La escenografía en *La rueda de la fortuna*, de Mira de Amescua y su influencia en Tirso de Molina y Calderón de la Barca

Juan Manuel Villanueva Fernández
Centro de Apoyo al Profesorado de Villaverde. Madrid

CUESTIÓN DE LÍMITES

En un principio, la pretensión de esta comunicación era ambiciosa en exceso; se estructuraba en diversas líneas, cuya multiplicidad exigió reducir sus límites; lo mismo cabe decir de las piezas seleccionadas de entre el canon de Tirso y Calderón: demasiado grande para nuestras posibilidades del día, se evidenció la misma necesidad; de ahí que, sin excluir la recurrencia a otras piezas relevantes, hayamos modificado nuestro proyecto inicial.

Básicamente, el punto de partida es *La rueda de la Fortuna*, sin perder de vista *Las desgracias del Rey don Alfonso el Casto*: el hecho de haber sido publicadas ambas en 1615, en Alcalá, dentro del volumen *Flor de las comedias de diferentes autores*[1], facilitó la utilización conjunta de ambos por los dramaturgos. Nos referimos a que nos limitaremos a esta primera edición de *La Rueda*, única que pudieron utilizar Tirso y Calderón, en sus piezas respectivas: *La república al revés* y *La gran Cenobia*.

En otro estudio anterior, presentado en el III Coloquio del Aula Biblioteca Mira de Amescua, señalábamos la gran influencia de *La Rueda de la Fortuna*, del accitano, sobre Calderón de la Barca[2], así como la de otras comedias amescuanas en el desarrollo ideológico del madrileño, en

[1] Para este trabajo utilizamos: Mira de Amescua: *La rueda de la Fortuna. La hija de Carlos Quinto*, ed. Juan Manuel Villanueva, IES Celestino Mutis-Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 2004.

[2] «La historia en Mira de Amescua y Calderón», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, Granada, Universidad, 2001, pp. 490-516. Dicho artículo desarrollaba uno de los puntos señalados en otro anterior, «Mira de Amescua, maestro de Calderón», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster, 20-24.7.1999*, Iberoamericana Vervuert, 2000, pp. 1326-1340.

cuanto a su interpretación del poder, según las conclusiones de los análisis realizados por estudiosos como Alcalá Zamora[3], aunque, bien es cierto y no debemos ocultarlo, el investigador no se refiere en ningún momento a la producción de Mira de Amescua.

Para la mejor comprensión de nuestras ideas, expondremos el resumen de esa pieza excepcional amescuana, *La Rueda de la Fortuna*, cuyo reconocimiento por parte de sus contemporáneos se deduce, con facilidad, de sus múltiples imitaciones y aprovechamiento.

RESUMEN DE *LA RUEDA DE LA FORTUNA*

Acto I.- Filipo, capitán del Emperador Mauricio, vuelve victorioso de los eslavonios. El Emperador le promete laureles inmortales. La Infanta le reitera el amor que le entregó al marchar. En contraposición, el Capitán General Leoncio, vuelve derrotado por primera vez, después de incontables victorias. El Emperador lo degrada –dándole su cargo a Filipo– y lo injuria, arrojándolo al pueblo con una rueca para que todos se burlen de él. Con Leoncio ha venido Mitilene, hermosa mujer a la que apresó en la tienda real de los persas mientras se curaba unas heridas. De ella se enamoran el Emperador, el Príncipe Teodosio y Filipo. Los tres comenten abusos para conseguir el amor de Mitilene. Frente al Emperador, la Emperatriz Aureliana es bondadosa y limosnera. Y, en la conversación que mantiene con Heracliano, noble que vive en las cercanías de Constantinopla, descubre que su hijo verdadero es Heraclio, el niño que le envió a Heracliano recién nacido, a causa de unos sueños terribles que tuvo, entre los que intuyó desgracias para todo el palacio y su familia; condicionada por estos sueños, cambió al Príncipe por el hijo de unos esclavos. Los excesos del Príncipe, que llega a dar un bofetón a la que considera su madre, fuerzan a la Emperatriz a enviar a Mitilene a las montañas con Heracliano y con Heraclio.

Acto II.- La Infanta Teodolinda y la Emperatriz se quejan, de su olvido y excesos, a Filipo y al Príncipe, respectivamente. Hace su entrada el Emperador, que llega a arrastrar de los cabellos a la Emperatriz por haber alejado a Mitilene; niega la ayuda al Papa, que se la solicita por hallarse en peligro, y no está dispuesto a atender los consejos de su mujer. Ruidos extraños y figuras fantasmagóricas anuncian que el Emperador

[3] José Alcalá-Zamora Queipo de Llano: «La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano» (Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia); utilizamos la edición recogida en *La teatralización de la historia*..., pp. 529-567.

