

Prodigios y milagros: su interés escénico en algunas comedias bíblicas del Siglo de Oro

Antonio Cruz Casado

Al preparar la edición¹ de la comedia bíblica *Los prodigios de la vara y capitán de Israel*, de Antonio Mira de Amescua, hemos constatado la presencia de diversos elementos de carácter sobrenatural que pudieran tener interés en el momento de estudiar la puesta en escena de esta comedia.

La historia de Moisés, que proporciona el tema central de la pieza, no ha tenido un excesivo cultivo entre los comediógrafos del período áureo², aun cuando su importancia en el contexto de las historias bíblicas sea fundamental. Con todo, se puede señalar su presencia en algunas farsas de mediados del siglo XVI, en las que Moisés figura como un personaje más bien estático, como otros muchos que se incluyen en las piezas de Diego Sánchez de Badajoz (1554) o en el llamado *Códice de Autos Viejos*. Ni la *Farsa de Moisés*, de Sánchez de Badajoz, ni el *Aucto del Maná* o el *Aucto de los desposorios de Moisés*, que forman parte de la recopilación antes citada, recurren a elementos atractivos desde el punto de vista escenográfico, limitándose por lo general a narrar los sucesos más o menos taumaturgicos y amorosos de la vida de Moisés. No hay que olvidar al respecto los exiguos medios que tenían los representantes de la época para poner en escena sus piezas, de lo que ya informaba puntualmente, entre otros, Agustín

¹ Antonio Mira de Amescua, *Los prodigios de la vara y capitán de Israel*, ed. Antonio Cruz Casado y Juana Toledano Molina, en Agustín de la Granja, coord., Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo*, Granada, Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2004, vol. IV, pp. 327-430. Tengo en cuenta diversas referencias de la introducción a esta comedia.

² Para constatar la presencia del personaje en obras literarias, aunque sin referencia alguna a las aportaciones hispánicas al tema, cfr. el denso artículo de Elizabeth Frenzel, «Moisés», *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 332-336. Entre los estudios modernos sobre el personaje de Moisés, hay que citar varios sugerentes ensayos de Sigmund Freud, en los que sostiene que Moisés era egipcio y seguidor de las heterodoxas doctrinas monoteístas de Amenhotep IV; incluso el nombre de Moisés parece ser de origen egipcio, cfr. Sigmund Freud, *Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos*, *Obras completas*, Barcelona, Orbis, 1988, vol. 19, p. 3241 y ss.

de Rojas Villandrando³. En el período central del Barroco, encontramos al menos dos comedias que desarrollan la historia del heroico capitán de Israel, la ya mencionada *Los prodigios de la vara*, de Mira, y *La corona derribada y vara de Moisés*, de Lope de Vega. En ambas se adaptan los episodios más sobresalientes de la vida del conductor hebreo, con elementos que proceden en su mayoría de la Biblia y de otros autores antiguos, como Flavio Josefo.

La historia del personaje central, tal como se narra en la Biblia, es pródiga en elementos sobrenaturales: Dios, en figura de un ángel, habla a Moisés desde el centro de una zarza ardiente, arbusto que arde sin consumirse; ante los magos egipcios y el Faraón, el israelita hace que su cayado se convierta en serpiente y que más tarde adquiriera nuevamente la forma originaria, un elemento persuasivo que le había mostrado el ángel de Yahveh en su conversación desde la zarza llameante; en el mismo momento, Dios le ordena que se meta la mano en el pecho para sacarla instantáneamente recubierta de blanquecina lepra, enfermedad de la que cura volviéndosela a introducir en el mismo lugar de su cuerpo; también le dice que el agua que derrame ante los opresores del pueblo elegido se convertirá en sangre; junto a estos elementos adquieren importancia las plagas de Egipto, con las que consigue convencer al Faraón para que deje salir a su pue-

³ Aunque para comienzos del siglo XVII, fecha probable de esta comedia de Mira, los teatros ya habrían evolucionado y adquirido más medios escenográficos, las conocidas páginas que Rojas dedica a los diversos tipos de representantes y comedias (bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía), ponían de relieve, en general, una acentuada pobreza de recursos escénicos, cfr. Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1972, pp. 159-162. Otro teórico, Bances Candamo, señala que las comedias no consiguieron la calidad adecuada hasta la época de Calderón: «Que las comedias no estuvieron decentes hasta don Pedro Calderón, o por lo menos el teatro, esto es la ejecución, los trajes, los bailes, etc., se prueba de aquel sermón y retractación del señor don Luis Crespi que tanto alega el Padre Camargo. Él lo predicó el año de 1646», Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Book, 1970, p. 30, grafía actualizada. Previamente Bances se había referido a Mira de Amescua y a otros dramaturgos como autores que adelantaron en el gusto y la calidad de la comedia después de Lope de Vega: «El mismo gusto de la gente fue adelantando cada día la lima en al censura, y escribieron después el doctor Mira de Mescua, el doctor Felipe de Godínez y el maestro Tirso de Molina, que sabían harta teología y no cometerían un tan ignorante pecado a saber que pudiese serlo, y aquella dulce llamarada de Apolo, aquel volcán de las Musas y aquella impetuosa avenida de Helicon, Valentín de Céspedes digo, vistiendo la sagrada ropa de la Compañía, escribió comedias que se recitaron en los públicos teatros, y otros de la mesma familia las han escrito en el siglo presente», *ibid.*

