ESCENOGRAFÍA TIRSIANA: DEL TEXTO AL ESPECTÁCULO

José Mª Ruano de la Haza
Universidad de Ottawa

Habiéndoseme pedido que hable sobre escenografía tirsiana en un Seminario organizado por el Centro para la Edición de Clásicos Españoles, me ha parecido obligado empezar tratando de contestar a la siguiente pregunta: ¿qué conexión puede haber entre la escenografía y la crítica textual, es decir, entre el espectáculo y la edición de textos? A primera vista, no parece que haya ninguna. La labor del crítico textual es reconstruir en la medida de lo posible el texto que más se acerque a las «últimas intenciones» del dramaturgo, últimas intenciones que, como ya he tenido ocasión de comprobar, no son siempre fáciles de establecer[1]. Por otro lado, el trabajo del historiador del teatro, que se dedica a estudiar la escenificación de una comedia, es el de reconstruir en la medida de lo posible su montaje original. Hasta aquí parecen ser actividades paralelas, independientes la una de la otra. Pero si nos detenemos a considerar que el historiador teatral no puede reconstruir el montaje original de una comedia sin tener a su disposición un texto fidedigno de ella y que el crítico textual ha de plantearse la cuestión fundamental de si el texto que desea o debe reconstruir es el que originalmente escribió el dramaturgo o el que vio y oyó realmente el público en escena, es decir, el escenificado, creo que empezamos a vislumbrar cierta trabazón. Si, además, se nos ocurre la inquietante idea de que ese texto escenificado puede ser el de cualquiera de una serie, quizás larga, de posibles representaciones en el siglo XVII, cada una de las cuales fue condicionada por las diversas características de los diferentes espacios escénicos en que se representó, nos daremos cuenta de que las acotaciones teatrales son a menudo de inestimable ayuda a la hora de establecer la transmisión de una comedia: diferentes familias textuales reflejarán diferentes

[1] Véase mi artículo, 1998a, y mi conferencia de Almagro, «Ediciones y manuscritos del teatro calderoniano», en prensa.

montajes de la pieza[2]. Pero noten que digo la transmisión y no el texto de la comedia. Y esto por la sencilla razón de que, a menudo, mucho más a menudo que en lo que respecta al texto hablado, las acotaciones que encontramos en ediciones impresas y en manuscritos parecen haber sido añadidas por los actores y autores de comedias que representaron la pieza en cuestión[3]. Las acotaciones del poeta son en múltiples ocasiones nada más que propuestas o sugerencias, que el autor de comedias tenía todo el derecho a modificar y a adaptar y que de hecho modificaba y adaptaba en la práctica, como podemos comprobar con un manuscrito como el de *El príncipe constante* de Calderón, editado por Alberto Porqueras Mayo (Ms. 15.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid), que fue evidentemente revisado por un autor de comedias[4]. Por consiguiente, las variantes que en ocasiones hallamos en las acotaciones de algunos testimonios de comedias pueden sernos de gran ayuda a la hora de agrupar a esos testimonios en familias, familias que ocupan diferentes ramas del árbol genealógico, en primer lugar, en razón de su escenificación, pero con evidentes consecuencias para la fijación textual. Incluso la naturaleza y la cantidad de acotaciones en un determinado testimonio pueden en ocasiones facilitar la tarea de situar un determinado testimonio en el lugar que debe ocupar en el estema e incluso de datarlo, al reflejar condiciones de escenificación típica de una época determinada, como sucede, por ejemplo, con la versión manuscrita de *El mayor monstruo del mundo* de Calderón[5].

A veces, las supresiones, alteraciones y adiciones que los autores de comedias hacían en las acotaciones del poeta quedaban reflejadas en el manuscrito autógrafo; pero en la mayoría de los casos los cambios se llevaban a cabo en la traslación que servía de cuaderno de trabajo, o en la copia del apuntador. El manuscrito original se conservaba más o menos intacto en la caja que formaba parte del hato de la compañía; lo cual explica que, al contrario de lo sucedido con el teatro de Shakespeare, haya sobrevivido un número relativamente elevado de autógrafos de nuestros grandes dramaturgos, más o menos en el mismo estado en que ellos los entrega-

[2] Por ejemplo para establecer si un testimonio temprano de *La vida es sueño* de Calderón pertenece a la primera o segunda versión de la comedia, basta con mirar a la primera acotación: en la segunda versión, Rosaura sale en lo alto de un monte; en la primera, por las cortinas del vestuario. Véase Ruano, 1992.

[3] Véase Ruano, 1994, pp. 271-74.

[4] Ed. 1975. Véase también Porqueras, 1983, pp. 235-48.

[5] Véase Ruano, 1998b.

ron a las compañías. Sin embargo, es probable que estas versiones autógrafas no reflejen lo que el público contemporáneo realmente viera en escena, ya que los cambios y añadidos de los «autores de comedias» se harían en el manuscrito del apuntador y en las sacas de papeles, pasando luego a los textos impresos, derivados de ellos. Como observó Donald McGrady en su edición de *La francesilla*, de Lope de Vega, basada en un manuscrito y no en la versión publicada en la *Trecena parte* del Fénix, «como es lo usual, la versión de la *Parte* añade muchas acotaciones»[6]. Estas acotaciones provienen probablemente del autor de comedias, no de Lope, pero no por ello dejan de tener interés para el crítico textual, no sólo porque le ayudarán, como he sugerido, a agrupar sus testimonios en familias, sino también porque a través de ellas podrá obtener información precisa sobre la procedencia y la transmisión de la pieza en cuestión, información que le asistirá a la hora de decidir qué tipo de texto quiere o puede editar. Porque no siempre será posible, ni quizás deseable, recuperar el texto original del poeta. Supongamos que hallamos pruebas de que Tirso aprobó los cambios escenográficos y textuales introducidos por un autor de comedias después de la entrega de su original, ¿deberemos privilegiar el autógrafo tirsiano sobre la copia de la representación que incorpora sus últimas intenciones?

