

Reflexiones escenográficas a partir de una comedia del Siglo de Oro: *El amparo de los hombres* de Mira de Amescua

María Remedios Sánchez García

El dramaturgo áureo Antonio Mira de Amescua, autor de diversas comedias va a ser el centro de nuestra aproximación al campo de la escenografía en el Siglo de Oro a partir de una de sus obras menos conocidas, *El amparo de los hombres*. Tal y como queda recogido en la biografía realizada por Roberto Castilla¹, Mira de Amescua nació en Guadix (Granada) en 1574 y falleció en la misma ciudad en 1644; fue uno de los autores teatrales más destacados de su tiempo con gran cantidad de obras de bastante interés tales como *El esclavo del demonio*, *La mesonera del cielo* o *La tercera de sí misma*.

El amparo de los hombres es una de las composiciones menos conocidas del autor, pero no por ello de menor interés. Se inserta dentro del teatro teológico del momento, en concreto de la devoción mariana, y se ignora la fecha exacta de su composición²; está escrita en verso y consta de tres actos. La obra se editó por primera vez, según nuestras noticias, en 1951 por Wilfred Wilenius³ a partir de la edición *princeps*, una «suel-

¹ «En el seno de una familia vecina y como fruto de algún encuentro extramatrimonial nació el doctor Mira de Amescua en el año 1574», Roberto Castilla Pérez, *El arcediano Mira de Amescua: biografía documental*, Jaén, UNED (Centro Asociado «Andrés de Vandelvira»), 1998, p. 17. Recogido también por Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 251-252.

² Son muchos los autores que han tratado de determinar la fecha exacta de composición; es el caso de Emilio Cotarelo, que la sitúa antes de 1612 porque ve en ella un esbozo de *El esclavo del demonio*, obra que considera más compleja en cuanto a las relaciones establecidas entre los personajes intervinientes y el demonio; en Emilio Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua y su teatro», *BRAE*, XVII, 1930, p. 618. Por su parte, Bella la sitúa después de 1616, tras el retorno de Mira de Amescua de Nápoles; en José María Bella, «Las fuentes de dos comedias de Mira de Amescua: *El amparo de los hombres* y *El mártir de Madrid*», *RFE*, LI, 1968, p. 149.

³ Forma parte de su tesis de maestría en la Ohio State University .

ta» encontrada en la Biblioteca de Munich (Alemania) a la que ya había aludido Emilio Cotarelo: «sólo se conoce el ejemplar suelto que se halla en un tomo coleccionado de la Biblioteca Nacional de Munich»⁴. De esa misma suelta de la Biblioteca de Munich han partido todas nuestras indagaciones sobre dicha comedia y, en ella fundaremos todas las reflexiones que se incluyan en el presente trabajo.

A pesar de todas nuestras pesquisas no hemos podido encontrar ninguna alusión, por mínima que fuese ésta a una posible representación de la obra⁵; sin embargo, no son muchas las dificultades con las que se encontraría una compañía teatral áurea para su representación en una época donde se estaba innovando constantemente en la maquinaria teatral y en la que se hacían representaciones impactantes y admirables, como la que se hizo de *La gloria de Niquea* (del conde de Villamediana)⁶ donde aparece una montaña que se abre y da paso, ante los espectadores, a un palacio con jardines, flores, fuentes naturales y columnas, con gran iluminación, o de multitud de comedias escritas por Pedro Calderón de la Barca o por Lope de Vega, el «Fénix de los ingenios». A diferencia de muchas obras de Lope o Calderón⁷ que, como hemos indicado, general-

⁴ Emilio Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua y su teatro», art. cit.

⁵ Hemos consultado varios trabajos dedicados a estas cuestiones siendo el más destacado el de J. E. Varey y N.D. Shergold, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Tamesis Books Limited, 1989. En ninguno hemos encontrado alusión a una posible representación de esta obra.

⁶ Realizada en el teatro de Aranjuez, según ha verificado Ignacio Arellano (*Historia del teatro español del siglo XVII, op. cit.*, p. 86). Es magnífica la reproducción facsímil que de dicha obra realizó en 1992 el profesor Felipe Bartolomé Pedraza (Marqués de Villamediana: *La gloria de Niquea* [edición facsímil al cuidado de Felipe B. Pedraza], Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1992).

⁷ Tal y como indica el Dr. Orozco Díaz, «este sentido desbordante, envolvente, del teatro barroco responde a un sentido general de la estética barroca [...] que claramente se extrema en nuestro arte y en nuestra literatura. Responde a una concepción y visión de continuidad espacial que considera la obra en un espacio continuo, como situada en un plano o término intermedio en relación con los otros planos que quedan detrás y los que existen delante, y dentro de los cuales estamos nosotros, los espectadores. Esta interpenetración expresiva y espacial es esencial de la concepción artística barroca; lleva a la auténtica incorporación del espectador a la obra de arte». Más adelante Orozco alude a una característica fundamental de la comedia barroca y es que «el lugar común del *theatrum mundi* se renueva y vivifica con la referencia concreta y directa del tipo de teatro que se está contemplando todos los días; y, especialmente, en España, donde se había impuesto una comedia que mezclaba, como en la vida, lo trágico y lo cómico, lo elevado y lo vulgar, y con hechos extraordinarios, pero que sucedían en el mismo plano y ambiente de la realidad cotidiana» (Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 39-40 y p. 172).

mente requerían una gran parafernalia escenográfica⁸ y en esta misma época barroca, está *El amparo de los hombres*, donde se concentra especialmente el interés en el diálogo entre los personajes, que es el que nos va dando cuenta del cómo y del cuándo en el desarrollo de los acontecimientos, aunque sin desdeñar la importancia (relativa en este caso, como decimos, en comparación a obras de Lope y de Calderón) de la escenografía tal y como se comprueba por las acotaciones de Mira de Amescua. Sobre este asunto que el profesor Arellano denomina «didascalias implícitas», indica este investigador que «El grado de realización escénica de las didascalias implícitas es muy variable y a menudo no podemos precisar si ciertos elementos escénicos tenían en una representación traducción material en el escenario, o quedaban en el nivel verbal. [...] Las didascalias implícitas conforman a menudo el decorado verbal que sería imposible montar en escena, o suplen acciones que no pueden representarse describiéndolas por medio de testigos»⁹.

