sucede en un hospital de la región de Calabria, en el que Julián, acompañado de su esposa Laurencia (que permanece fiel junto a él), atiende a todo tipo de personas necesitadas como forma de conseguir el perdón de Dios por los crímenes cometidos. Por supuesto, también permanece en escena, de acuerdo con los usos teatrales de la época, el gracioso Vulcano.

Tras un breve diálogo entre el Duque de Calabria y su criado, que sirve de presentación ante el espectador de un nuevo panorama (hospital en el que presta su servicios el matrimonio protagonista), precisamente el primer menesteroso que va a ser atendido es el Demonio. Así reza la acotación:

Salen Vulcano y Julián con sacos, y traen al Demonio en traje de pobre enfermo (post. v. 2065).

El atuendo de amo y criado («con sacos») revela que están haciendo penitencia, aspecto que el espectador inmediatamente relaciona con las muertes del final de la jornada anterior. El Demonio va vestido «de pobre enfermo», pero debe ser clara su identidad. Y si el texto no es más explícito al respecto, es porque cualquier espectador de entonces tenía ya una imagen estereotipada del diablo: generalmente con faldón negro, cuernos y, quizá también, unas calzas de piel imitando al macho cabrío.

La vida dedicada por entero a la acción hospitalaria que lleva el protagonista le hace estar tan concentrado en su causa, que atiende a este particular enfermo con todo el cuidado posible, sin saber quién es. Por el contrario, Vulcano, que, como buen gracioso, sirve de contrapunto al amo, va ofreciendo distintas pinceladas sobre la identidad de tal personaje, con una especial insistencia en el mal olor que desprende. Véanse algunas:

Si yo pasare de aquí,
me lleven diez carabelas
de diablos.

(vv. 2066-2068)

Yo no quiero merecer,
cuando este pobre del diablo

(vv. 2077-2078)

Di, pobre de Bercebú

(v. 2095)

Y fuera desto, este rufo,
pobre u diablo, arroja un tufo

(vv. 2103-2104)

¡Oh, qué tufo endemoniado!

(v. 2115)

Más tirano es quien porfía
en llevar este demonio,
pues su olor da testimonio
de que es del infierno espía.

(vv. 2122-2125)

Es de suponer que el «traje de pobre enfermo» ocultaba en parte los rasgos externos que debían identificarlo como Demonio, provocando algún desconcierto en el espectador (y haciendo más verosímil, al mismo tiempo, que Julián no lo reconozca), por lo que se agregan tales detalles.

El hecho de que sea el Demonio el primer enfermo en aparecer en escena demuestra la importancia de dicho personaje en esta tercera jornada. Él va a ser el que ponga a prueba la esperanza de Julián en la misericordia divina. Y su intención resulta manifiesta desde su primera intervención, con lo que el espectador no tiene ninguna duda sobre cuál es su plan:

Mi ardid desta suerte entablo.
Temiendo que Julián,
que en trabajos no desmaya,

de mis manos no se vaya,
 salí del negro volcán
 donde padezco, y vestí
 el traje humilde de pobre,
 porque de nuevo le sobre,
 aunque yo soberbio fui.
 Y poniéndome a sus ojos
 enfermo y a su hospital
 me lleva para su mal.
 Pues le ha de costar enojos,
 si yo puedo, esta obra pía.

(vv. 2081-2094)

Además del Demonio (que se hace pasar por pobre enfermo), contamos con la presencia de varios personajes secundarios que sirven para mostrar la variedad de menesterosos con quienes Julián y su esposa ejercitan las acciones hospitalarias. Serán, por este orden, un cojo y un ciego, dos pobres, una mujer pobre con un niño, un estudiante y un soldado.

Ninguna de estas personas (todas ellas de corta intervención) presenta particularidad especial. Si acaso, cabría dos posibilidades en cuanto al niño que acompaña a la mujer pobre. La acotación del texto impreso (el que identificamos por I) es bastante explícita:

Sale una pobre hilando en una rueca y un niño de la mano.