blo de la esclavitud y que ofrecen también en muchos casos la estructura del milagro, es decir, la alteración de las leyes de la naturaleza; de esta manera las aguas se convierten en sangre, las ranas invaden todos los lugares y cuando mueren dejan un hedor insoportable, luego los mosquitos afligen a hombres y animales, igual sucede con los tábanos, la peste se desata y destruye mortalmente a los ganados y bestias de carga de los egipcios, el granizo siembra la desolación en los campos labrados, una nueva plaga de langostas no produce tampoco el efecto deseado de conmover el corazón del Faraón, etc. La muerte de los primogénitos de todas las familias, de cualquier clase social, tanto de nobles como de esclavos, así como la del hijo primero de los animales, es lo que hace claudicar la voluntad del monarca egipcio. Luego se produce el episodio bien conocido del paso del Mar Rojo, cuyas aguas se abren al paso de los israelitas y se cierran sobre los ejércitos egipcios que los persiguen. Todo esto ha sido bien explotado en un medio de comunicación de nuestra época que presenta algunas afinidades con la comedia áurea, basada en la palabra y la imagen, como es el cine⁴.

Pero los efectos especiales que es capaz de desarrollar el cine, y mucho más los recientes, ofrecen unas posibilidades infinitamente mayores que la simple puesta en escena por medio de actores, decorados y tramoya. No obstante, en la comedia de Mira, veremos cómo algunos de los elementos citados de la historia de Moisés se desarrollan ante los ojos del espectador teatral. Sin embargo, la mayor parte de ellos son narrados por algún personaje, utilizando para la relación el romance⁵, como había constatado Lope de Vega en su *Arte nuevo*. De esta manera el relato sustituye a la puesta en escena, supliendo con ello la pobreza general de medios existente en los corrales de comedias y dejando el resto a la imaginación del espectador.

En este sentido, hay que recordar que tanto la comedia de Lope como la de Mira están destinadas al público de los corrales, no son comedias palaciegas, como lo serán luego muchas piezas de Calderón y otros dramaturgos más tardíos, de tal manera que las invenciones del capitán Julio César Fontana (1622) y las de Cosme Lotti (1626) no parecen haber tenido in-

⁴ Pensamos concretamente en la gran superproducción americana *Los diez mandamientos* (1956), de Cecil B. DeMille.

⁵ «Las relaciones piden los romances», Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), en Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, p. 191.

fluencia sobre estas representaciones que nos ocupan⁶. Aun cuando el público estuviera más ávido de un aparato escénico ingenioso y complejo, tal como se manifestaba en las comedias de santos, caracterizadas por la presencia habitual de milagros, los medios de que se disponía en aquellos momentos eran de relativa sencillez: la apariencia, o cortina de fondo, el escotillón central, por el que podían aparecer o desaparecer personajes, la tramoya, que colaboraba en la elevación o descenso de figuras, y el pescante, una sencilla grúa que podía hacer volar por el escenario a los representantes más atrevidos, a lo que no todos se atrevían⁷.

En la comedia de Mira encontramos un carácter más bien lineal en cuanto a la representación se refiere; se trata de una historia que se pone en escena a la manera de un retablo, con episodios que funcionan como secuencias o eslabones de una trama conocida. Salvo en lo que respecta a las historias amorosas de carácter secundario, el argumento está montado siguiendo el relato bíblico, aunque no finaliza, como pudiera esperarse, con la llegada de los israelitas a la tierra de promisión y la muerte de Moisés, aspectos que podrían ser tratados en otra comedia prometida del granadino, continuación de ésta, si es que llegó a escribirla. Como resultaría excesivamente largo y complejo iniciar la representación de la historia de Moisés con la salvación del infante abandonado en las aguas del río Nilo, la pieza comienza *in medias res*, en un momento avanzado de los sucesos, cuando el joven caudillo egipcio, al que entonces se supone de esta nacionalidad, regresa de haber vencido a los enemigos del imperio faraónico. La parte anterior de los sucesos aparecerá luego narrada por otros personajes, con lo que el espectador estará en posesión de los elementos fundamentales de la trama cuando acaba la primera jornada.