Y es que no podemos perder de vista lo que indica Díez Borque al respecto del público teatral áureo: «Este público que queda embobado ante las apariencias que rompen la realidad y le presentan, súbitamente, un mundo sobrenatural no cotidiano, tenía, sin embargo, una enorme capacidad para leer signos escénicos rudimentarios y mínimos y, aunque a veces era necesario darle elementos escénicos muy gráficos para ayudar su imaginación, era capaz de reconstruir, con imaginación plástica, ámbitos que sólo le daban verbalmente. Sabía leer en el traje de un actor el

⁸ Ya explica Ángel Valbuena Prat que «La escenografía se va haciendo rica en el período que lleva de Lope a Calderón. Si Lope es acción, sobre todo, no faltan en él elementos externos, que significan el avance de la técnica. Por ejemplo, la insistencia sobre que las llamadas 'comedias de santos' se adapten a la plástica coetánea. Cuando aparece un santo al que corresponde una aceptada iconografía, es comiente que Lope indique que su actitud e indumentaria coincidan con la que 'ordinariamente se pinta'» (Ángel Valbuena Prat, *La vida española en la Edad de Oro según sus fuentes literarias*, Barcelona, Editorial Alberto Martín, 1943, pp. 262-263).

⁹ Lo que Arellano llama «didascalias implícitas», o referencias internas en el propio texto que era lo habitual en el teatro áureo. (Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del Siglo XVII*, op. cit., pp. 76-77). Sobre esta cuestión, asevera Beata Baczyńska que «La ilusión teatral partía del decorado verbal, de la poesía de los versos que creaban el fluir espacial dentro de la muy específica estructura arquitectónica del corral» (Beata Baczyńska, «Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo XX. Observaciones al margen de los montajes polacos del *El príncipe constante* de Calderón» en Ignacio Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.): *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Universidad, Toulouse-Pamplona, II, p. 48).

lugar y momento donde ocurría la acción»¹⁰. La capacidad imaginativa facilitaba con mucho el trabajo escenográfico y aseguraba la implicación y la comprensión por parte del público de la obra que se estuviese representando.

También hay que tener en cuenta la importancia de la escena no sólo restringida al papel del espacio de la posible representación¹¹ –tal y como indica Maestre: «no sólo como lugar de ubicación del espectáculo, sino como esqueleto espacio-temporal donde se encarnará la pieza; es así, que el conocimiento de las distintas instrumentaciones tecnológicas y el manejo de sus usos se enclava en los misterios o secretos de la dramaturgia, contemplados introspectiva e interiormente, a fin de desvelar su naturaleza. Siendo a través de estos enclaves y el artesanado de su ejecutoria técnica (impostación iconográfica, implantación decorativa y su orden, recursos de la tramoya o maquinaria, etcétera), conjunto escenotécnico, que conjugado a la arquitectura (el espacio, tanto el polivalente del corral como el escenario a la italiana o el versátil barroco cortesano, en función de uno y múltiple a la vez), consecutor de una multivalencia a la solución escénica, y restantes lenguajes del teatro, cauce que abocará a la nítida aparición de la dramaturgia del espectáculo»¹².

Las acotaciones («didascalias explícitas»¹³, las llama Ignacio Arellano) en esta obra son mínimas y muy simples, como era habitual en el teatro del Siglo de Oro tal y como ha contrastado Othón Arróniz¹⁴; en este caso nos encontramos con acotaciones del estilo de «vase», «salen», «salen dos pajes con hachas encendidas, y detrás Horacio, y Julia, y Laura con mantos», «dale el retrato», «llévale» y otras similares de entradas y salidas o referentes al tipo de indumentaria que llevaban los

¹⁰ José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1978, p. 190.

¹¹ Sobre el espacio y el movimiento escénico explica Aurelio González que «se pueden considerar como dos elementos fundamentales en la construcción del texto dramático, ya que la realización de éste como hecho teatral tendrá lugar precisamente en el espacio escénico. Esta consideración es válida independientemente de que se lleve a cabo o no la puesta en escena, pues es el propio dramaturgo, desde el momento en que decide escribir teatro, el que tiene presentes dichos elementos durante la génesis del texto» (Aurelio González, «Espacio y movimiento en el teatro cervantino: *El laberinto de amor*» en Ignacio Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.): *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, op. cit., II, p. 735).

¹² Rafael Maestre, *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, p. 19.

¹³ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del Siglo XVII*, op. cit., pp. 76-77.

¹⁴ Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

personajes en cada momento y que resultan detalles fundamentales para comprender la trama: si el actor o actriz que aparece es galán, gracioso, señora, criada, rico o pobre etcétera¹⁵. Tal y como observa Oehrlein, «el actor debía actuar, además, según la edad, el temperamento, el estado social de la figura que representa. Todo esto es, por consiguiente, una negativa a un teatro de pura declamación, en el cual los versos se recitan perfectamente, pero sin corresponder al sentido, a la situación y al carácter de las figuras teatrales»¹⁶. De esta manera es como funcionan los personajes de esta obra: así Carlos, Horacio e incluso el mismo Federico se muestran como caballeros, hablan como caballeros y actúan socialmente como caballeros; frente a ellos los criados como Marín (el gracioso de la obra), Garavís o la propia Laura.