En este caso se precisaría de un niño de corta edad para representar este papel, aunque no tiene que decir nada. Sin embargo, en los tres manuscritos se habla de «una pobre (o una mujer) con un niño», que muy bien podría llevar en brazos, con lo cual bastaría un simple muñeco arropado. Cualquiera de las dos soluciones sería viable, por lo que quedaría a merced de las disponibilidades de la compañía en ese particular.

Volvemos a tener, como en la primera jornada, un cántico que se hace desde dentro, que, al igual que entonces, no reviste ninguna dificultad. Se trata, simplemente, de entonar con acompañamiento musical un romance en que se relata la historia del protagonista; probablemente al estilo de los «romances de ciego». La acotación nos aporta alguna información: «Canta, quien mejor supiere, jácara»⁷ (post. v. 2455). Aunque en ocasiones muy

⁷ Recordemos –ya que se ajusta al caso presente– que el *Diccionario de Autoridades* define la *jácara* en los siguientes términos: «Composición poética, que se forma en el que llaman Romance, y regularmente se refiere en ella algún suceso particular o extraño. Úsase mucho el cantarla entre los que llaman Xaques, de donde pudo tomar el nombre».

particulares se contrataba a un grupo de músicos para cumplir con este tipo de tareas, lo normal era que cada compañía incluyera algún músico, así como varios instrumentos, según corroboran muchos testimonios tanto documentales como literarios. Téngase en cuenta también que la parte musical era elemento indispensable en la puesta en escena de las piezas cortas que se intercalaban al principio, entre actos y final de la comedia.

La tensión dramática se pone de manifiesto cuando el Demonio comienza a poner en práctica su plan para minar la esperanza en Dios del protagonista. Primero será provocando una fuerte tormenta, tal y como se desprende de su parlamento («Haré que aquestos se vayan / deste patio, resolviendo / la noche serena y clara / en agua, piedra y granizo», vv. 2641-2644) y de la acotación que sigue: «Hay ruido de truenos». Tampoco constituía mayor problema echar mano de estos «efectos especiales», bastante frecuentes en el teatro de la época.

Sí requería, por el contrario, mayor destreza y empleo de recursos la escena en que el Demonio hace que se le aparezca a Julián su padre entre las llamas del infierno. Ya el mismo protagonista, sumido en un mar de dudas porque el Demonio le ha revelado que sus padres sufren las penas eternas y, de esta forma, no conseguirá el perdón divino, se lo adelanta a los espectadores cuando concluye su parlamento con estas palabras:

¿Qué rumor triste y funesto
pone en mi pecho temor?
¡Ay de mí! La tierra fría
se abre ya y salir veo
un bulto mortal y feo
que hacia mí sus pasos guía.
Aunque en la infernal presencia
desconocerle me cuadre,
pienso que es mi padre.

(vv. 2734-2742)

Y aquí, una vez más, las fuentes textuales nos ofrecen distintas posibilidades, a tenor de lo que detallan en sus respectivas acotaciones (posteriores al v. 2741), que rezan así:

Aparece Ludovico, padre de Julián, como que sale del infierno (textos A y C).

Sale el que hizo a Ludovico, lleno de llamas y cadenas, y adviértase que es el Demonio (texto B).

Sale Ludovico, por debajo del tablado, con llamas (texto I).

De las palabras de Julián y del texto de las tres acotaciones se deduce (aunque resulta más explícito en la de I) que el padre del protagonista sale del fondo del tablado, sin la menor duda a través de un escotillón, ya que era la solución habitual para estos casos. También debía ascender con él –probablemente sirviéndole de telón de fondo– algún lienzo o cuadro que llevara pintadas unas llamas. El aditamento de las cadenas (al que se alude en la acotación de B), si bien no es necesario, resulta muy interesante desde el punto de vista semiológico, puesto que concuerda con la idea central de esta y otras relevantes piezas de Mira de Amescua: un personaje con cadenas viene a ser un «esclavo del demonio», título de su obra más emblemática y expresión que se aplicará a sí mismo Julián en la intervención con que responde a la de su padre («si ya por tan cierto tengo / ser esclavo del demonio», vv. 2782-2783).