morirá violentamente pronto a manos de Focas. Aquél ordenará a Filipo buscar a este villano «bajo de cuerpo y moreno», que llaman Focas. La escena se traslada al monte, donde han comenzado los amores de Heraclio y Mitilene, la cual, después de una deliciosa escena de requiebros del joven y de palabras sobre la caza, que manifiestan el vigor de la persa, se queda dormida. Sale Leoncio, que se vence a sí mismo al sentir la fuerza de la pasión, y se esconde. Llega el Príncipe con dos criados; cuando pretende abusar de la joven, «voces del cielo»[4], pronunciadas por Leoncio, la salvan. Entra Filipo buscando a Focas; al descubrir a Mitilene, sufre una lucha intensa entre la pasión y la honra; vence, al final, esta. Leoncio se presenta a Filipo pidiéndole limosna, que recibe; y, cubierto ante Mitilene, recibe una sortija en prenda de fe por haberle ayudado en el peligro del Príncipe; Leoncio se reserva una recompensa honrosa para cuando recobre el honor perdido. A continuación, salen Heraclio, Heracliano y los músicos; Mitilene cuenta su historia: es hija bastarda del Rey de Persia. Al escuchar el origen regio, Heraclio se aleja en busca de gloria suficiente para merecer su amor. De nuevo en el palacio imperial, el Emperador se disculpa ante la Emperatriz por su pasado. Filipo regresa con Focas; pero el Emperador le permite marchar en libertad, porque no sería justo matarlo, ya que es inocente y no ha cometido ningún mal.

Acto III.- El ejército se amotina. Es elegido Leoncio, que recupera el bastón de general, pero renuncia al imperio. Mientras rechazan distintas posibilidades, un águila deja una espada, en cuya funda se lee «Tenla y reina sólo un día». Capitanes y soldados fracasan en su intento de desenvainarla. Lo consigue Focas, que se dirige con todo el ejército –menos Leoncio que, por honradez, deja «descuidado el ejército alterado»– al palacio. El Emperador, antes de morir a manos de Focas, pese a todos los intentos de Filipo para impedirlo, maldice al Príncipe, reconoce a Heraclio como hijo suyo y hace que se salven la Emperatriz y la Infanta. Para alimentarlas, Filipo pide limosna, en el campo, a Leoncio, quien, tras dársela, prueba su fidelidad ofreciéndole salvar sólo dos de las tres vidas. Tras una gran lucha interior, elige a la Emperatriz y a la Infanta, excusándose ante Mitilene. Cosroes, hermano de esta, ofrece riquezas sin cuento por la princesa persa, la cual reconoce al Príncipe. A unos soldados perseguidores de Heraclio, por haber matado a Focas, la Empe-

[4] Las «voces del cielo» constituyen uno de los recursos predilectos y distintivos de Mira en sus primeras obras. En el capítulo «La dramática de Mira de Amescua», de nuestro libro *El teatro teológico de Mira de Amescua*, enunciamos sus aspectos distintivos.

ratriz suplica el perdón, por ser su hijo; y los cielos, con voces[5], consiguen que Leoncio lo proclame Emperador. Heraclio se casa con Mitilene –tras la renuncia de su salvador, el mismo general que la había apresado y había protegido su honra, y que la pide en matrimonio como pago de su deuda–, y Filipo se casa con la Infanta.

LA ESCENOGRAFÍA

La misma concepción del término «escenografía», tanto en la interpretación tradicional como en la presente, nos exige apuntar unas líneas maestras, observando, eso sí, que se trata de tendencias contemporáneas. Para comprender este trabajo, debemos tener a la vista que las costumbres o modas actuales, tendentes a una representación en cualquier teatro comercial –o institucional–, si no esencialmente distintas, al menos estará muy alejada del pensamiento y la perspectiva de nuestros dramaturgos áureos[6]. Para Patrice Pavis:

-*Romper la frontalidad* y el «encajonamiento» a la italiana, para abrir la escena a la sala y a la mirada, para aproximar al espectador a la acción. La escena a la italiana, en efecto, se considera anacrónica, jerarquizada y fundada en una percepción distante e ilusionista. Este rechazo no excluye, por otra parte, una reconquista y un regreso vigoroso de esta misma escena para experimentar el lugar de la ilusión, de la fantasía y de la maquinaria totalizante: la inversión es completa, puesto que la escena a la italiana ya no es el refugio de la verosimilitud, sino la indicación de la decepción y de la fantasía.

-*Abrir el espacio* y multiplicar los puntos de vista para relativizar la percepción unitaria e inmovilizada, y repartir al público en torno suyo y a veces en el acontecimiento teatral.

[5] Estas «voces celestiales» son distintas por completo a las «voces del cielo» típicas de Mira de Amescua, a las que nos referimos en la nota anterior. Conviene, con todo, especificar que su uso, en esta ocasión, reducido a una frase, no parece justificación suficiente, respecto a su uso en *La gran Cenobia*, de Calderón de la Barca: su paralelismo con *Las lises de Fran-cia*, también del accitano, lo imposibilita. Dicho con otras palabras, aunque ignoremos cómo llegó a manos de Calderón el manuscrito de *Las lises* –tampoco hemos de excluir la asisten-cia del joven don Pedro a una representación de la misma– lo cierto es que debió manejar el texto completo.

[6] Por mor de la brevedad, no nos detendremos en señalar ciertas coincidencias claras entre algunas aplicaciones contemporáneas y las clásicas; en el caso de las representaciones áureas, hablamos de necesidad y falta de medios; en el actual, de libre decisión encaminada a conseguir objetivos concretos. Acaso resulte simplista este enunciado, pero la realidad escenográfica está ahí.