Pero de todo esto que es tan interesante y que me podía dar tema para una larga conferencia, ilustrada con numerosos ejemplos, no se me ha pedido que hable. Por lo tanto, ahí queda, como algo de lo que habremos de tratar en el futuro, cuando se me ofrezca la oportunidad o cuando se me mande que lo haga. Disciplinémonos, pues, y concentrémonos en lo que se me ha ordenado hacer, que es hablar del texto representado o representable, es decir, del espectáculo teatral, lo cual también (si bien se mira) es de importancia cardinal para el crítico textual, porque si su labor es, adaptando el lema de la Real Academia Española, fijar, limpiar y dar explicaciones –es decir, fijar el texto por medio del cálculo de variantes; limpiarlo, puntuándolo adecuadamente y modernizando su ortografía; y dar explicaciones, anotándolo para un lector moderno–, entonces habremos de concluir que esta última labor, la de anotar, que es explicar todo (y no sólo parte de) lo que dice el texto, habrá de incluir comentarios sobre lo que tanto las acotaciones implícitas como las explícitas significaban en la realidad teatral de la época. Tan importante será para el lector saber lo que era la máquina de Jua-

[6] Lope de Vega, *La francesilla*, ed. 1981, p. 58.

nelo de Turriano, o dónde precisamente estaba el mar Mediterráneo, o quiénes eran Artemisa, el arzobispo Carranza y Felipe II, como comprender qué es lo «alto» del teatro. El texto que se edita debe ser comentado enteramente y no selectivamente. Y no se me diga que el lector moderno no necesita que se le explique lo que es lo «alto» del tablado, o un bofetón (de los teatrales, claro), o una canal, o el primer corredor, o dónde estaba la torre, o el paño, o el monte. Si el editor no lo hace, ese lector (que puede ser un actor o un director teatral) visualizará la comedia que está leyendo de una manera harto extraña y hablará, como siguen haciendo muchos todavía, de que un personaje sale a escena por el lateral derecho, o de que hace mutis por el foro, o de que baja el telón al final de la segunda jornada.

Los editores de Shakespeare, que poseen ya una gran tradición editorial[7], se han dado cuenta de la importancia de la escenificación en la edición de textos. El llamado «Performance criticism» no es otra cosa que el análisis y comentario de un texto teatral a la luz de las condiciones de su escenificación. Editores recientes del dramaturgo inglés han seguido el consejo de Harley Granville Barker de que, al tratar de fijar el texto de pasajes dudosos, es necesario verlos en acción, es decir, explorar todas sus posibilidades dramáticas como criterio para determinar su relativa autoridad. Las ediciones modernas de Shakespeare difieren enormemente de las que se hicieron en el siglo XIX. Éstas rebosaban notas eruditas y filológicas; las de los últimos años, no sólo anotan filológicamente el texto, sino que dirigen constantemente la atención del lector hacia las posibilidades de representación tanto antiguas como modernas, explicándoselo en términos de estas posibilidades de representación. Modélicas en este sentido son las ediciones de la serie de Clásicos Mundiales de Oxford University Press, como, por ejemplo, la de *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, editada por Peter Holland[8]. Véase, como ejemplo, la primera nota de la obra que ofrece un comentario sobre la reina Hipólita, reina de las Amazonas, capturada y forzada a casarse con Teseo. Nos dice allí el editor que la boda de Hipólita ha sido tradicionalmente presentada como un suceso feliz, pero que montajes más recientes han mostrado una Hipólita encadenada, vestida de pieles como un animal (la del Taller de Actores de San Francisco en 1966 la sacó encerrada en

[7] Véanse los trabajos teóricos y prácticos de A. W. Pollard, R. B. McKerrow, W. W. Greg, Fredson Bowers, G. Thomas Tanselle, James Thorpe, Philip Gaskell, Donald Pizer, Jerome J. McGann y otros.

[8] William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, ed. 1994.

una jaula de bambú apenas tapada por un bikini de piel de leopardo), que responde con punzante sarcasmo a las palabras amorosas de Teseo.

Pero volvamos al tema de mi presentación –al cual por lo visto no logro acercarme, pues persisto en irme por esos cerros de la provincia de Jaén–, que es tratar de explicar cómo el lector o investigador moderno puede reconstruir o inferir el espectáculo teatral basándose en un texto manuscrito o impreso.

En primer lugar, es importante recordar que, como ya he dicho, no hay y no habrá nunca una única manera de escenificar una comedia, ya que cada montaje y cada representación es diferente. Quizás no hubiera muchas variaciones entre las tres o cuatro representaciones que diera la compañía cuando estrenó la comedia en Madrid; pero en cuanto esa compañía saliera de gira por los pueblos y ciudades de la España del siglo XVII, las adaptaciones eran inevitables. En Almagro no se podía hacer como en Madrid, ni en Toledo como en Sevilla, ni en Córdoba como en Pamplona, ni en Valencia como en Guadalajara, porque cada uno de estos espacios escénicos era diferente. Hasta cierto punto ésta es la razón por la que los textos teatrales son en general parcos en las acotaciones: los poetas sabían que tendrían que ser adaptados por los autores de comedias según las condiciones escénicas de los diferentes teatros en que se representaran. Los menos parcos son (como algunos de Tirso) los que fueron concebidos para una representación particular, única, en un lugar específico. Me atrevo a sugerir que cuanto más precisa, detallada y elaborada sea la acotación del dramaturgo, tanto más probable será que la comedia en cuestión fuera pensada originalmente para una fiesta particular o para una representación determinada. ¿Por qué? Porque en estos casos el poeta encargado de escribir la pieza conocía el espacio escénico para el cual estaba destinada mejor que el autor de comedias, o incluso tenía la libertad de crear ese espacio escénico, privilegio que le era naturalmente negado si componía su comedia para ser representada en los teatros comerciales. Muchas de las piezas escenográficamente más aparatosas de Tirso fueron probablemente escritas para representaciones particulares en las que podía contar con más recursos de los que había en el corral de comedias: la *Trilogía de los Pizarro*, *Las quinas de Portugal*, *Los lagos de San Vicente* son todas comedias que difícilmente podrían representarse, según los textos que poseemos de ellas, en teatros comerciales de la época. En *Los lagos de San Vicente*, por ejemplo, ha de subir por tramoya «*una ermita toda, y en ella, abiertas las puertas, de rodillas,*

la Santa, elevada, y asiéntase el edificio sobre lo más enriscado de las peñas»[9]; *Las quinas de Portugal*, posee quizá el decorado más elaborado que he encontrado en el Siglo de Oro:

> *toda la fachada del teatro ha de estar, de arriba abajo, llena de riscos, peñas y espesuras, de matas, lo más verosímil y áspero que se pueda, imitando una sierra muy difícil, con las circunstancias que se dirán después. Por lo más alto de estas breñas saldrá Brito, rústico, con un bastón largo, disparando la honda, y por en medio de las dichas peñas, sale el conde don Alonso Enríquez, en hábito de caza, en cuerpo, muy bizarro*[10].