Pero, aparte de este detalle, me interesa resaltar el final de la acotación B: «y adviértase que es el Demonio». ¿Qué se quiere decir con ello? ¿Qué repercusión conlleva a la hora de representar esta escena? Porque, en principio, no ofrece la menor duda que la aparición de Ludovico entre las llamas del infierno es obra del Demonio. Ya lo había anunciado a los espectadores, al despedirse en la intervención que precede con estas palabras: «Agora / ha de ver entre las llamas / la figura de su padre, / que soberbia le amenaza» (vv. 2704-2707). Incluso más tarde se comprobará que esa aparición ha sido falsa: Ludovico (al igual que su esposa, se entiende) no está en el infierno, sino en el purgatorio, por lo que el castigo no es eterno, base fundamental del argumento del Demonio. A mi modo de ver, el autor de tal apostilla (que no tiene por qué ser Mira de Amescua, sino simplemente un «autor» –director, que diríamos hoy– de comedias) lo que pretende es dejar bien claro a los ojos del público que lo que está contemplando es una artimaña del Demonio. Y para conseguir tal propósito de forma más eficaz, probablemente esté sugiriendo que Ludovico llevara algún distintivo propio del Demonio (cuernos, rabo, calzas de macho cabrío, etc.). De esta forma se interpretaría que quien habla de verdad es el propio Demonio, aunque sirviéndose de Ludovico. Ahora bien, se me ocurre otra posible solución, con la que se lograría el mismo efecto: que mientras habla Ludovico ande merodeando por allí el Demonio, sin hablar, pero mostrando su complacencia con gestos (riéndose, frotándose las manos, etc.), como forma de indicar que el ardid que había anunciado está saliendo a pedir de boca.

Quiero indicar, a este respecto, que desde el punto de vista dramático, no considero más logrado este aditamento escenográfico de la acotación del texto B. Es cierto que aclara más los hechos al espectador. No obstan-

te, entiendo que deshace gratuitamente el suspense antes de tiempo y, en consecuencia, lo juzgo innecesario; incluso diría más, contraproducente. Para mí resulta más eficaz que el público (aunque ya sabe que detrás de todo está el Demonio) se llegue a creer (o, al menos, dudar) que los padres de Julián están en el infierno, con lo que se hace más trágica la situación del protagonista. Ya tendrá ocasión, poco después, de saber que aquello no respondía a la realidad, cuando de nuevo vuelva a salir a escena Ludovico, pero desde el purgatorio.

Por lo que respecta al final de la escena que vamos comentando, cuando el padre de Julián concluye su alocución, las acotaciones de los textos B e I son muy simples: *Vase y Desaparece*, respectivamente. Sin embargo, las de A y C resultan más precisas: «Cúbrese con fuego». Se entiende que Ludovico se retira descendiendo a través del escotillón que le había servido para subir a escena. El «cubrirse de fuego» podría consistir en dejar caer sobre él los lienzos con llamas dibujadas que le han estado acompañando, o hacer salir del mismo escotillón llamas (por medio de teas o antorchas) o ruidosos cohetes en el momento del descenso del personaje.

Vamos llegando a los momentos finales y decisivos en la construcción de la trama. El conflicto de conciencia en que está sumido Julián, acrecentado por las artimañas del Demonio, lo va a resolver el Niño Jesús, que, como aquél, acude al hospital para ser atendido, vestido de «peregrino» o de «pobre», según los diferentes textos. Debe de llevar apariencia de «ángel», puesto que el protagonista lo recibe con estas palabras:

Quisiera
que un rico palacio fuera
para mejor hospedar
vuestra persona, que es cierto
que un ángel representáis.
(vv. 2821-2825)

Los «ángeles», tal y como revela la iconografía religiosa de la época, se representaban por niños vestidos de blanco. A ello aluden sin duda las palabras de Julián. Ya antes, su esposa Laurencia se lo había presentado en estos términos: «Este niño hermoso / os busca» (vv. 2816-2817). Lo normal, pues, es que hiciera este papel un niño o adolescente, aunque no faltan los casos en que, si la compañía no contaba con un actor de tales características, era sustituido por una mujer relativamente joven.