Los actores muestran en el escenario sus pasiones desde su estatus social y tratan de que el público las perciba y de que entre en el juego dramático que, en nuestro caso, tiene su clímax en el acto tercero; en cuanto a las pasiones, Evangelina Rodríguez Cuadros recoge que René Descartes «en pleno Barroco (1649), acota las seis pasiones primarias (admiración, amor, odio, deseo, alegría, tristeza), articulándolas en los signos externos de lo físico (como dice en el artículo 112, “los gestos de los ojos y la cara, los cambios de color, los temblores, la languidez, el desmayo, la risa, las lágrimas, los gemidos y los suspiros”) y abarcando desde la admirable descripción de la signicidad corporal de la admiración y el asombro (art. 73) [...] a los cambios de color (art. 114) o a cómo se llora de tristeza (art. 131)»¹⁷.

Como la comedia que ahora nos ocupa, *El amparo de los hombres*, tal y como ya se avanzó, no hemos podido constatar que llegase a representarse, aunque partimos de la premisa indudable de que un autor teatral escribe sus obras ya pensando en su representación, nos ceñiremos a dar unas mínimas pautas de cómo era la escenografía del Siglo de Oro

¹⁵ Opina Díez Borque que «el código del vestuario puede ser estudiado en dos planos distintos: en su manifestación lingüística (acotación [sic] escénicas) y en su manifestación efectiva visual (los signos tal y como aparecen materializados en escena» (p. 224). Para valorar la importancia de la indumentaria, vid. José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, op. cit., p. 222 y ss.

¹⁶ Joseph Oehrlein, «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social» en José María Díez Borque (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Book Limited, 1989, p. 27.

¹⁷ Evangelina Rodríguez Cuadros, «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria» en José María Díez Borque (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, op. cit., p. 45.

en lo que tocaría a la representación de esta comedia y qué elementos pudo –y debió– conocer Mira de Amescua cuando escribió las acotaciones escenográficas y demás rasgos caracterizadores de la obra para una posible representación. Sin embargo, antes de empezar debemos indicar una premisa fundamental que debe comprender cualquier espectador teatral y que expresa de forma diáfana la Dra. Aurora Egido; indica Egido que «pensar que la escenografía ahoga el texto es un grave error de partida que sólo indica cegueras interpretativas, ya que la palabra acompaña las mutaciones, previniéndolas o describiéndolas y es inseparable de la música y de cuantos efectos se producen en escena, evitando el estatismo, dándoles movimiento y favoreciendo la temporalidad»¹⁸.

En primer lugar, para ir concretando y ordenando nuestras reflexiones, vamos a especificar los espacios en que se desarrolla la acción. El conjunto de espacios de esta comedia se puede sintetizar de la siguiente forma:

JORNADA PRIMERA

vv. 1-369: Espacio exterior. Federico y Marín hablan en la calle, donde, saliendo de una casa, se encuentran con Carlos y sus amigos y Federico cuenta su historia.

vv. 370-464: Espacio interior. Se desarrolla en la casa de Julia donde ésta y su padre –Horacio– discuten porque Horacio no quiere que su hija se enamore de Carlos al que considera un derrochador. Continúa después la acción en el mismo espacio, con la charla entre Julia y su criada Laura.

vv. 465-721: De nuevo espacio exterior. Se sitúa, de noche, en la calle de Julia donde ocurren los acontecimientos del enamoramiento de Fe-

¹⁸ Aurora Egido, «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, según la edición de 1664» en Aurora Egido (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 165. Incidiendo en esta misma cuestión, Joseph Oehrlein ha aseverado que «El fin de todo trabajo interpretativo es [...] no sólo darle vida al texto “muerto”, sino alcanzar un juego libre de afectos y emociones, que le permite al actor penetrar en el mundo de los sentimientos de las figuras y experimentar él mismo los afectos y emociones para poder transmitirlos al público» (Joseph Oehrlein, «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social» en José María Díez Borque (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Book Limited, 1989, p. 27). Por su parte, César Oliva sostiene que la comedia española existe «en tanto que espectáculo, en tanto que representación» (César Oliva, «Lenguajes de la comedia española desde el corral» en M.A. Garrido Gallardo, *Teatro y semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986, I, p. 663).

derico y el milagro de que la Virgen le de la espalda a Carlos mientras éste lee una carta de Julia.

vv. 722- 945: Nueva escena de exterior, que, por el texto, se situaría a las afueras de la ciudad, con gran profusión de elementos boscosos –el caballo de Satán se enreda entre las hiedras– donde Federico se encuentra con el Demonio y le vende su alma a cambio de que lo convierta en rico. Las ramas de los árboles son imprescindibles porque el actor que hace de Demonio abre el enramado y se ve gran profusión de joyas.

JORNADA SEGUNDA

vv. 946- 1165: Escena de interior en la casa de Federico, ricamente adornada.

vv. 1166-1330: Escena de exterior. En la calle, Carlos («en traje humilde» reza la acotación) se lamenta de su suerte y, después de él, salen a escena Federico y sus nuevos amigos, con los que se encuentra.

vv. 1331-1538: Escena de interior en la casa de Julia donde ésta charla con Garavís que pretende convencerla para que le hable bien a su ama de Federico a cambio de una cadena. Entra en escena Julia y luego Horacio, que acaban por discutir de nuevo.

vv. 1539-1884: Escena de interior, esta vez en la casa de Federico donde éste charla con el Demonio; posteriormente llega Carlos.

JORNADA TERCERA

vv. 1885-2074: Escena de interior en casa de Federico, donde éste persuade a Carlos que su amigo (el Demonio, cuya personalidad no conoce Carlos) estaría dispuesto a ayudarlo económicamente si van a verlo.

vv. 2075-2202: Escena de interior en casa de Julia donde Garavís y Marín se disputan el amor de Julia. Tras la aparición de la dama, Marín le cuenta que Carlos la ama e idean un plan para verlo.

vv. 2203-2449: Escena de exterior en un espacio boscoso donde Federico y Carlos se encuentran con el Demonio.

vv. 2450- : Escena de interior, dentro de una ermita en la que confluyen todos los personajes salvo Federico.