La elección por la virtud, es un caso curioso. Según doña Blanca de los Ríos[11], la comedia data de 1612, como muestra una carta de obligación por medio de la cual Tirso vende tres comedias, una de ellas con este título, al autor Juan Acacio; pero la pieza se representó en el Palacio Real a fines de 1622. ¿Cuál de estos dos, posiblemente diferentes montajes, refleja el texto de la *Tercera parte* de 1634? Fijémonos en la siguiente acotación:

> *Por una puerta salga el Príncipe y el Embajador de España, Ascanio de Cardenal, y Sixto, de Cardenal detrás. Y por otra puerta, al mismo tiempo, salgan Marco Antonio, Césaro, Fabio, Sabina, Camila, Chamoso, y arriba se descubre un corredor donde está Pío Quinto, y en un caballo, que lleve del diestro un lacayo, entre hasta el tablado Pereto, de pastor; toque la música, y en llegando, Sixto le tiene el estribo a su padre para que se apee*[12].

La mención del caballo que entra hasta el tablado (generalmente los caballos entran por el patio y llegan hasta el borde del tablado) nos hace concluir que se trata de la palaciega. En un tablado y teatro hecho a propósito podía efectivamente haber salido a escena un caballo pero no en un corral de comedias donde no existían facilidades para introducirlo ni al «vestuario» ni al tablado, el cual era de todas maneras demasiado pequeño y contenía, por lo general, público sentado en gradas y bancos en los tabladillos laterales. Además, si el animal hubiese tenido que abrirse paso entre el público de a pie en un corral de comedias, esperaríamos encontrar uno o varios de los siguientes elementos en la acotación: 1) mención de

[9] *Quinta parte de comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta Real, 1636, fol. G1v.

[10] Manuscrito Res. 126 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 2r. El manuscrito está fechado y firmado en su última página por el «Mº frai Gabriel Tellez en Madrid 8 de marzo 1638».

[11] *ODC*, I, p. 317.

[12] *Parte tercera de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, Tortosa, Francisco Martorell, 1634, fol. P5v.

un palenque a lo largo del cual el caballo pasaría entre el público de a pie; 2) mención de la salida del caballo; 3) diálogo-puente para ocupar el intervalo entre su entrada por la puerta del corral y la llegada al tablado; 4) explicación de cómo el caballo es sacado del corral. La ausencia de todas estas indicaciones escénicas nos lleva a la conclusión de que la versión de *La elección por la virtud* de la *Tercera parte* debe de ser la que se representó en palacio.

En efecto, la utilización de caballos vivos (los había de cartón también) generalmente apunta a una representación particular o a un montaje especial, por ejemplo, en una plaza de ciudad. El empleo de tramoyas de gran envergadura, que no eran generalmente utilizadas en los corrales, como las canales dobles y triples, los sacabuches, el araceli, son indicación igualmente de una representación particular o cortesana. Pero para poder inferir el espacio escénico para el que fue concebido un texto en particular, el investigador tendrá que conocer la configuración física de los teatros y escenarios de la época y también familiarizarse con las convenciones escénicas de la Comedia, con la gramática de la representación, tanto en lo que respecta al número y forma de acotaciones como a la vestimenta teatral, efectos especiales, decorados y tramoyas.

Pero vayamos, finalmente, al objeto de nuestro estudio, que es la técnica de escenificación del Maestro Tirso de Molina. ¿Hay algo en el arte escénico del Mercedario que lo distinga de Lope, de Calderón, de Vélez de Guevara y de otros dramaturgos contemporáneos[13]? La verdad es que sería difícil contestar a esta pregunta afirmativamente. Tirso utiliza los elementos básicos de la escenificación áurea tal como lo hacen sus contemporáneos. Si bien es verdad que parece prestar más atención –al menos sobre el papel– a los aspectos visuales que, por ejemplo, hace Lope de Vega, también es verdad que lo hace menos que Vélez de Guevara. De lo que no hay duda es de que Tirso concebía sus comedias para ser vistas en un teatro. Los aspectos visuales del drama tirsiano son notables y no me queda ninguna duda de que debemos calificarlo de hombre de teatro antes que de poeta que escribía para el teatro: dramaturgo poeta y no poeta dramaturgo. Baste para demostrarlo la siguiente acotación de *Escarmientos para el cuerdo*:

> *Música de todos géneros y, por un palenque, con los instrumentos de un bautismo en fuentes de plata, Gentileshombres bizarros en cuerpo; detrás de todos*

[13] Véase, para la puesta en escena tirsiana de las comedias de santos, Arellano, 1995a.

don Juan, que lleva sobre una fuente un turbante y en él una corona, y el remate una cruz. Luego, vestido a lo turquesco, de blanco, el rey Safidín, descubierta la cabeza; a su lado García de Sa, viejo, gobernador, bizarro, en cuerpo a lo antiguo. Por otro palenque, soldados bizarros, uno de ellos con la banda de las quinas de Portugal; y arcabuces, trompetas y cajas. Detrás, arrastrando una pica, Manuel de Sosa, muy bizarro, y delante de él Diaguito con arcabuz pequeño, espada y daga. Arriba, en un balcón despejado y grande, la reina Rosambuca, a lo indio, coronada, y a su lado, doña Leonor, muy bizarra, y doña María, de hombre, muy galán[14].

Si se me permite generalizar, yo diría que Tirso se distingue de sus contemporáneos quizás en tres aspectos, que no son únicos en él, pero que aparecen con más asiduidad en sus comedias:

1) El uso del decorado múltiple; es decir, de varios decorados parciales que son revelados uno a uno según lo requiere la acción de la comedia, como podemos comprobar, por ejemplo, en *La mujer que manda en casa*[15].

2) La utilización de toda la fachada del teatro, es decir, el uso de decorados que ocupan los tres niveles de la fachada del teatro, como hemos visto que hace, por ejemplo, en *Las quinas de Portugal*.

3) El uso irónico o paródico de las convenciones de escenificación, como hace, por ejemplo, al final de *Los balcones en Madrid*, comedia que acaba, como todas, en boda, pero en el aire, ya que todos los personajes se encuentran a gatas sobre un tablón que conecta dos balcones[16]. O en *Don Gil de las calzas verdes*, donde reduce al absurdo la utilización de la vestimenta teatral como signo de la identidad del personaje.