-*Disponer la escenografía* en función de las necesidades del actor y de un proyecto dramático específico.

-*Reestructurar el decorado* haciéndolo descansar alternativamente en el espacio[7], en el objeto, en el vestuario: muchos son los términos que sobrepasan la visión inmóvil de una superficie a vestir.

-*Desmaterializar la escenografía*: gracias al empleo de materiales ligeros y muy movibles, la escena se utiliza como instrumento y prolongación del actor. La luz y el registro de proyectores esculpen en la oscuridad cualquier lugar o atmósfera.

En todas estas prácticas contemporáneas la escenografía ya no es un elemento que depende del telón de fondo de antaño, sino un elemento dinámico y plurifuncional de la representación teatral[8].

UNA OBSERVACIÓN INICIAL

En su trabajo «El espacio escénico en *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera* de Mira de Amescua»[9], Antonio Serrano manifiesta la complejidad espacial que maneja Mira: subespacios, concentración... Con todo, en la reseña que I. Arellano hace de este artículo, postura que compartimos, recuerda:

> La reivindicación de la dimensión escénica no debería hacerse a expensas del texto (y de aspectos tan fundamentales del texto como es, por ejemplo, el de la métrica): pues el tejido verbal del teatro áureo lleva ínsitas unas poten-cialidades teatrales que convendría estudiar sistemáticamente. La métrica desempeña una función estructural nuclear en la organización de la trama, y sirve como marca inequívoca de los cortes escénicos (marca fronteriza de los bloques de acción o cuadros)[10].

Quedan fuera de nuestra pretensión actual estas consideraciones. No obstante, recordaremos al respecto la reflexiones sobre las seis únicas décimas existentes en *La Rueda de la Fortuna*[11], repartidas de dos en dos, confirmando las matizaciones del profesor navarro, y ampliando lo

[7] No podemos detallar este aspecto esencial, pero recordaremos *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, ed. de Aurelio González, El Colegio de México, México, 2000.
[8] *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1983, p. 174.
[9] En *Mira de Amescua: Un teatro en la penumbra...*, pp. 217-236.
[10] *Id.*, p. 182.
[11] Puede verse «Una observación métrica», en nuestra «Introducción» a *La Rueda de la Fortuna*, edición citada, pp. 16-18.

indicado anteriormente por Williamsen en cuanto al valor estructural –por muy ocasional que pretendamos hacerlo– de la versificación:

> quisiera...indicar que la estrofa escogida por el poeta ciertamente en algunos casos llevó consigo más que el deseo de crear alguna actitud o disposición de ánimo, y que frecuentemente tal cambio de metro cumplió algún propósito funcional dentro de la estructura de la comedia...De todos modos, no pretendemos afirmar que todos los cambios métricos en una comedia tengan importancia estructural; la mayoría son mejor explicados, tal vez, por al-guna fórmula como la que hemos visto de Lope de Vega en el *Arte nuevo*[12].

MIRA DE AMESCUA Y TIRSO DE MOLINA: *LA RUEDA DE LA FORTUNA* Y *LA REPÚBLICA AL REVÉS*

RESUMEN DE *LA REPÚBLICA AL REVÉS*

Acto I.- La emperatriz Irene se ve obligada a coronar a su hijo Constantino, a solicitud del Senado. Mientras lo corona y le entrega los símbolos, va dándole consejos para un buen gobierno. Interrumpe a la madre porque lo cansa; al levantarse del trono, se cae y, con él, el estoque –se quiebra–, el mundo y la corona, respondiendo con soberbia contra el cielo. Irene, dolida, se retira al campo. El nuevo emperador acude a recibir a su prometida Carola. Leoncio recoge el mundo; de su centro, sale una mano con corona de laurel, y una voz: Leoncio, Emperador griego. Las alegres palabras de saludo a la princesa se enfrían cuando Constantino descubre a Lidora, de la que se enamora, como Leoncio, al instante. El monarca comunica a Leoncio sus deseos, rechazando las prudentes recomendaciones del servidor. En el campo, los pastores reciben a Irene con la mayor alegría. Constantino, tras mucho rogar y prometer, convence a Lidora para que satisfaga sus caprichos; a Leoncio le ordena planificar la noche para cambiar a la Emperatriz, al tiempo que da órdenes encaminadas a evitarse problemas (por ejemplo, nombrar general de un ejército a Rogelio, hermano de la princesa; lejos podrán envenenarlo o matarlo de otra forma); pero Leoncio determina gozar él a aquella a quien el alma ha dado, mientras el lascivo esté con su esposa. En el cam-

[12] Vern Williamsen: «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977, pp. 882-891; la cita, p. 884.

po, los servidores halagan a Irene, irrumpen Andronio, encargado de encerrar a la antigua Emperatriz en una torre, sin permitirle presentarse ante su hijo. Carola, al día siguiente, se enfrenta a la Emperatriz, llegando a darle una bofetada. Con la irrupción de Constantino, la dama afirma haberlo recibido ella. A la Emperatriz le parece oportuno mantener la apariencia, acusándola de soberbia; Constantino ordena apresar a la infanta, a quien Leoncio aconseja paciencia; el camarero ha sido quien la noche anterior gozó a Lidora. Carola lamenta la situación de la república al revés.