Como se puede observar, los espacios dramáticos de esta obra se pueden realizar fácilmente en el espacio escénico del corral e incluso podríamos hablar de una subutilización de las posibilidades de éste, puesto que el corredor superior podría no emplearse, concentrándose la acción, de una forma muy dinámica, en las puertas y aposentos inferiores.

Para comprender mejor lo anteriormente expuesto y los medios escenográficos que se utilizarían en una obra así, partiremos del argumento que, como ya se ha indicado, está estructurado en tres Jornadas, que no están a su vez subdivididas en escenas o cuadros marcados directamente por el autor como en otras obras áureas, y que queda distribuido de la siguiente forma¹⁹:

1.- JORNADA I (vv. 1-945): Es la que más cambios escénicos necesita –seguida de la tercera– como se puede comprobar por el argumento. La comedia comienza en un primer decorado de una calle principal de Génova y con una panorámica de la capital al fondo, en la que están hablando un soldado, Federico, y su criado Marín a su llegada a esta ciudad con destino a España, adonde viene con documentos para solicitar que se le nombre capitán por méritos de guerra en la batalla de Pavía (1525).

Ya desde el primer instante se observa que Federico está arruinado (la acotación de Mira indica: «salen Federico y Marín de soldados muy pobres»), pero por ser caballero no puede pedir limosna; por lo tanto ruega a su criado que lo haga él para así poder comer algo ambos. Como es natural y después de las innovaciones lopescas incluidas en el *Arte nuevo de hacer comedias*, cada personaje actúa y habla según su condición social, lo que podemos observar también en los disfraces de cada uno: tan sólo la indumentaria, sin pronunciar palabra, permite al espectador adivinar el estatus del personaje²⁰.

Volviendo al argumento, en esto aparecen en escena –segundo decorado– saliendo de un palacete que sería una de las puertas laterales adornada para la ocasión, varios caballeros; entre ellos va Carlos, que está repartiendo «barato» a los criados y Marín se acerca con la idea de conseguir algunas monedas. Cuando los otros criados, enfadados por su intrusión, iban a pegarle aparece Federico que cuenta a los presentes su historia, con lo que, si el público está atento, se entera de los orígenes nobles del soldado a pesar de su indumentaria. Entonces Carlos le ofrece su amistad y su casa; le confía además su secreto amoroso: que ama a

¹⁹ Reproducimos aquí el argumento que hemos incluido en nuestra edición de *El amparo de los hombres*. Antonio Mira de Amescua, *El amparo de los hombres* (edición crítica anotada de Remedios Sánchez) en Agustín de la Granja (coord.): *Mira de Amescua. Teatro Completo*, Granada, Universidad de Granada-Diputación Provincial, vol. IV, pp. 17-112.

²⁰ Vid. para ampliar con carácter didáctico, Ángeles Cardona de Gibert y Xavier Fages Gironella, *La innovación teatral del Barroco*, Madrid, Cincel, 1981.

una joven llamada Julia, pero que Horacio, el padre de ésta, impide los amores porque lo considera un joven despilfarrador. En este momento, uno de los caballeros de los que hasta ahora han acompañado a Federico, dirigiéndose al público asevera: «De su mal seréis testigos / que no se hallan amigos / verdaderos fácilmente». Es, como se puede observar, una manera más de captar la atención del auditorio.

Pasamos ahora al tercer decorado: la casa de la dama. Pese a la oposición paterna, Julia, encarga a la otra mujer que habla en la obra, su criada Laura, que le da cita a Carlos para esa noche entregarle un retrato que éste le ha pedido. Mientras, Carlos y su nuevo amigo van a la reja de la ventana de Julia y Laura les informa de donde deben situarse para recibir el retrato cuando éstas van a salir a hacer una visita. Este tipo de escenario tan sencillo, era muy habitual en el teatro áureo, tal y como ha comprobado I. Arellano: «el escenario más sencillo es el de calle: desnudo, con las puertas laterales como casas de vecinos y alguna reja o ventana desmontable. Desde el corredor (ventana o balcón) la dama habla con el galán, se asoma a una reja, o la criada arroja las inmundicias a la calle»²¹. Esas puertas laterales a las que se refiere Arellano debían estar generalmente libres para no impedir las entradas y salidas del escenario de los actores. Si se trata de una escena de exterior se disimulaban convirtiéndolas en las puertas de las casas vecinas; si era dentro de la casa, en puertas de las habitaciones contiguas.

Cuando llegan al lugar es ya de noche. En esta época, en que las representaciones se hacían generalmente a plena luz del día²², se crea la ilusión de que es de noche, si se aplica el modo más rudimentario, a través del lenguaje, de los diálogos de los actores y también mediante convenciones escenográficas –fundamentales éstas– tales como que éstos aparecen con hachas y andando más despacio²³. Si se disponía de más medios para la representación y una vez que habían evolucionado las ocurrencias escenográficas en el barroco, Rodríguez G. de Ceballos con-

²¹ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del Siglo XVII*, op. cit., p. 80.

²² El profesor Allen indica que «Las funciones comenzaban entre las 2 y las cuatro de la tarde según la época del año, siempre con el propósito de que se acabaran antes del anochecer» (John J. Allen, «Estado presente de los estudios de la escenografía en los comales de comedias» en Aurora Egido (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, op. cit., p. 15).