A Tirso le gusta parodiar y deformar los recursos escénicos convencionales de la época, ejemplificados en las comedias de Lope. Que Lope hace a los actores escalar murallas, Tirso los hace descender como arañas por toda la fachada del teatro (*Las quinas de Portugal*); que Lope utiliza la vestimenta teatral para informar sobre la identidad y posición social de los personajes, Tirso la utiliza para sembrar la confusión (*Don Gil de las calzas verdes*); que las damas de Lope se disfrazan de hombre, Tirso hace que el galán, papel representado por una mujer, se disfrace de dama (*El Aquiles*); que Lope dice que la fachada del teatro se asemeja a un escritorio con diversas gavetas y cortinas, Tirso lo convierte en un in-

[14] *Quinta parte de comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta Real, 1636, fols. G1v-G2r.

[15] Véase Ruano, 1986.

[16] Según la versión del manuscrito 15.512 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

menso retablo de altar utilizando cada uno de sus nueve nichos (*Doña Beatriz de Silva*). Y así por el estilo. La ingeniosidad sin límites del Mercedario se extiende a su concepción escénica del espectáculo visual. Tirso es quizás único en la inusual explotación de los espacios convencionales del teatro áureo. En el segundo cuadro de la primera jornada de *Amar por señas*, por ejemplo, el vestuario se convierte en la campana de una chimenea, por la que «*van descolgando a Montoya, vendados los ojos y atadas atrás las manos*». El pobre Montoya se queja de que «sin ser chorizo o jamón, / me han colgado de un cañón / chimeneo»; y, después de su espectacular entrada, declara a su amo que «soy tuétano del cañón / de toda esa chimenea»[17].

Su ingeniosidad se extiende también al uso de accesorios escénicos y decorados. Huyendo de los cazadores, Aquiles deja a la bella Deidamia, de quien se ha enamorado perdidamente, a cargo de Garbón. Pero Deidamia se escapa y Garbón, temeroso de que Aquiles le castigue, se esconde en el tronco hueco de un árbol. Llega Aquiles, llama a Deidamia, no la ve, se pone a buscarla por todas partes, llega al árbol:

AQUILES Mi bien, mi gloria.

(Dentro del árbol, disimulando la voz, responde Garbón *.)*

GARBÓN ¿Quién llama?
AQUILES ¡Ay cielos! ¿Quién eres?
GARBÓN Fui
quien te adoraba.
AQUILES ¡Ay de mí!
GARBÓN Y ando ya de rama en rama;
hazte allá, que quien me toca
comete un grave pecado.
AQUILES ¿Hate algún Dios transformado?
GARBÓN ¡Y cómo!
AQUILES ¿En qué?
GARBÓN En alcornoca. [...]
AQUILES ¿Amábate Apolo?
GARBÓN Sí.
AQUILES ¿Quísote gozar?
GARBÓN También.
AQUILES ¿Y huiste de él?
GARBÓN Con desdén[18].

[17] *Parte veinte y siete de comedias varias*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1667, fol. R3r-v.
[18] *ODC*, I, pp. 1917-18.

En *La lealtad contra la envidia*, su empleo de un pozo con pretil y garrucha, situado probablemente sobre un escotillón en el vestuario, contribuye a una de las escenas más cómicas de la obra. Guaica convence a Castillo de que hay cien barras de oro escondidas dentro del pozo, pero cuando el soldado se asoma para investigar, «*cógele por los pies y échale dentro*». Salen a escena Peñafiel, Chacón, Granero y otros soldados con la intención de extraer el oro. Chacón se ofrece a bajar. Los otros «*ponen la soga en el carrillo del pozo*» y, a continuación, «*átanle la soga a la cinta*». Diálogo y acotaciones nos informan detalladamente del progreso de Chacón: «*Vanle metiendo* [...] *Da un gran grito* [...] *Van tirando* [...] *Llega arriba el medio cuerpo* [...] *Tiran hasta sacarle todo el cuerpo hasta la garrucha y sale asido de sus pies Castillo y huyen los tres y sale todo embarrado cara y manos, y atada una petaca a la cintura*»[19].

En *Las quinas de Portugal*, que, como ya hemos visto, comienza con los tres niveles de la fachada del teatro (vestuario y dos corredores) cubiertos de riscos, peñas, ramas y matas, aparece el conde Alonso Enríquez, de caza, por el primer corredor, y Brito, pastor, por el segundo, es decir por lo más alto. El conde se ha perdido en el monte y pide ayuda al pastor:

BRITO Ven abajando poco a poco
no por ahí, hancia acá,
¡voto a San, si te deslizas...!

Acércanse.

ALFONSO Acerca, dame la mano,
BRITO ... que has de llegar a lo llano
bueno para longanizas.

Dale el cabo del bastón y tiénenle ambos.

Agarraos a ese garrote.
¿Quién diablos por ahí os trujo?

Bajando.

Teneos bien, que si os rempujo
no doy por vueso cogote
un pito[20].

[19] *Cuarta parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, María de Quiñones, 1635, fols. Ee4v-5r.

[20] Manuscrito Res. 126, citado *supra*, fols. 2-4.

Y así, lenta y penosamente, se descuelgan los dos por los corredores del teatro hasta llegar al tablado de la representación.

Tirso no creó nueva maquinaria escénica, ni inventó nuevos decorados ni accesorios escénicos, ni vestimentas teatrales. Cuando empezó a escribir para los teatros, estas innovaciones habían sido ya introducidas por representantes y autores de comedias, entre los cuales conocemos el nombre de por lo menos uno de ellos: ese Navarro, natural de Toledo, que fue el que «inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas»[21]. Tirso utilizó lo que otros utilizaban, pero en mi opinión, lo hizo, como hizo todo lo demás, con extraordinaria gracia, ingeniosidad, originalidad y sentido de lo teatral.

Pasemos, finalmente, a recorrer el camino que conduce del texto al espectáculo. La comedia que he seleccionado para este ejercicio es *La Peña de Francia*, pieza que el Padre Vázquez califica de «histórico-hagiográfica muy tirsiana». Como indica el experto, la comedia contiene tres líneas argumentales: la de Simón Vela, que va a la Peña de Francia en busca de su «dama providencial», una estatua de la Virgen María; la de los cortesanos de Juan II de Castilla, con su trama de validos y traidores; y la de los carboneros de la Alberca salmantina. En opinión de Vázquez, «Tirso conjuga todos los datos de tal modo, que quedan articulados en función del conjunto artístico que se propuso»[22]. Utilizo uno de los testimonios más tempranos, el de la *Cuarta parte* de las comedias de su autor, Madrid, María de Quiñones, 1635, que quizá sea la edición príncipe, existiendo además la probabilidad de que hubiese sido revisada, antes de ser enviada a la imprenta, por el mismo Tirso, ocultándose debajo del nombre de su sobrino Francisco Lucas de Ávila. Sin embargo, si la comedia es de 1611 o 1612, como cree Blanca de los Ríos, o sea, más de veinte años anterior a su impresión, es también posible que el texto impreso aquí no refleje su escenificación original.