Acto II.- Clodio reprocha a Lidora su amor de Chipre y haberlo olvidado; también le cuenta que todo el pueblo la maldice por ser la culpable del olvido de la Infanta, verdadera emperatriz. Ella acepta las quejas y le promete que, si disimula como su hermano, le hará reinar en el imperio. Honorato transmite a Constantino los consejos del Senado: liberar a la emperatriz Irene y tratar a la Infanta como su verdadera esposa, pues «ningún cristiano puede vivir casado con dos» mujeres. El Emperador, enfurecido ordena poner ruecas a los senadores; a Honorato ordena colgarlo en la plaza. El desdichado se queja: «¡Ay República al revés!» A Andronio el tirano le ordena elegir entre morir o dar garrote a Irene; decidido a enviar a la Infanta con su padre, aunque se declare la guerra, manda traerla a su presencia. Leoncio sale huyendo, consciente de que se descubre su engaño. La Infanta nada consigue con protestas de amor ni de rodillas ante Lidora. Ante el asombro del esposo, al decirle que está embarazada, interpreta que pretenden acusarla de adulterio; las palabras pronunciadas en el tálamo nupcial descubren el oportunismo del camarero, cuya huida anuncian los criados. Constantino promete nombrar su camarero a quien lo traiga vivo o muerto. A Clodio –con el nombre de Liberio– lo nombra Secretario de Estado. El pastor Italio, celoso de Tarso, lo amenaza de muerte; el admirador entusiasta de Irene lo mata e intenta acogerse al sagrado de Irene. Leoncio descubre al muerto, le cambia los vestidos y le deforma la cara; quienes persiguen al antiguo camarero regio confunden el cadáver; se las prometen muy felices con el premio prometido por el emperador. Mientras Tarso, autorizado por Andronio, obliga a Irene a intercambiarse los vestidos para salvarle la vida, el carcelero homicida planea forzar a su señora antes de matarla. Constantino convence a su suegro de la liviandad de Carola; promete demostrarle la traición, con un soldado de la guardia, esa misma noche. Lidora entrega a Clodio una llave de su cuarto, al que se accede por el de la Infanta, para que esa misma noche goce de su amor. El tirano, informado de que retorna su cuñado, planea que se maten padre e hijo. Irene burla a

Andronio; Tarso, con los vestidos «y valor» de Irene, hace huir a sus guardianes. En las tinieblas del cuarto, padre y hermano de Carola, pensando vengarse en el «adúltero», matan a Clodio. Contrariado Constantino, proclama: «¡Todo al revés, cielo airado!». Los vengadores, persistentes, persiguen a Carola que se dirige al mar, denunciando la república al revés.

Acto III.- Hasta Irene, en la espesura del bosque, llegan Tarso y Carola; a esta la acompaña su marinero salvador, el cual, enterado de sus personalidades, decide denunciarlas al emperador. Ante los dolores (de parto, no explicitados) de Carola, Tarso ofrece toda su ayuda, incluso exponiéndose a la muerte. El tirano, acompañado de Lidora, administra justicia: legaliza el robo, establece en cuatro los años de matrimonio obligado y manda quemar las imágenes sagradas (herejía iconoclasta). Ni el rey de Chipre ni su hijo, considerándose vengados, terminan de creer en la maldad de Carola. Leoncio, a quien amenazan de muerte, les confiesa la realidad de los hechos. Hacen la guerra a Constantino; los chipriotas conducirán su ejército; Leoncio irá a Armenia a levantar a los soldados contra el tirano que no les paga. Constantino acude a ver a Lidora cómo termina de «tocarse» ante el espejo; al mirarse él, contempla la imagen de Leoncio que lo amenaza. Tras los informes del marinero delator, el tirano y su amante salen de caza: las piezas serán la madre y la esposa. Leoncio levanta a los soldados, que lo aclaman Augusto. Durante la persecución, el tirano se echa a dormir. En su sueño, la fortuna le muestra sus vaivenes: eleva a Irene y Carola y despeña al levantado Leoncio que, emperador, acude a prenderlo. Leoncio comunica a Carola sus nuevas; enterado de la existencia de Irene, determina matarla por temor a perder la corona. Lo impiden los gritos favorables a Irene y condenatorios para él. Cuando llega Irene lo condena a prisión; promete sacar los ojos a Constantino; a ruegos de Carola, perdona la vida a Leoncio con la condición de casarse con Lidora. La Emperatriz reinará en nombre de su nieto; y el Infante Rogelio será General de la Guerra.