Este Niño Jesús-ángel, como réplica a la actuación anterior del Demonio, va a mostrar la auténtica realidad del estado en que se encuentran los padres de Julián; y aquí es donde se complican los juegos de tramoya.

Como ya nos ha ocurrido con anterioridad, las acotaciones de las diferentes fuentes textuales, sin diferir en lo esencial, apuntan distintas alternativas escenográficas, con más o menos profusión de datos (post. v. 2867). Veámoslo.

Descúbrese un Purgatorio adonde estén los padres de Julián con tunicelas de blanco, puestos de rodillas. Ha de haber en medio de los dos una peana, para que suba el Niño, y esto ha de ser una aparencia que todos tres han de subir a la par, o hacer tres canales en que suban, o lo mejor que les pareciere. Y cantan dentro (textos A y C).

Descúbrense arriba, en dos cubos pintados de llamas, puestos de rodillas, Ludovico y Rosamira (texto B).

Aparecen en lo alto los padres de Juliano, con túnicas blancas (texto I).

Resulta muy ilustrativa al respecto la apostilla de los textos A y C («o lo mejor que les pareciere»), con lo que se da libertad a la compañía para que lo lleve a efecto según los medios materiales de que disponga. Pero, sea por medio de una «apariencia» (un cuadro o lienzo pintado), procedimiento menos complicado, o por medio de tres «canales» —una para cada personaje—, de mecanismo más complejo, lo importante es que sirva para mostrar al público la elevación hacia el cielo. Recordemos que la «canal» era una máquina de madera en la que una tabla en posición horizontal y apoyada por un extremo en un madero vertical, ascendía y descendía, según los casos, por medio de un sistema de poleas, sujeto en el techo por una garrucha y accionado mediante una manivela desde debajo del tablado. No vamos a entrar en más detalles sobre estos mecanismos, tan frecuentes en nuestro teatro del Siglo de Oro. Remitimos al pormenorizado estudio del profesor J. M. Ruano de la Haza, tanto para lo relativo a las «apariencias» como a las «canales»⁸.

Para el caso que nos ocupa, conviene tener presentes las acotaciones que siguen a la intervención del Niño Jesús, en la que anuncia que se lleva consigo al cielo a los padres de Julián (post. v. 2893), ya que completan las anteriores:

Sube el Niño a la peana y va subiendo, conforme los versos lo dicen, la tramo-ya dicha, y sale el Demonio, alborotado, y Vulcano tras él (textos A y C).

⁸ Ob. cit., pp. 225-237 y 248-257, respectivamente.

Unos versos antes se incluye esta otra acotación: *Quítase la esclavina y quédase con la tunicela.*

Deja la capilla pobre y queda con tunicela, y va subiendo hasta ponerse entre los cubos, y sale el Demonio, y los pobres tras él, y Vulcano (texto B).

Va subiendo el Niño Jesús, dejando el vestido de pobre, y sale el Demonio (texto I).