Entre los numerosos elementos que integran la escenificación de una comedia los más fáciles de inferir de su texto son el vestuario, los accesorios escénicos y, a veces, el decorado.

El vestuario posee como función primordial informar al público sobre la condición social del personaje. Así pues, en *La Peña de Francia*, el actor que haga el papel del rey don Juan saldrá vestido de rey; el de don Pedro, de infante; el de Padilla, de criado; el del

[21] Cervantes, «Prólogo al lector» en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615.

[22] Tirso de Molina, *La Peña de Francia*, ed. Vázquez, 1990, p. 26.

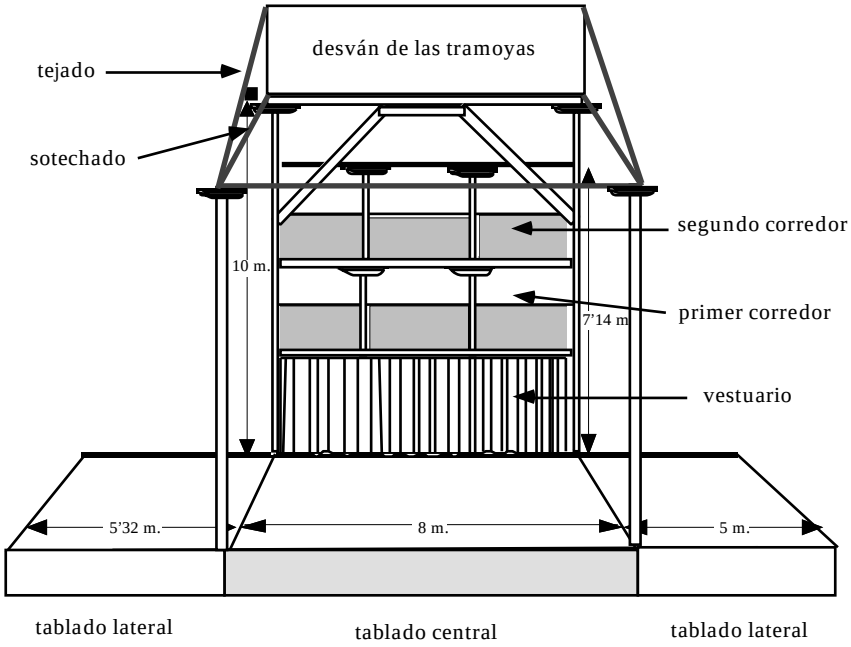
alcalde, de alcalde; y los carboneros y serranas en los trajes apropiados a su posición social. De la misma manera el público sabría que Simón Vela era estudiante, no sólo porque estaba leyendo el *Arte* de Antonio de Nebrija, sino porque iba vestido de estudiante; y que Ricardo era un viejo (aunque el papel lo hiciera un actor joven) porque llevaba barba (las barbas formaban parte del vestuario tanto como las coronas de reyes). Pero la vestimenta de Simón cumple aquí otra función muy interesante, que es mostrar el contraste, evidente en escena, entre el personaje tradicional del estudiante (mozo) y la edad de Simón que es de 30 años. Es una manera muy efectiva de caracterizar a un hombre de pocas luces que lleva años estudiando sin gran éxito, pues, como él mismo confiesa, «en ocho años [...] no sé / lo que un niño en medio sabe» (fol. Gg4v)[23]. Pero las vestimentas también se utilizan en esta comedia, como en otras, para ocultar la identidad de algunos personajes. El conde de Urgel sale al comienzo vestido de carbonero y su hija Elvira de serrana y hasta que ellos mismos nos informan de quiénes son el público ignora su verdadera identidad. Es lo opuesto de lo que sucede con don Enrique y la infanta doña Catalina que aparecen primero con la vestimenta apropiada a su posición social y, más tarde, el uno vestido de carbonero y la otra de serrana. Como podemos comprobar, la vestimenta teatral, según la utiliza Tirso, no siempre transmite al público información fidedigna.

Pero dejando a un lado el vestuario y también los accesorios escénicos, que en esta comedia son muchos y variados y poseen un importante valor simbólico (sólo hay que recordar los objetos que se descubren en una mesa sobre tres fuentes de plata, cuyo significado es descrito detalladamente por el viejo Ricardo, tío de Simón: libro y bonete con borla colorada en la primera; broquel y espada desnuda en la segunda; y un peso y una vara de medir en la tercera), concentrémonos en el decorado, que quizá sea lo más difícil de reconstruir.

Veamos primero si es posible que la comedia, tal como se imprimió en la *Cuarta parte*, pudo haberse montado en uno de los corrales madrileños, cuyo espacio escénico, como recordarán, comprendía un tablado rectangular, flanqueado por dos tablados laterales donde se colocaban bancos y gradas para los espectadores y, detrás del tablado central, un cuerpo de edificio de cuatro pisos, solamente tres de los cuales eran visibles al público: los llamaremos

[23] Todas las referencias remiten al texto de *La Peña de Francia* en la *Cuarta parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, María de Quiñones, 1635.

vestuario el más bajo y corredor primero y segundo los de arriba (el cuarto piso era el desván de las tramoyas):



Para recrear el decorado de *La Peña de Francia*, nada mejor que empezar por el final de la comedia. La escena cumbre (y nunca mejor dicho) es la que ocurre en la segunda mitad del acto tercero, cuando el estudiante francés Simón Vela descubre la imagen de la Virgen en la Peña de Francia. Como recordarán, Simón es un estudiante francés, que oye entre sueños una voz que le dice que «si esposa de importancia / quieres hallar, santa y bella, / sal de Francia, y fuera della, / busca la Peña de Francia» (fol. Gg6r). A la Peña de Francia, pues, se dirige Simón encontrándose al pasar por Salamanca con unos carboneros, a los que acompaña.