PARALELISMOS E IMITACIONES

Puesto que Ruth Lee Kennedy realizó un espléndido trabajo sobre la dependencia de Tirso de Molina, en *La república al revés*, a *La Rueda*

de la Fortuna, de Mira de Amescua[13], nosotros, de acuerdo con el objetivo de este Curso, nos centraremos en el paralelismo de elementos característicos de la escenografía; para ello, comenzaremos evocando las dos primeras acotaciones de *La Rueda de la Fortuna*: la primera es la entrada triunfal de Filipo:

> *Salen en orden los que pudieren, con algunos despojos y banderas, y, a la postre, Filipo*

la segunda, la ubicación del trono del Emperador Mauricio en la popular pieza de Mira de Amescua:

> *Corren una cortina, y está en un tribunal, en la grada alta, Mauricio Emperador; y en otra baja Teodosio, su hijo, y Teodolinda, su hija; y dos criados en pie, bajo las gradas*

Algo similar ocurre en *Las desgracias del Rey don Alfonso el Casto*, cuya acotación primera citamos por su contemporaneidad:

> *Suena música, y salen al tablado dos tambores, uno con un pendón levantado y, en él, un león; otro con una fuente de plata con una corona; otro en otra fuente con una espada. Después, en orden todos los que pudieren, y corriendo una cortina aparece, en una tribuna, el Rey don Alfonso armado el pecho, galán y descubierta la cabeza, arrímanse todos a los dos lienzos del vestuario*

Obsérvense ahora las dos primeras acotaciones de Tirso, en *La república al revés*:

> *Salen marchando soldados, y detrás de ellos Irene, armada con bastón y corona de emperatriz*

La siguiente, tras las quejas de la Emperatriz, por el mal pago dado a sus servicios y campañas victoriosas en la guerra, reza:

> *Tocan música, descubren una cortina detrás de la cual estará, debajo de un dosel, Constantino, y a sus lados, y en pie, Leoncio, Andronio, Macrino y otros. A un lado, en una mesilla, estará la corona, el estoque y el mundo*

[13] Ruth Lee Kennedy: «Tirso's *La república al revés*. Its debt to Mira's *La rueda de la Fortuna*. Its date of composition, and its importance», en *Reflexión 2*, 2-4, 1973, pp. 39-50.

Sigue la coronación del nuevo emperador, con los correspondientes consejos para que se comporte como un buen gobernante; impaciente el joven, interrumpe las palabras maternales y, al ponerse en pie,

Levántase y al bajar cae en tierra con el estoque, que se le quiebra; el mundo y la corona

Halló Tirso de Molina inspiración, para esta escena, en *Las desgracias del Rey don Alfonso el Casto*, publicada en el mismo volumen que *La Rueda de la Fortuna*:

Tocan la música, y llegan de dos en dos al Rey humillándose; luego hacen otra reverencia al pendón real y suben a besar la mano al Rey; levántase el Rey a tomar el pendón, cáesele la corona de la cabeza

ALFONSO La corona se ha caído
de mi frente; ya he tenido
prodigio adverso.
SANCHO Eso no,
que a caso, Rey, se cayó.
Vuélvesela a poner
ALFONSO Plegue a Dios que así haya sido.

Toma el Rey el pendón y tres veces le levanta y abaja, y la última vez se quiebra el asta del pendón, y cae en el suelo, quedándose el Rey con el pedazo de él

SANCHO Rota el asta, ya me asombra.
Mi Dios, que eterno se nombra
dice que no me asegure,
porque no hay reino que dure,
que esta vida es humo y sombra:
los Reinos y Monarquías
de cualquiera Rey o Reina,
sol, las olas del mar frías.
Sólo Dios por siglos reina,
que el hombre reina por días.
Ningún Rey seguro viva,
que el imperio que celebra
es de vidrio o flor altiva,
que entre las manos se quiebra,
o que el aire la derriba.

(folio 28 del impreso)

Cuando queda solo en escena Leoncio, porque los demás acuden a recibir a la princesa Carola,

> *Ábrase el mundo en cuatro partes, y de en medio sale una mano con una corona de laurel*

Acotación de sugerencias tangenciales había escrito Mira, en *La Rueda de la Fortuna*, aprovechando una fuente de origen mítico germánico –tan criticado por Cotarelo– para referirse a la espada dejada por un águila en medio del campo bélico:

> *Tocan cajas, y viene una águila volando, y trae una espada en los pies, y déjala caer en el tablado*

Por la continuación del texto, sabemos que lleva escrito: «Tenla y reina solo un día».

Ya en el tercer acto, hallamos una acotación relevante; hasta cierto punto, ofrece coincidencias con un episodio de *La Rueda de la Fortuna*, pero centrada en la escenificación de «la rueda de la fortuna del propio emperador Constantino»:

> *Descúbrese una rueda grande, a cuyos pies estará Constantino durmiendo, y en la cumbre estará asentada Irene, armada, con espada, mundo y corona, y a un lado Carola, que va subiendo, y a otro Leoncio, cabeza abajo, como que se precipita; y a una parte la Fortuna, vendados los ojos, la cual dice primero de dentro*

Nos referíamos a coincidencias con una escena especialmente sugerente del acto segundo de la pieza amescuana; es la que sigue a la oposición de Mauricio a prestar su ayuda al Papa, pese al requerimiento de la emperatriz. La escena, dividida en dos partes, ofrece un juego de realidad percibida directamente por los sentidos de Filipo y el Emperador –los sonidos–; una segunda parte, de visiones tremebundas –reservadas a las didascalias descritas en las intervenciones dialogadas del Emperador con su general[14]–, percibidas exclusivamente por Mauricio; y