²³ Sobre la importancia de la palabra y de la escenografía, vid. J. Varey, «Valores visuales de la comedia en la época de Calderón», *Edad de Oro*, 1986, V, pp. 271-297. Citado también por Ignacio Arellano (*Historia del teatro español del Siglo XVII*, op. cit., p. 83, nota 26). Vid. también J. Varey, «The Staging of Night Scenes in the Comedia», *The American Hispanist*, 1977, 15, pp. 14-16.

sidera que el método más utilizado para oscurecer la escena era construir «tantos cilindros de latón como luces fueran a extinguir, haciéndolos caer sobre éstas mediante unas cuerdas amarradas a poleas pendientes del techo. Para que la escena volviera a iluminarse de repente bastaría con alzar a la vez los cilindros de latón»²⁴.

Refiriéndose también a la luminotecnia, John J. Allen asevera que «en lo que toca a la luz es de notar que la Cruz [sc. al Corral de la Cruz] tenía el escenario en el extremo sur del patio y el Príncipe [sc. al Corral del Príncipe] en el este. Hay que tener en cuenta también el efecto de la «vela» o toldo que se solía tender encima del patio durante las funciones, y el hecho de que tanto la Montería como el Corral del Toro eran techados»²⁵.

Volviendo a la acción en nuestra comedia, Carlos, muy devoto de la Virgen, descubre que la imagen de ésta que hay en la calle de Julia está sin luz y decide ir a buscar lumbre para encenderla, por lo que encarga a Federico que espere a su amada, y, si él no ha vuelto cuando pase, que recoja el retrato como si fuera él mismo, oculto tras la capa («que no serás de noche conocido / entre las sombras de su capa parda», vv. 517-518). La mujer, que aparece según las convenciones de la época²⁶ y tal y como se marca en la acotación correspondiente, con manto («salen dos pajes con hachas encendidas y detrás Horacio y Julia y Laura con mantos» explica el autor), se lo da creyendo que es Carlos, lo que nos revelaría en cualquier representación otra prueba de la calidad escénica. El público barroco siempre sabe más que los personajes y disfruta con los errores y equívocos de éstos (en este caso con el error de Julia que no se da cuenta de que el embozado no es Carlos) si se concentra en la representación; si en cualquier momento importante pierde la atención, no se

²⁴ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII» en Aurora Egido (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, op. cit., p. 55.

²⁵ John J. Allen, «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias» en Aurora Egido (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, op. cit., p. 15.

²⁶ Tal y como recoge Agustín de la Granja en su artículo «El actor y la elocuencia de lo espectacular», «Cuando Cervantes dispone en *El rufián dichoso*, que otra actriz aparezca también con «su manto» (p. 309), sabe que el público reconoce instantáneamente –por la vestimenta– que la mujer ha salido a la calle[...] El espectador imagina automáticamente «la calle», y sabe que esa primera acción transcurre en dicho lugar [...] Un manto, no cabe duda, es, al mismo tiempo que una caracterización escénica visual, un oportuno referente que indicará siempre al público que el personaje femenino que lo lleva actúa en “la calle”» (Agustín de la Granja, «El actor y la elocuencia de lo espectacular» en José M^o Díez Borque (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, op. cit., pp. 102-103).

enterará bien del desarrollo de la trama.

Federico, como decimos, recoge el retrato como si fuera Carlos pero al ver la belleza de Julia, se queda tan prendado de ella que decide seguirla. Queda vacía la escena tan sólo un instante, pues regresa Carlos que, tras subir con unas gradas, enciende la luz a la Virgen, y, con esa iluminación, tras rezar, lee un papel a los pies de María Santísima que le había dado su dama a través de la criada; la Virgen al observar esto se enoja y le da la espalda hasta que Carlos, sorprendido porque la Virgen se ha vuelto de forma extraordinaria de espaldas a él, le pide perdón. Así las cosas, de nuevo María vuelve a mostrarle la cara al galán y éste se cae desmayado por las gradas asustado por el milagro; en ese instante entra en escena de nuevo Marín, que había vuelto a por él y que es quien le ayuda a levantarse y con el que sale del escenario.

Mientras tanto, Federico, que se ha enamorado de Julia, entra en el escenario por la puerta contraria a la que sale Carlos, para quejarse de su fortuna en un breve monólogo. El monólogo adquiere una gran importancia en el Siglo de Oro tal y como ya observó E. Orozco: «el momento de máxima tensión dramática se concentra en ellos y de esta forma se traslada o intenta comunicar por el personaje al auditorio. Es un convencionalismo más de la técnica teatral en este sentido desbordante, pues el personaje no se dirige ya a otro personaje, sino al público. Es un pensar en voz alta para hacernos participar de su inquietud, para vivir con él la situación dramática»²⁷. Finaliza este soliloquio con la aparición del Demonio al que el joven le vende su alma a cambio de grandes riquezas con las que cree que conquistará a Julia.

En esta obra el Demonio aparece vestido de galán («sale el Demonio vestido de galán con botas y espuelas» recoge la acotación). Como indica Agustín de la Granja, «no quiere esto decir [...] que se haya abandonado el recurso de la “trampilla” como boca del averno: sólo que se usa bastante menos y nunca con la emoción mágica y de misterio con que se lograba antaño. Y es que al diablo de la comedia del XVII apenas le quedaba tiempo para permanecer en el infierno»²⁸.

2.- JORNADA II (vv. 946-1884): Entran en la escena Horacio, padre de Julia, y Fabricio (otro caballero) que van a la casa de Federico a cono-

²⁷ Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 57.