El cuadro sexto del tercer acto comienza con la salida de Simón y los carboneros, Doringo y Payo, al tablado. Payo pregunta a Simón qué es lo que viene buscando, y éste le responde que hay una joya en *ese monte* escondida, añadiendo que subirá por ella. Una acotación indica que Simón «*Va subiendo*» (fol. Kk1v). Doringo le advierte que «Vos lleváis bien que entender / si *arriba* cuidáis sobir» (fol. Kk2r). Otra acotación señala entonces que «*Éntrase arriba Simón Vela*» (*ibid.*). Sale a continuación el conde de Urgel; habla con los villanos y después de unos 36 versos, vuelve a acotar Tirso:

«*Sale Simón Vela, arriba, sobre las peñas*» (*ibid.*). Simón las apostrofa: «*Peñas*, que estimo y adoro», etc., y luego, según una acotación, «*Ábrese una Peña y descúbrese una mesa proveída*» (*ibid.*). Simón describe lo que supuestamente ve el público:

> ¡Válgame el Cielo! ¿Qué es esto?
> Convidado soy, mi Dios,
> una peña abierta en dos
> banquete franco me ha puesto. (*ibid.*)

Y una acotación añade: «*Asiéntase*» (*ibid.*). Y luego otra dice: «*Come. Sale agua de una peña*» (fol. Kk2v). Ante lo cual, Simón comenta: «Brindando me está esta peña / como a Moisés y a Sansón» (*ibid.*). Bebe Simón y después, según otra acotación, «*Encúbrese todo*» (*ibid.*), con lo cual se quiere indicar que vuelve a cerrarse la peña.

Todavía en lo alto del teatro, junto a las peñas, se duerme Simón, pero es despertado de manera algo brusca: «*Desgájase* [*una piedra*] *de un risco, desde lo alto, y dale en la cabeza, sálele sangre y despierta*» (*ibid.*). Simón se levanta y, a continuación, según otra acotación, «*Sube y mira la rotura de la peña*» (*ibid.*). Ve en ella un agujero y una imagen escondida dentro. Según otra acotación «*forceja con la peña*» (*ibid.*), pero no puede abrirla para sacar la imagen, por tanto, decide ir en busca de ayuda.

Tras dos cortas escenas que desarrollan la trama secundaria del conde de Urgel y la infanta Catalina, vuelve a salir Simón con unos «*carboneros con picos y azadones*» (fol. Kk3r). ¿Por dónde? Probablemente por lo alto de las peñas, pues todo lo que hacen es aparecer, decir 10 versos y, según una acotación, «*vanse por las peñas Simón y los carboneros*» (*ibid.*). Como no hay indicación de que subieran del tablado a las peñas, hemos de inferir que aparecieron por ellas.

Mientras tanto, en escena, el disfrazado conde de Urgel cuenta su historia al disfrazado don Enrique. Llega el rey y don Enrique quiere ocultarse, para lo cual «*huye las peñas arriba*» (*ibid.*). Como vemos, es la segunda vez que alguien accede desde el tablado a esas peñas altas. Entra el rey y ordena a don Gonzalo y a los guardas que le acompañan que vayan en seguimiento de don Enrique. Poco después, una acotación dice que «*sobre lo alto de las peñas sale abrazado don Enrique con don Gonzalo*» (fol. Kk4v). Luchan ambos y don Gonzalo «*cae despeñado en el vestuario*» (*ibid.*), siendo sacado poco después al tablado: «*Sacan dos pastores herido a don*

Gonzalo» (*ibid.*). Después de las pertinentes explicaciones, el rey perdona a don Enrique, se llevan de escena al difunto don Gonzalo y ocurre la última apariencia:

> *Descúbrese una cabaña de ramos en lo alto y en un altar de lo mismo una imagen de Nuestra Señora, con luces, y a su lado Simón Vela* (fol. Kk5r).

El lector moderno que desconozca las condiciones de escenificación áureas estará al llegar a este punto sumergido en un mar de dudas, ya que, incluso contando con las facilidades de un teatro moderno, parece difícil montar tan complicada escena. ¿Cómo se haría en el siglo XVII? ¿Cómo se debería hacer en el siglo XX? ¿Qué significan todos estos movimientos escénicos? ¿Dónde están las peñas? ¿Cómo suben los personajes a ellas?

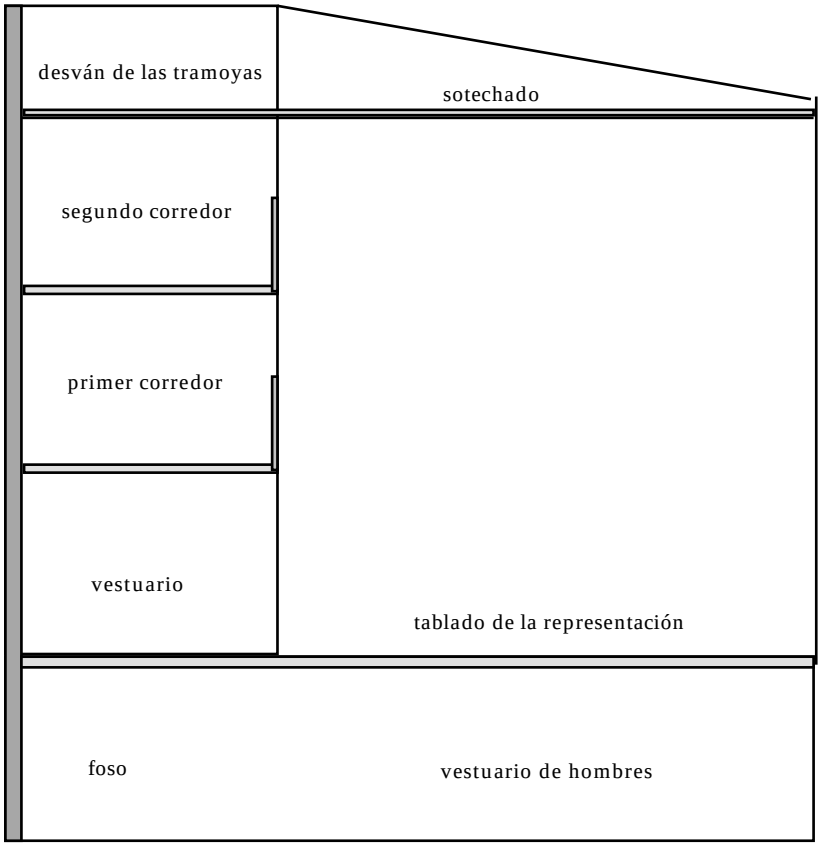
Lo primero que debemos notar tanto en acotaciones como en el diálogo son las repetidas alusiones a «subir», «lo alto» y «arriba». No cabe duda de que los actores suben desde el tablado a algún sitio. Además, parece que hay dos altos; o un alto más alto que otro. Veamos: Simón aparece primero en el tablado, «*va subiendo*»; «*éntrase arriba*», «*sale arriba sobre las peñas*», se duerme, y «*desgájase* [*una piedra*] *de un risco desde lo alto y dale en la cabeza*», tras lo cual Simón «*sube y mira la rotura de la peña*». O sea, mientras está arriba, una piedra se desgaja de lo alto y Simón sube a examinar el lugar de donde se ha desgajado. Hay, por consiguiente, al menos tres niveles, el tablado y dos altos; y algo que los conecta.