[14] Reservamos la denominación de «didascalias» a las especificaciones escenográficas presentes en el diálogo teatral; y consideramos «acotaciones» las señaladas por el dramaturgo fuera de las intervenciones directas de los personajes; nos separamos, con esto, de la interpretación de Alfredo Hermenegildo, según cita de Aurelio González: «El concepto de didascalia engloba por lo tanto las acotaciones y demás indicaciones tradicionalmente considera-

una tercera parte, en la que la figura fantasmagórica de Focas se hace presente en el escenario, siendo percibido también por Filipo. Al quedarse dormido, a solas, Mira, en escena dialogada, dramatiza el sueño del Emperador amenazado por el cielo; comienza con esta acotación:

> *Queda dormido el Emperador, y sale Focas, como la visión, con una espada y se la pone al pecho*

La importancia de esta escena, reiterada en forma de manifestaciones en-loquecidas de ciertos personajes en significativas piezas amescuanas, ra-dica en que puede constituir un recurso típico del dramaturgo accitano[15].

En contraste con el Tirso de *La república al revés*, Mira escenifica una parte del segundo acto, desarrollando en didascalias la escenografía necesaria para el desarrollo de la acción. Recordaremos unos fragmentos representativos, de clarificación ajena a las acotaciones existentes: el primero describe la bajada de Mitilene; el segundo y el tercero, la existencia de arbustos y árboles. En el primero, Heraclio describe:

Me pareces, descendiendo,
si verdad quieres que trate,
al sol que se va poniendo,
garza que al suelo se abate
y alba que viene riyendo;

das como teatrales (didascalias explícitas) como aquellas marcas u órdenes integradas en el diálogo mismo de la obra (didascalias implícitas). En ambos casos es un recurso del escritor para determinar (y así intentar controlar) la lectura del texto espectacular. Este control o determinación está sujeto a la apertura que implica el montaje de la obra pues toda puesta en escena implica una lectura abierta de la obra, de ahí que en muchos casos sean las didascalias implícitas las que resultan más eficientes para construir el texto espectacular», libro citado, pp. 11-12. La descripción detallada de las ideas de Alfredo Hermenegildo, en su trabajo «Juan de la Cueva y la plasmación textual de la teatralidad: reflexiones sobre El saco de Roma», en *El drama histórico. Teoría y comentario* (Kurt Spang, editor) EUNSA, Pamplona, 1998, pp. 103-127. Consideramos innecesario el incremento aleatorio de los tér-minos; la denominación de «acotaciones» es suficientemente significativo; denominarlas «didascalias» es innecesario, pues las contenidas en los diálogos de los personajes también son explícitas, aunque no como «acotaciones»; denominarlas «didascalias» basta para distin-guir las unas de las otras.

[15] Por citar una pieza relevante de Mira de Amescua, recordaremos el fantasmagórico diálogo de recriminaciones con el Amor, en *El caballero sin nombre*. Escena de rasgos parecidos, en *La Estrella de Sevilla*, es la de Sancho Ruiz de las Roelas, en la prisión.

tu tardanza, por mi mal,
la fuente está murmurando
entre dientes de cristal,
entendiendo está y brindando
esos labios de coral...
(vv. 1453-1462)

Leoncio es el encargado de aclararnos su deseo de permanecer escondido; se vencerá a sí mismo, pero también será testigo de los acontecimientos siguientes, donde el seudopríncipe y Filipo manifestarán su diferente comportamiento:

Entre estos lentiscos quiero
mirarla con afición,
y seré el hombre primero
que se venció en la ocasión,
teniendo amor verdadero.
(vv. 1573-1577)

Finalmente, con intención de forzarla, pues Mitilene se niega a satisfacer voluntariamente sus deseos lascivos, ordena:

[...] Los dos
de un árbol podéis atarla;
con sus flechas ha de ser
muerta, si mi gusto niega.
(vv. 1622-1625)

MIRA Y CALDERÓN DE LA BARCA

Resumen de *La gran Cenobia*

Jornada I.- Aureliano sueña, dormido y despierto, que será emperador de Roma. Inspirada por el oráculo de Apolo, acompañada por el ejército, Astrea llega hasta él para proclamarlo emperador de Roma. Nada más aceptar el imperio, establece como palacio el monte y promete no entrar en Roma hasta lograr muchas victorias. Anuncian la llegada del invicto general Decio, el cual, con armas negras, anuncia que regresa vencido de Cenobia. Aureliano acepta escuchar sus disculpas, tachándolo de cobarde. El vencido declara haberlo sido por la fuerza –era como una Palas– y la hermosura –hace una descripción maravillosa de la reina–. Soberbio, el nuevo César se burla del general por haber sido vencido por una mujer, contestándole Decio que también a él lo hubiera vencido, pues, aunque denoste a la fortuna, puede tornarse contra él. Me-

nospreciándolo, el Emperador le quita la espada y asegura que su primera victoria será Cenobia. Decio lo maldice. En Palmira, Libio aconseja a Irene matar a Abdenato, esposo de Cenobia, pues, después, el pueblo lo nombrará rey. Cenobia administra justicia; sospecha de Libio, pero confía en Irene. El cobarde Persio presenta a Cenobia los papeles «testimonio» de un soldado muerto, Andronio. Ante la reina, ésta queda prendada de su valor y lo toma como guarda de su persona. Disfrazado, llega Decio; le declara haber sido vencido por el amor y la hermosura; le comunica la inmediata llegada de Aureliano para que se prepare. Para mantener su honor, también defendido por Cenobia, el otrora general regresa a luchar con los suyos; pero lleva una banda que ella entrega como señal, aunque le dice que él la tenga como quiera (como «favor»).