²⁸ Agustín de la Granja, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad de Granada, 1982, pp. 40-41.

cerle puesto que ya es el más rico hombre de Génova, mientras que Carlos se ha arruinado. Se nos muestra a los personajes primero en la calle, antes de entrar a la casa y luego, una vez dentro de ella, admirando la riqueza de los muebles. Obviamente, en este caso concreto no podemos coincidir en lo que indica Díez Borque, aplicado a las obras lopescas, de que «la comedia no abunda en descripciones de interiores ni en signos externos caracterizadores del status social»²⁹. Así describe Fabricio la casa de Federico a Horacio: «Pero volviendo, Horacio, a nuestro cuento, / veréis en patio, salas, corredores, / jardines, camarines y retretes, / flores, pinturas, paños y bufetes. / Los escritorios, sobre blancas bolas / de alabastro, pirámides parecen; / unos muestran del mar las canas olas, / otros de montería se guarnecen; / aún en las cuadras que veréis más solas / tales pinturas a la vista ofrecen, / que se juzga vencida en cualquier parte / naturaleza del poder del arte» (vv. 966-977)³⁰.

Retornando a cuestiones escenográficas referidas a dónde era el lugar en el que se situaban estas escenas de interior, indica el profesor Arellano: «en el hueco central, algo metido en la fachada del teatro, se sitúan muchas escenas de interiores: una cama, un bufete, una silla, cuadros colgados, tapices, completan la escenografía que se aparece al espectador corriendo las cortinas³¹ [...] o en el caso de haber puertas, abriendo éstas»³².

Es presentado Horacio, e inmediatamente Federico le pide la mano de su hija, a lo que el responde el padre que él no se opondría si ella consintiese; entonces Federico envía a uno de sus criados (Garavís) para conseguir el apoyo para tal fin de la criada Laura a cambio de regalos (el primero una cadena), pero allí ve a Julia que reitera que sigue enamorada de Carlos aunque consigue la promesa de ayuda de la criada para in-

²⁹ José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 267.

³⁰ Antonio Mira de Amescua, *El amparo de los hombres* (edición crítica anotada de Remedios Sánchez) en Agustín de la Granja (coord.): *Mira de Amescua. Teatro Completo*, Granada, Universidad de Granada- Diputación Provincial, vol. IV, pp. 17-112.

³¹ Tal y como afirma el Dr. Ruano de la Haza, «La variedad de decorados y adomos que se podía mostrar detrás de las cortinas era simplemente infinita. Los más populares eran quizá los decorados rústicos con peñas y el adomo de jardín. Seguramente eran los más fáciles de erigir, ya que consistían en unas macetas o ramas en el caso del jardín y en ramas y rocas de cartón pintado en el caso del decorado rústico». (José María Ruano de la Haza, «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro» en José María Díez Borque (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, cit., p. 82).

³² Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del Siglo XVII*, op. cit., p. 79.

tentar hacerle cambiar de opinión.

Cuando Garavís informa a Federico de que la dama sigue amando a Carlos, éste recurre de nuevo al Demonio, quien le explica que no puede hacer nada contra Carlos porque lo protege la Virgen María y que no podrá intervenir contra él si no se olvida durante un día entero de su devoción (antes Federico y Carlos habían hecho un pacto consistente en demostrar a Carlos, que Julia sólo amaba su riqueza y que ahora no lo quería porque era pobre).

Casi consiguen su propósito Federico y el Demonio, pero antes de finalizar el plazo, y, a petición del demonio de que Carlos de que le enseñe un retrato de su amada, éste saca por error la imagen que siempre lleva de la Virgen, lo que provoca el desmayo de Satán. Así las cosas y cuando se retiran Federico y el Demonio mareado por la visión de la Virgen, Marín entra en escena, comenta a Carlos que lo toma por señor, y le da una bolsa de monedas de Federico para que pueda sobrevivir.

3.- JORNADA III (vv. 1885-2757): Comienza en el mismo sitio donde acabó la anterior jornada: la casa de Federico. Allí éste convence a Carlos para mantener otra entrevista con su nuevo amigo, porque éste le puede proporcionar las riquezas necesarias para reconquistar a Julia, de cuyo amor comenzaba a dudar Carlos viendo la diferencia social que ahora les separaba. En eso quedan ambos y se van en busca de caballos con que ir al lugar elegido.

Se concentra ahora la acción en una escena cómica. Allí, Marín y Garavís se disputan el amor de Laura, que afirma que se casará, siguiendo las convenciones de la ideología de la época, con el criado del que se convierta en futuro marido de su ama. Maestre recoge que, en cuanto a la construcción del decorado para las escenas cómicas, Serlio –el discípulo de Peruzzi– «cuando nos habla de la escena cómica, explica, entre otros temas, que la realización del decorado la hace en “telari”, especie de envarillado, sobre el cual pone la tela o lienzo, cuyo conjunto constituye el bastidor, y le hace una puerta delantera, en la cara, frontal o en escorzo, según la ocasión para la que fuere necesario; generalmente en los bastidores de primer término hace alguna cosa de bajorrelieve en madera sobre elementos arquitectónicos a fin de que ayude a la pintura. De este modo, el arte del pincel, en los de segundo término, ayuda a la creación de sombras sin realce. Previo a esta labor, por si surgen dificultades

donde se tenga que ubicar, fabrica una maqueta»³³. En este tipo de escena, «las luces irán colocadas en estatuas laterales y las del centro sobre el medio friso que recubre el friso, cuidando de que las ventanas que están en primer término, a ser posible de vidrio, papel o tela pintados, aparezcan bien iluminadas»³⁴. Sobre este asunto de la construcción de la escena cómica, Rodríguez G. de Ceballos apostilla que «la escena cómica era un escenario urbano compuesto de las casas de personajes privados, ciudadanos de la burguesía y de las clases populares, como mercaderes, abogados, médicos pero también truhanes y gorristas. Nunca debía faltar la representación de la casa de la alcahueta ni la de las hosterías. Las casas estarían pintadas en degradación desde las más bajas a las más altas, pues con ello se aseguraba no sólo una correcta percepción de la fuga visual de la perspectiva sino también una sensación de mayor majestad y hermosura, colando en el punto de fuga, es decir, en el telón de fondo, una calle culminada por un templo. La iluminación se tenía que hacer desde el centro o punto medio del escenario mediante candiles y candelabros de antorchas colgados por encima de la escena. Esta iluminación sería la principal, pues para conferir una sensación de mayor realismo se podrían colocar luces laterales amortiguadas detrás de las galerías, balcones y ventanas de los edificios»³⁵. Estas ventanas se situaban, como aclara el Dr. Ruano de la Haza, en el segundo nivel del escenario³⁶.