Con independencia de que el movimiento ascendente se represente a través de «apariencias» o «canales», importa resaltar que el personaje que hace de Niño Jesús lleva dos vestimentas superpuestas: 1ª) una esclavina o capa de pobre, que le sirve para aparecer como uno más en demanda de atención en el hospital; 2ª) una tunicela, que le distingue como personaje sobrenatural y con la que se queda, tras quitarse la anterior, en el momento de ascender al cielo acompañado de Ludovico y Rosamira. Los textos A y C (no así los restantes) ya con anterioridad habían agregado a la acotación que marca la entrada de Laurencia y el Niño Jesús, vestido de peregrino –o pobre– (post. v. 2811), la siguiente puntualización que ahora cobra su sentido: «y debajo, de Cristo con tunicela». Una cosa es actuar como una persona normal (aunque su aspecto le delatara ante Julián –según se apuntó más arriba– como un ser angelical) y otra muy distinta hacerlo en calidad de Cristo, que redime a los padres del protagonista de las penas del purgatorio y se los lleva hacia la gloria celestial. Mira de Amescua, como sacerdote que era, cuidaba estos aspectos teológicos, que seguramente no pasaban desapercibidos a muchos de los espectadores del teatro áureo.

Por otra parte, de acuerdo con la versión impresa (texto I), el Niño Jesús asciende primero y luego lo harán Ludovico y Rosamira; quizá como forma de marcar la diferencia entre los personajes: quien ya está en el cielo (y además es el Redentor) y los que van a llegar después.

De las otras versiones, en cambio, se deduce que los tres personajes suben hasta media altura (luego harán otro tramo de ascensión), al tiempo que entran el Demonio y el gracioso. Sobre todo se trata de marcar espacialmente la posición de los personajes celestes (Niño Jesús y padres de Julián), de los terrestres (Vulcano) y del que descenderá a los abismos del infierno (Demonio).

Se mantiene un diálogo entre el Niño Jesús y el Demonio, que concluye con el triunfo del primero y la derrota del segundo, quienes evocan con sus palabras el Juicio Final que nos presenta el evangelista San Mateo (13, 49-50; 25, 34-46):

NIÑO Venid a mi lado, justos
 y escogidos de mi Padre.
 DEMONIO Venid a mi lado, injustos,
 cuantos mordaces dragones
 sois tormentos del profundo.
 NIÑO Gozad mi gloria contentos.
 DEMONIO Llorad, tristes, mis disgustos.
 NIÑO Fiestas os hacen los cielos.
 DEMONIO Llanto ofrecen los profundos.
 (vv. 2947-2955)

Es el momento de la apoteosis triunfal con que se cierra la representación. La acotación correspondiente –sigo el texto de A y C– nos lo detalla con claridad:

Ábrese un infierno. Salen llamas para entrar el Demonio en él. Suben las almas y el Niño en su apariencia (post. al v. 2958).

Poco después, tras una última intervención del Demonio (vv. 2960-2963), se agrega esta otra: «Métese en el infierno». Veamos, para contrastar, las acotaciones de las otras fuentes textuales:

Texto B (en el lugar de la segunda acotación citada de A y C): *Suben los tres cuando esto se va diciendo, y el Demonio se va cuando ellos, con música, se cubren.*

Texto I (en tres momentos sucesivos): *Habrá un trono grande de gloria, y en medio el Niño Jesús, y van subiendo las almas de Ludovico y Rosamira. // Aparece una boca de Infierno. // Cúbrese la apariencia y el Demonio se entra por la boca del infierno.*

La novedad más importante la tenemos en la versión I. El Niño Jesús, que ya había realizado con anterioridad la operación de subida (cfr. supra), ocupa ahora el trono celestial, hacia donde van ascendiendo los padres de Julián. No ocurre así en las versiones de los textos manuscritos (A, B y C), ya que los tres personajes llevan a cabo en este momento la segunda fase de la ascensión, pero los tres al mismo tiempo, de igual forma que en la anterior.

En mi opinión considero que las dos propuestas son perfectamente válidas. Si lógico es que el Niño Jesús, que bajó a la tierra para solucionar el problema planteado, se lleve consigo a la gloria a los padres de Julián (textos manuscritos), también lo es que el primero les preceda en la subida

y les espere desde el trono celestial (texto impreso). Es una prueba más de que las compañías tenían distintas opciones a la hora de llevar a cabo la representación. De ahí que debamos deducir que no todas actuaban de idéntica manera ante un mismo texto, porque cada una podía entender una escena de diferente forma. Incluso cabe agregar más: una compañía no proponía siempre las mismas soluciones, ya que estaba condicionada por la infraestructura del local de representación y por el tipo de público que asistía a la función.