Jornada II.- Irene y Libio lamentan el fracaso de su intento, pues, a pesar de haber envenenado a Abdenato, el pueblo ha aclamado a Cenobia. Ésta ha rechazado dos veces a Aureliano. Al quejoso traidor, le asegura que confía en su espada para la victoria. Antes de que lleguen los refuerzos de Persia, Cenobia vuelve a salir contra Aureliano, el cual, confiado en el oráculo de Apolo, en palabras de Astrea: «Irás y vencerás; no / serás vencido en la guerra», sufre otra vergonzosa derrota; Astrea le confiesa su error en la lectura-interpretación del oráculo: «Irás y vencerás no; / serás vencido en la guerra». Ofendido contra ella, la arroja en una cueva, desde la cual sus palabras se convierten en «voces del cielo» para Cenobia, Libio y Decio, quien, por fin, la libera y la recoge en su tienda. Hasta él llega Aureliano, declarándose vencido de la reina de Palmira; oculto por la banda de ésta, Decio le ofrece su ayuda, jurando defenderlo hasta la muerte; él le da su bastón para «compensarle» en su momento. Quienes llegan son Cenobia y unos soldados. Tras reconocerlo la reina, ordena alejarse a los soldados. Ya solos, fieles a sus promesas, están dispuestos a pelear hasta la muerte; mutuamente se preguntan qué harían en lugar del contrario; el resultado es que la reina renuncia a la victoria. Hasta Aureliano llega Libio; le ofrece, con cien soldados, apresar a la reina; él le da su anillo. Ésta, presa, sólo ruega a Aureliano la libertad de su patria. Venciendo, incluso, su tendencia amorosa, el Emperador ordena despeñar a Libio, después de darle su corona. Irene acudirá a salvarlo, con el anillo.

Jornada III.- Decio describe a Astrea la entrada triunfal de Aureliano en Roma, con Cenobia presa; el general lamenta «que sus fortunas tengan / él un leal que la guarde / y ella un traidor que la venda». Sin hacer oídos, Aureliano aumenta su soberbia. Para ofender más a Decio, que le exige su pago-premio, ordena, sin atenderlo, proseguir el «triunfo». De-

cio determina matarlo; con él se conjura Astrea, ofreciéndole sus manos. Lo mismo deciden Libio e Irene. Cenobia llega a Aureliano, simulando amor, para vencer al soberbio; pero recibe desprecios, siendo testigo oculto Decio, el cual, nada más ausentarse el tirano, le reprocha su comportamiento a la amada, que, para satisfacerlo sin declararse, asegura que ni conoce amor ni celos. El amante sí está celoso y decide matar a su enemigo, más que por honor, por celos. Astrea le comunica la ocasión propicia, pues da audiencia; la abraza, agradecido, siendo visto por Cenobia, que, en cuanto queda solo, recibe los reproches y las quejas de la reina –consciente ya de que son celos–, por abrazar a otra mujer. Se prometen su amor. En la audiencia, la soberbia y la injusticia rigen los actos del emperador; se gana la enemistad de todos. Mientras Irene le habla, Libio intenta apuñalarlo; no lo consigue por el temor. Tras llegar Astrea, cada uno por un sitio se acercan al emperador; él despierta y los considera fantasmas. Así que Decio, a solas, cumple su venganza. Espera que los soldados lo maten, pero, tras recordarles sus méritos guerreros y el haberlos liberado de un tirano, lo nombran emperador; y ordena ajusticiar a Irene y Libio –que se declaran asesinos de Abdenato–, a pesar de las súplicas de Cenobia.

Hay, en el principio de la comedia, dos acotaciones del mayor interés para el tema que nos ocupa; la primera sucede interrumpiendo las quejas de Aureliano por los méritos que, vencido radicalmente por la soberbia, se autoatribuye:

Descubre sobre un peñasco la corona y cetro en una rama

Que sea el ejército quien elija emperador es determinación relativamente frecuente en nuestra comedia áurea. De hecho, se corresponde con una realidad histórica, llevada a cabo en diferentes ocasiones, a lo largo del Imperio Romano, especialmente en la decadencia, cuando los malos emperadores, arrastrados y vencidos por sus pasiones, degeneraron a niveles extremos. A nosotros, con todo, no nos interesa en este momento, la proclamación de la historicidad en las tablas. Por limitarnos a este caso concreto, lo importante es señalar el contraste entre el comienzo del tercer acto de *La Rueda de la Fortuna*, de Mira de Amescua, y el comienzo del primer acto de *La gran Cenobia*, de Calderón de la Barca, por la postura tan distinta de los emperadores implicados.