En esto entra Julia, rompiendo la escena cómica. Marín le cuenta que Carlos y Federico han hecho una apuesta en la que el arruinado amante pretende demostrar a Federico que es amado por sí mismo y no por dinero. La dama, que quiere reprocharle su actuación, decide ir de romería a

³³ Rafael Maestre, *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, op. cit., p. 47.

³⁴ *Idem*, p. 47. Tal y como recoge Ruano de la Haza, «Verídico también explica el uso de cristales transparentes o de color que se colocaban delante de las antorchas o velas [...] y la utilización de pequeños espejos para reflejar la luz. Menciona también que lo ideal es iluminar el escenario con más intensidad que el lugar donde están los espectadores porque “un hombre que está a la sombra ve mucho más distante un objeto iluminado en la distancia”» (José María Ruano de la Haza, «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro» en José María Díez Borque (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, op. cit., p. 92).

³⁵ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII» en Aurora Egido (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, op. cit., p. 38.

³⁶ José María Ruano de la Haza, «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro» en José María Díez Borque (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, op. cit., p. 81.

la ermita de la Candelaria, a la que sabe que ese día va a ir él. Para ello engaña a su padre diciéndole que va a rezar, pero éste y otros amigos deciden acompañarla con lo que se le complican los planes. En esto abandonarían todos los personajes el escenario por una puerta lateral y entrarían mientras por la otra Carlos y Federico, que transmiten visualmente al público con su indumentaria de montar haber llegado con caballos al bosque donde les espera el nuevo amigo de Federico. Así lo indica la acotación: «vanse [se refiere a Julia, Marín y todos los demás personajes] y salen Carlos y Federico, con espuelas y botas, como que dejan los caballos».

Para cambiar el decorado del interior de una casa a un bosque, en estos casos, se hacía generalmente lo que indica Sabbatini y que recoge Maestre: «cuando la escena siguiente era de bosque [...] para remediar semejante inconveniente se podría construir al borde del escenario (se refiere al proscenio) un arco con columnas y estatuas, y componer en el interior el decorado»³⁷.

Allí, en el bosque tenebroso, Carlos es informado de que «este amigo» de Federico es Satanás y éste le ofrece dinero y poder a cambio de que reniegue de Cristo; lo hace Carlos, pero es incapaz de blasfemar contra la Virgen, con lo que el Demonio desaparece (la acotación indica exactamente: «ábrese el tablado y húndese el Demonio echando mucho fuego y desaparece lo demás»). Este elemento tramoyístico que propicia la desaparición del demonio es muy simple y habitual en la época: el actor que representa tal papel se hunde por un escotillón o trampilla situada a ras del tablado, preparada para tal fin, generalmente con muchos ruidos³⁸. Este «echando mucho fuego» de la acotación de Mira, se reali-

³⁷ Rafael Maestre: *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, op. cit., p. 53. Emilio Orozco se refirió a las innovaciones teatrales barrocas para afirmar que «El hecho del surgir en la arquitectura teatral el nuevo elemento de la embocadura o arco de proscenio, aunque se haya interpretado tanto en el siglo XVII como hoy de distintas maneras, hay que reconocer que en su sentido estético o expresivo obedece a esa función de enlace del mundo real y del mundo de ficción [...] En 1638 Sabbatini se refería a la utilización del nuevo elemento de la escena como una adopción debida sólo a razones de orden práctico; pero se refiere con ello a la posibilidad de facilitar la iluminación del decorado y a la de reforzar los efectos de huida o penetración de la perspectiva, lo cual entraña la preocupación por los efectos espaciales como última razón de la función de la embocadura. Con seguridad la aparición de esta queda atestiguada por primera vez en 1628 en que aparece en el teatro Famesio de Parma» (Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, op. cit., p. 49).

³⁸ Tal como manifiesta Díez Borque, «el escotillón del teatro sirve para significar la desaparición de un personaje y, también, puede significar el infierno» (*Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, op. cit., p. 240). Maestre alude a la representación en Ferrara de *Orfeo*

zaría en las obras de la época, si se siguiese el planteamiento de Sabbatini, que ha estudiado Rodríguez G. de Ceballos: «Sabbatini concentró su atención en el modo de conseguir una representación lo más realística posible del fuego, pero evitando al mismo tiempo todo riesgo de incendio en el escenario. Para ello aconsejaba practicar una grande abertura en el suelo de la escena. Debajo de ella hombres experimentados en esta tramoya sostendrían con sus manos unas antorchas terminadas en un bote de latón lleno de pez y de resina pulverizados, cubierta su parte superior por una malla repleta de orificios. Abierto el escotillón del infierno, estos hombres agitarían hacia arriba las antorchas, previamente encendidas, haciendo salir la pez y la resina que, al incendiarse, provocarían intensas llamaras y gran profusión de humo»³⁹.

Retornando a la acción de la comedia, Carlos abandona el escenario –por la puerta lateral, simulando ir en busca de su caballo para huir– y se aleja del bosque para marchar a la ermita de la Candelaria donde debe cumplir con sus obligaciones cristianas y pedir perdón a su valedora celestial por haber renegado de la fe.