Estos tres niveles parecen a primera vista corresponder a los tres niveles que sabemos que existían en los «teatros» o edificio del vestuario de los corrales madrileños.

Lo que conecta el tablado y el primer corredor es naturalmente el monte, la rampa escalonada y adornada de ramos y, a veces flores, que bajaba desde el primer corredor a uno de los tablados colaterales.

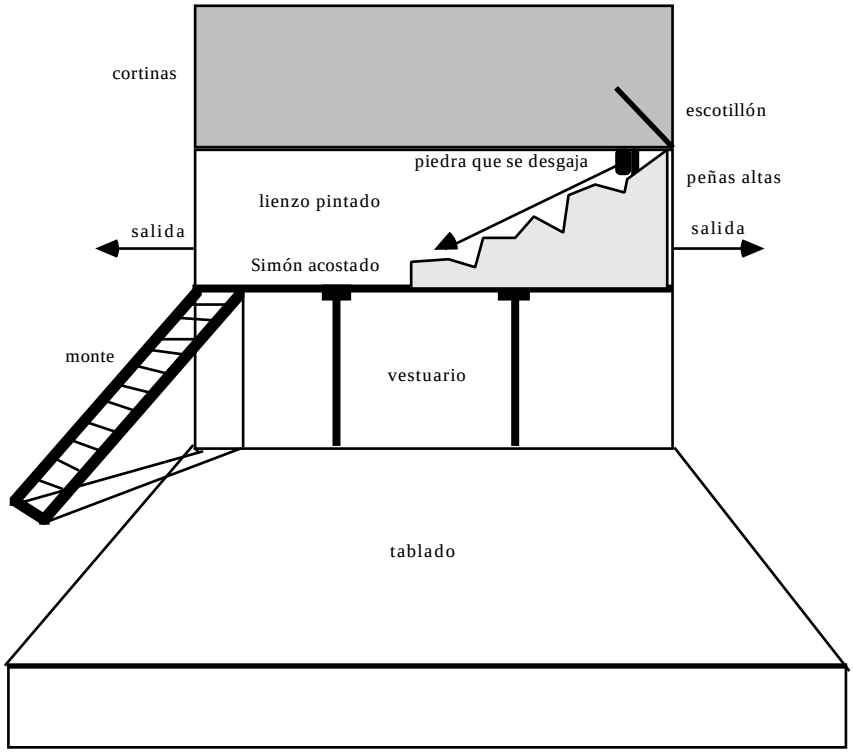
Simón y los otros suben, pues, desde el tablado al primer corredor por el monte. Pero, si el segundo alto está situado en el segundo corredor, ¿cómo sube Simón allí a vista del público? ¿Y cómo se desgaja la piedra desde el segundo corredor para caer en la cabeza de Simón dormido en el primer corredor?

Recordemos que el segundo corredor estaba situado exactamente encima del primero y que no sobresalía con respecto al segundo. Uno se encontraba a plomo del otro[24]:



Estos problemas se resuelven hasta cierto punto si abandonamos nuestra hipótesis de los dos corredores y situamos todas las peñas, todos los altos, en un único corredor en el que los dos «altos» estén, no uno encima de otro, sino uno al lado del otro, tal como se muestra aquí:

[24] La mejor reconstrucción gráfica de un teatro del Siglo de Oro es la del Corral del Príncipe, realizada en CD-ROM por Manuel Canseco. Algunas fotografías extraídas de este CD-ROM pueden verse en mi página del Web (http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/index.html) y serán publicadas próximamente en mi *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* (en prensa).



¿Era esta disposición posible en los corredores de los corrales madrileños? Los del Príncipe tenían cada uno una profundidad de 2,25 m. y una altura de poco más de 2 m., ya que la elevación total de los tres pisos era de unos 7 m. y el vestuario era algo más alto que los corredores. Los del Corral de la Cruz eran más profundos, con un fondo de 3,5 m., pero no debían ser más altos que los de su hermano.

Aunque con alguna estrechura, creo que todas las acotaciones del acto tercero se pudieron realizar en este espacio escénico. La lucha entre Enrique y Gonzalo, por ejemplo, tendría lugar en el mismo sitio donde se queda dormido Simón. El despeño en el vestuario no se podía hacer hacia atrás, donde todo lo que había era un lienzo de pared; tendría que realizarse hacia un lado, más allá del recuadro del «teatro», por donde, efectivamente, continuaba el corredor[25]. Por ese motivo, don Gonzalo ha de ser sacado por las cortinas del vestuario por los dos pastores. En el intervalo entre su

[25] Véase Ruano, 1994, pp. 150-57.

«caída» por el lateral del corredor y su salida por las cortinas del vestuario, el actor habría tenido amplio tiempo para bajar las escaleras que conectaban ambos niveles. Las subidas al segundo alto de las peñas se podrían hacer por escaleras ocultas detrás del bastidor de las rocas, que sería tridimensional y estaría hecho de pasta pintada. El agua saldría de la peña por un cañuto que alguien alimentaría por detrás del bastidor de peñas. El descubrimiento de la comida se haría corriendo desde dentro una roca de cartón, o, más probablemente, por medio de un torno. La piedra, que naturalmente sería de cartón o de pasta, rodaría por una artesa acanalada o un alambre tensado desde la cúspide de las peñas hasta la cabeza del postrado Simón. Para que la sangre manara, reventaría una vejiga con sangre de animal que llevaría oculta en la palma al llevarse la mano a la cabeza en un movimiento de dolor[26]. Las entradas por las rocas se podrían hacer por la escalera oculta detrás de ella, a la cual se podría acceder por el escotillón del segundo corredor que sabemos existía allí para la subida y bajada de los contrapesos de las tramoyas[27].