Para Aureliano, en la obra del madrileño, el laurel del imperio es merecido –su culpabilidad se debe a la falta de sabiduría–, pues sus victorias y sus hechos lo hacen digno del reinado. Por el contrario, en la del

guadijeño, Leoncio, inicialmente, acepta la corona de laurel y, con ella puesta, se declara limpio de culpa y honrado; de inmediato renuncia al laurel y desea que el ejército nombre otro emperador a quien obedecer[16].

La segunda, en medio de la soberbia de su exaltación al imperio, describe la llegada del vencido general Decio:

> *Tocan cajas y trompetas, y salen en orden Soldados, y Decio detrás, vestido de luto, o con armas negras, y pónese de rodillas delante del César*

Bien podemos recordar, por el paralelismo de la acción y la descripción de la derrota, la acotación de Mira, en *La Rueda de la Fortuna*, acerca del vencido general Leoncio:

> *Tocan cajas destempladas y trompa ronca, y, arrastrando un estandarte, salen en orden Leoncio, detrás, de luto, armado, y lleva en la cabeza una corona de ciprés y un bastón quebrado, y Mitilene, de cautiva*

En cuanto a la importancia de esta acotación, respecto a la escenografía, bastará con señalar el contraste del soldado vestido con sus armas –aunque regrese, vencido, con una sola cautiva–, y el castigo infligido por el emperador, que olvida sus incontables victorias –pues Leoncio sólo ha sufrido esta derrota–, para avergonzarlo de la forma más espeluznante:

- Quitar la espada al general vencido y, en su lugar, ponerle una rueca y exponerlo a la vindicta populachera. En el caso de Mira de Amescua, esta ofensa a Leoncio se convierte en la primera deficiencia grave –abuso de poder e intransigencia radical hacia los súbditos fieles– de Mauricio, que lo convierte en tirano.

- Utilización de las «voces del cielo», en clara diferencia con las «vo-ces celestiales», pues las primeras exigen una ubicación visible de quien las pronuncia (de forma clara para los espectadores, pero invisible para los personajes intervinientes en la acción dramática).

Consideramos, sin embargo, preferible dejar el análisis de las «voces del cielo», y su repercusión en la escenografía, para mejor ocasión; en *La rueda de la Fortuna*, su utilización es mínima, aunque, como ya hemos señalado, en *La gran Cenobia*, su uso es una buena prueba de esto. De cualquier forma, la necesidad de, por una parte, estar presente en el

[16] Huelga entrar en el análisis y las causas de esta actuación; sólo interesa recalcar el hecho, de radical diferencia, entre los dos hombres elevados a la dignidad imperial.

escenario el personaje escondido, cuyas palabras son interpretadas erróneamente por otro u otros personajes de la acción; y, en segundo lugar, la necesidad de que estos otros personajes también estén presentes en la escena, señalan uno de los rasgos esencialmente diferenciadores de este recurso frente a las «voces celestiales», eco, etc. Al fin y al cabo, la ocul-tación del primer personaje, origen de las palabras «mal interpretadas», exige la utilización de ciertos recursos escenográficos. Pero, repetimos, esto requiere mayor detenimiento.

- El cadáver muerto de Italio –amante frustrado de Melisa porque esta pastora ama a Tarso– con el que Leoncio cambia sus ropas, para simular su muerte. Según la nota 22 del trabajo citado de Ruth Kennedy, «In *La República*, Tarso's role is at this point forced by the exigencies of the succeeding action: The Mercedarian needed a corps so that Leoncio could find him and exchange clothes with him!»[17]. No entraremos en su crítica ni análisis, pero es obligado recordar cómo este episodio tiene un paralelismo claro con el desarrollo de la acción de la comedia amescua-na *Callar en buena ocasión o Vivo muerto y enterrado*. Sería irrelevante este hecho si no coincidiera, respecto al tema que nos ocupa, con la utili-zación estructural de la acción de la susodicha comedia en *Cómo han de ser los amigos*; y –lo que es más importante todavía– que la tal acción –ya lo hemos señalado otras veces–, es esencialmente plagiada por Cal-derón en su primeriza *El alcalde de sí mismo*.

ESCENOGRAFÍA E IDEOLOGÍA

Para concluir nuestra intervención, resaltamos la importancia especial de la forma como aprovecha cualquier dramaturgo una fuente literaria. Tanto en el caso de Tirso como en el de Calderón, nos hallamos, respecto a las piezas señaladas, con obras influidas en gran manera por Mira; más aún, en ambos casos es lícito hablar de primera época de la producción dramática –eso sí, más primeriza en el caso de Calderón– no obstante, pese a la necesidad de introducir múltiples variables, detalle imposible en este momento, sí se percibe un intento consciente de diversificar, con variaciones, la dramatización, mayor en el caso de *La gran Cenobia*; si bien es cierto que la deuda, desde el punto de vista ideológico, es palpable hasta la evidencia en el caso del autor de *La vida es sueño*.

[17] «Tirso's *La república*...», p. 49.