El final de la obra presenta un rasgo un tanto sorprendente, puesto que no concluye con la exaltación del protagonista, sino con la superación de su crisis de conciencia, marcada por la salvación de sus padres, lo que le sirve para reafirmar la confianza en la misericordia de Dios. Era suficiente para demostrar, en definitiva, el triunfo del «libre albedrío» sobre la «predestinación». El protagonista ha conseguido superar la difícil prueba a la que le sometió el destino y que luego le complicó el Demonio. Lo demás, desde el punto de vista del planteamiento dramático de esta pieza, es materia añadida. De ahí que le baste a nuestro dramaturgo esta escueta apostilla, puesta en boca del gracioso Vulcano, para resumir el final de la vida de Julián y Laurencia, al tiempo que despide la función:

Lo que falta desta historia
es que el duque, que lo supo,
dio renta [a] aqueste hospital;
y en él acabaron juntos
muy santamente los dos.
Los yerros y faltas que hubo
perdonen vosamercedes.
Ansí libres del astuto
patillas se vean el día
que partieren de este mundo.
(vv. 2980-2989)

CONCLUSIÓN

Tras este recorrido por los elementos escenográficos de *El animal profeta*, podemos concluir que la puesta en escena de esta comedia miramescuana presenta problemas muy distintos en cada una de las tres jornadas.

En la primera adquiere un papel relevante la decoración vegetal, la cual, si bien puede mantener algún elemento común en los dos cuadros de que consta, precisa la introducción de novedades que marquen la diferencia entre el jardín de una casa (cuadro primero) y el entorno montañoso de una quinta en el campo (cuadro segundo).

La segunda jornada es la que menos dificultades ofrece para la representación. Aparte de que está formada por un solo cuadro, toda la acción transcurre en una casa y sin la presencia de ninguna escena complicada; ni siquiera en los trágicos momentos finales, con la aparición de los cadáveres de los padres de Julián y la muerte de Federico en una disputa con espadas.

Muy distinta es la situación en la jornada tercera, nota común a la mayor parte de las comedias hagiográficas. Como ya hemos visto, hay escenas que requieren la puesta en funcionamiento de juegos de tramoya, con apariciones sobrenaturales, subidas al cielo, descensos al infierno... Es más, se hacía preciso ejecutarlos con el mayor realismo posible, para que resultaran verosímiles al público asistente.

Antes de concluir, quisiera hacer una mínima referencia a los personajes del reparto, con el fin de ponderar las posibles dificultades para llevar a cabo la representación. En nuestra comedia intervienen un total de 22 personajes (17 masculinos y 5 femeninos). Entre los primeros hay bastante variedad: dos «viejos», dos galanes, el «gracioso», un noble, el Demonio y el Niño Jesús; los restantes son personajes secundarios. Y por lo que respecta a los femeninos, tenemos dos damas, una madre, una criada y una mujer en papel secundario.

Lo anterior no quiere decir que se precisara el mismo número de actores, ya que solamente cuatro personajes participan en las tres jornadas (Julián, Vulcano, Ludovico y Rosamira) y los restantes, salvo Laurencia (que actúa en la segunda y tercera), solamente aparecen en una jornada, y alguno de ellos lo hace en un papel de corta duración. Por consiguiente, son varios los que podrían doblarse, con la consiguiente reducción del reparto hasta unos dieciséis actores, lo que concuerda con el número habitual de componentes de las compañías del momento, que solía oscilar alrededor de esa cifra y, como máximo, llegar a la de veinte⁹.

⁹ Puede verse, a este respecto, el estudio de Josep Oehrlein *El actor en el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, Castalia, 1993) y en especial el apartado «Magnitud de las compañías» (pp. 70-72).