Las acciones del segundo acto también podrían realizarse perfectamente en este reducido espacio. La primera acotación de importancia dice que «*Habrá unas peñas lo más altas y ásperas que ser pudiere y en lo enriscado de ellas, saldrá Cardencho, pastor*» (fol. Ii1v); más tarde, otra acotación indica que salen unos pastores y serranos «*bajando por la otra parte de las peñas*» (fol. Ii2r) y poco después «*bajan todos*» al tablado. Notemos que solamente Cardencho aparece por las peñas más altas, a las que podría acceder por el escotillón; los pastores y serranos aparecen, por el contrario, por las peñas bajas, es decir, por el lugar donde quedará dormido Simón en el siguiente acto, ya que no sería factible sacarlos a todos a la vez por las peñas altas. Finalmente todos bajan juntos al tablado por el monte.

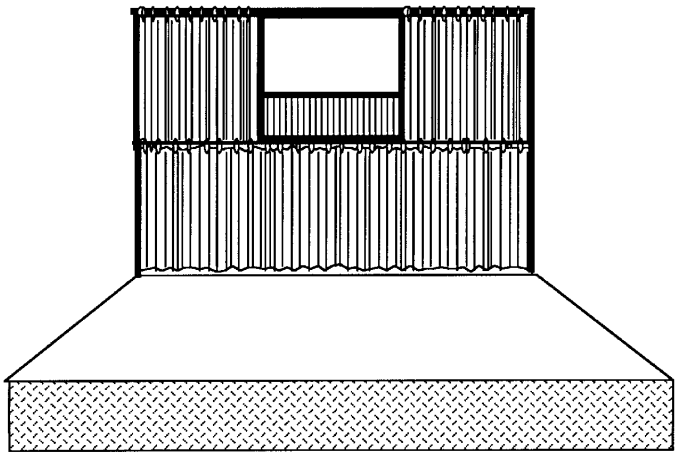
La acotación «*Por lo más alto bajan el Conde de Urgel, muy viejo, en traje de carbonero, y Elvira de serrana, como andan en la Peña de Francia*» (fol. Ii3r) sugiere que ambos salen a escena por el mismo lugar que Cardencho. Otra acotación nos indica el movimiento y el tiempo que tardan en bajar al tablado: «*Van bajando*» (*ibid.*), puntuado por el diálogo: «No caigas, baja con tiento», le dice el conde a su hija, añadiendo «por aquí, que no es tan áspero».

[26] Véase Ruano, 1994, p. 534.
[27] Véase Ruano, 1994, p. 156.

Elvira llega al tablado donde se encuentra a don Enrique, pero el conde, según una acotación «*Éntrase por arriba*»; es decir, sale de escena por las peñas, pero evidentemente no por las peñas altas, sino (si mi disposición es correcta) por la salida izquierda del primer corredor. Hay, pues, dos entradas a las rocas y una bajada al tablado, lo cual confirma nuestra suposición de que estas rocas han de estar todas en el mismo nivel.

No toda la comedia, sin embargo, se desarrolla en la Peña de Francia. Parte de la primera jornada, por ejemplo, tiene lugar en una calle de Valladolid. Una acotación dice que «*sale la Infanta doña Catalina a una ventana, de noche*» (fol. Hh2v); y poco después leemos que «*sale don Pedro solo y con una escala*» (fol. Hh3r) y «*empieza a subir*» (*ibid.*) por la escala a la ventana; pero no logra alcanzar el balcón, ya que llega el rey de ronda, hay una pelea en la oscuridad y él tiene que seguirlo, habiendo dejado «*colgando la escala*» (fol. Hh3v), escala que don Enrique encuentra poco después: «*Tiene en la mano el remate de la escala*» (fol. Hh4r).

Para decorar el corredor del corral madrileño con un lienzo pintado, ramas, rocas de cartón y todo lo demás, lo primero que los representantes tendrían que hacer era desmontar las barandillas de cuatro pies de altura que había allí. Pero, si las barandillas habían sido desmontadas, ¿cómo podía don Pedro colgar una escala y dejarla suspendida del primer corredor?; ¿y cómo habría podido doña Catalina salir a una ventana alta en ese mismo corredor, ventana que generalmente se formaba con la barandilla y las entreabiertas cortinas de ese corredor, como se puede apreciar en la siguiente ilustración?:



Las barandillas de los corredores de los corrales madrileños eran desmontables. En un documento de reparaciones de 1641 referido al Corral de la Cruz leemos que «en los intermedios [de ciertas vigas] se echen sus antepechos [o barandillas] de madera o de hierro de berdoncillo y porque se suelen quitar y poner para hacer tramoyas se pongan de pie a pie clavados o de forma que queden fuertes y se puedan quitar o poner»[28]. Bastaría, pues, dejar puesta la barandilla de una parte del primer corredor (digamos la central) durante la primera jornada para realizar la acción escénica que acabo de describir. La barandilla se desmontaría en el intervalo durante la primera y segunda jornada, que es cuando ha de utilizarse el espacio rústico de la Peña de Francia. Si el lienzo pintado y las rocas que había detrás se podían ver, bastaría taparlos con un lienzo negro para que cuando la infanta abriera la cortina del corredor dejando ver la barandilla, se creara la ilusión de ser de noche. Hemos de recordar, que la idea de oscuridad en un tablado bañado por la luz del día se transmitía al público, no sólo a través de los movimientos de los actores, su vestimenta «de noche», y el uso de velas y hachas, sino también mediante el empleo de lienzos o cortinas negras[29].

Como vemos, todas las complejas acciones y decorados de *La Peña de Francia* podían, pues, realizarse en los corrales madrileños de acuerdo con ciertos criterios de verosimilitud, concepto que como es bien sabido tiene poco que ver con el realismo. No es el realismo lo que perseguían los representantes en el siglo XVII, sino la ilusión de la realidad; se trataba de remedar el arte no la vida. Lo fundamental no era que los decorados fueran reales; sino que los representantes los utilizasen y el público los aceptase como si fueran reales. Pero el que se pudiera haber montado en un típico escenario de corral no quiere en absoluto decir que el texto que poseemos refleje necesariamente una representación de corral. Podría fácilmente tratarse de una particular, donde, claro, el tracista no estaba limitado por la configuración del espacio de los corrales. Pero incluso si fuese así, creo que nuestro análisis ha demostrado que el espacio escénico que Tirso tenía en mente al escribir *La Peña de Francia* era el del corral, con su tablado rectangular, su vestuario, su corredor, su ventana y su monte, elementos todos que encontramos una y mil veces no sólo en las comedias del Mercedario sino en las de todos sus contemporáneos.

[28] Véase Shergold, 1989, pp. 58-59.
[29] Véase Ruano, 1994, pp. 490-91.