El decorado pasa a ser ahora el interior de una ermita a donde Julia, su padre y otros amigos mercaderes resuelven acompañarla hasta la madrugada, en que ella decide esperar a Carlos y su padre –recelando de ella– decide quedarse a acompañarla. Ya de madrugada llega Carlos implorando el perdón de la Virgen por haber renegado de la fe cristiana, lo que ella le concede a su vez, suplicando Ella, de viva voz, el perdón para su devoto al Niño Jesús, que Éste al final concede, tras los ruegos maternos. En este caso la escena parte de la acotación de Mira de Amescua, en la que se indica «corre Carlos la cortina y aparécese una Imagen de Nuestra Señora en pie, con el Niño en los brazos». Se trata en este caso de un altar a cuyo pie se postra Carlos. Desde él hablan la Virgen María y el Niño Jesús, que en este caso son «elementos vivientes» (las acotaciones lo reflejan: «suena música dentro y vuelve la Imagen el rostro al

de A. Polizziano donde, mientras se abre el Avemo, «los diablos hacen resonar las *marmitas*, especie de zambomba, que imita ruidos y voces similares». Algo parecido se debía utilizar para estas cosas, si no lo mismo. (Rafael Maestre, *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, *op. cit.*, p. 131). También Agustín de la Granja indica que «la trampilla [está] situada a ras del tablado que, como en el caso de los corrales, posee varias aplicaciones. Mediante éstas se obtienen –como allí, desde antiguo– esas entradas y salidas apoteósicas del demonio» (Agustín de la Granja, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, *op. cit.*, p. 40).

³⁹ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII» en Aurora Egido (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, *op. cit.*, p. 59.

Niño», «Híncase de rodillas Nuestra Señora delante de su Hijo, levántala el Niño, vuélvele a tomar en los brazos como antes, con mucha música y cúbrese la cortina»). Probablemente la música que se escucharía con este tipo de seres ultraterrenos sería de chirimías, que era lo habitual para estos casos⁴⁰, aunque Mira no lo indica.

Las apariciones divinas y los milagros eran un recurso habitual con intención proselitista en el teatro del Siglo de Oro y en muchas ocasiones se representaban mediante lienzos y no con «elementos vivientes» como en esta ocasión. Agustín de la Granja indica que «desde el teatro se catequiza, se adoctrina mediante la exhibición de altares y lienzos que mueven a devoción al auditorio, se ensalza a los santos y se ridiculiza al diablo»⁴¹.

Volviendo a cuestiones escenográficas de carácter técnico, el Dr. De la Granja también recoge que en *Vida de San Eustaquio* se usa una «apariencia» similar: Eustaquio ve a Cristo crucificado entre los cuernos de un ciervo. La manera de representar esta escena era, tras descubrir una cortina, como en el caso de *El amparo de los hombres* «el protagonista (situado en un plano superior al del tablado y ostensiblemente sobrecogido por la visión que le proporciona la pintura), responde a una misteriosa voz que suena tras de ella, y que se supone “representa” a la del propio Cristo»⁴².

En nuestra obra, padre e hija que, escondidos, lo han visto todo salen y Horacio le da a Julia en matrimonio impresionado por el milagro. Retornan en ese instante a la escena, iluminada ya como si estuviese a punto de amanecer, los mercaderes; tras ellos entra corriendo en la escena Garavís, el criado de Federico, que les cuenta que éste se ha refugiado en un convento para redimirse de sus pecados y todas sus riquezas se han convertido en carbón. Para la imitación de los rayos del sol de un amanecer como éste, indica Maestre que «se aplica una antorcha situándose detrás de la misma un «bacín de barbero bien lucido y nuevo»,

⁴⁰ Agustín de la Granja cita un artículo de Recoules referido a las chirimías donde se indica que se utilizaban para la llegada de un personaje importante o para remates grandiosos. (Agustín de la Granja, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, op. cit., pp. 36-37).

⁴¹ *Idem*, p. 43.

⁴² *Idem*, p. 35. Sin embargo, y contra lo que dice N. D. Shergold («The scene behind the curtain is fixed...» [La apariencia detrás de la cortina está fija]), aquí las apariencias no son inmóviles. (N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon, 1927, p. 221).

cuya reflexión hará semejante esplendor»⁴³.

La obra finaliza cuando, estando todos sobre el escenario, Julia le concede a Laura en matrimonio a Marín. En conclusión, *El amparo de los hombres* es una obra que, como se puede observar, no se sale de lo común de las comedias barrocas de carácter teológico en las que se exalta la figura de la Virgen. Tampoco en lo escenográfico se necesitarían elementos fuera de lo habitual en una obra de este tipo; más bien al contrario: el espectador se encontraría con una obra cuyo contenido, reflejado en los parlamentos de los actores y en su actuación, tiene mayor trascendencia que las cuestiones tramoyísticas de las que, como se observa por las acotaciones, en ningún momento se haría un alarde de medios excesivo.

⁴³ Rafael Maestre, *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, op. cit., p. 49. A esto, obviamente se añade la luz general que se aplica a la escena, según los criterios de Serlio, con «gran cantidad de antorchas o candelas que se sitúan colgadas delante de la escena; a la que, a veces, en zona alta del frontis, sobre ellas, se dispone de un recipiente con agua y alcanfor que al arder, al mismo tiempo que da mayor intensidad a la luz, despide buen olor» (Idem). Este dato lo recoge también Alfonso Rodríguez G. de Ceballos que da noticia más detallada: «Por lo que toca a la iluminación de la escena ya señalamos que Serlio aconsejaba hacerla mediante candelas y candelabros colocados encima del escenario. Se alimentaban con aceite y para dar mayor brillantez a la luz era menester añadir un trozo de alcanfor que, a la vez, perfumaba el ambiente. Las luces secundarias salteadas que se ponían detrás de las ventanas y celosías de los edificios podían ser de diferentes colores» (Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII» en Aurora Egido (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, op. cit., p. 41).