⁶ Cfr. Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 86 y 88 para Fontana y Lotí, respectivamente; en general, todo el capítulo I, «Las coordenadas de la Comedia nueva: textos y escenarios», da una visión sugestiva y acertada del fenómeno teatral de la época.

⁷ Es lo que se desprende del soneto atribuido a Góngora: «A Vallejo, auctor de comedias, que representando la de *El Anticristo*, y habiendo de volar por una maroma, no se atrevió, y en su lugar voló Luisa de Robles»: «Quedando con tal peso en la cabeza, / bien las tramoyas rehusó Vallejo, / que ser venado y no llegar a viejo / repugna a leyes de naturaleza. / Ningún siervo de Dios, según se reza, / pisó jurisdicciones de vencejo; / volar, a solo un ángel lo aconsejo, / que aun de Robles supone ligereza. / Al céfiro no crea más ocioso / toro, si ya no fuese más alado / que el del evangelista glorioso. / “No hay elemento como el empedrado”, / dijo; y así el teatro numeroso / volar no vio esta vez al buey barbado». Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, p. 552.

Los elementos de carácter sobrenatural se encuentran desde mediados de la siguiente jornada; de esta manera una voz del cielo, la voz de Dios, ordena a Moisés que abandone el país de Egipto:

Dentro [una voz]

[VOZ] El cielo ordena
que te vayas libremente,
Moisés, y dejes a Egipto,
porque guardado te tiene
para mayores empresas.
MOISÉN Pues yo parto a obedecelle⁸.
(vv. 1664-1669)

A continuación el Faraón se queda prácticamente mudo, sin que pueda ordenar de manera coherente el discurso, sino que silabea, todo ello como castigo divino, lo que también entra dentro de lo sobrenatural del episodio.

Quizás la parte culminante en cuanto se refiere a presencias extrahumanas es la aparición del Ángel de Yahveh a Moisés, en una escena de marcada tensión dramática, a pesar de que las acotaciones dramáticas indican una puesta en escena más bien pobre («se descorre una cortina»), en lugar de indicar, por ejemplo, surge del suelo o irrumpe desde el aire. El texto dice así:

*Córrese una cortina y aparécese un ángel entre
unas zarzas que ardan y no se quemen*

ÁNGEL ¿Oyes, Moisés? ¡Ah, Moisés!
Levántase alterado [Moisés]
MOISÉN ¿Quién me nombra? ¿Quién me llama?
ÁNGEL Yo te llamo; no te alteres.
MOISÉN ¡Oh, visión extraordinaria!
¿Quién entre zarzas os puso?
ÁNGEL El amor me ha puesto en zarzas;
que otro que amor no pudiera
obligarme a tal hazaña.
MOISÉN Cobarde estoy, pues no llego
a ver arder una zarza

⁸ Antonio Mira de Amescua, *Los prodigios de la vara y capitán de Israel*, en *Teatro completo*, ed. cit., p. 387. En adelante daré los versos seguidos de la página correspondiente.

y no quemarse. ¿Qué es esto?

Hace [como] que llega

ÁNGEL Detente, Moisés; que es santa
aquesta tierra que pisas.
Los pies primero descalza,
si quieres llegar, que importa,
Moisés, que descalzos traigas
los pies a ver el misterio.

MOISÉN Si en aqueso se repara,
ya, Señor, estoy descalzo.

Descálzase

(vv. 2149-2167, p. 399).

La historia sigue desarrollándose según el relato conocido, aun con insistencia en algunos rasgos misteriosos, como la zarza que arde sin consumirse, ya señalada en la acotación escénica. La desaparición del Ángel no ofrece ningún comentario especial por parte del autor en la acotación correspondiente, sino que se limita a decir «cúbrese el Ángel», hecho que llena de confusión al personaje protagonista.

Los milagros de la vara de Moisés, que dan título a la comedia, y que bien pudieron ser un recurso de captación del interés del público de entonces, no aparecen hasta la jornada tercera, aunque con escasa entidad con respecto a otros elementos sobrenaturales. Así, el Ángel vuelve a aparecerse «en un rosetón», según indica Mira, y dialoga con Arón, el hermano de Moisés; claro que su presencia en escena es ahora bastante más breve que en el caso anterior. Tras una situación de marcada comicidad, en la que el gracioso Masar se hace pasar por mujer, y soporta los requiebros del enamorado Faraón, situación atípica del varón cortejado que hemos estudiado en otra ocasión, un personaje, Josué, narra los sucesos ocurridos ante el Faraón, protagonizados por el capitán de Israel, en estos términos:

Una vara echó en el suelo,
y dándole Dios poder,
en serpiente se convierte
lo que seco palo fue.
A todos terror causó
y yo de verla temblé;
y él dice: «No tengáis miedo»;
y volviéndola a coger,
en vara se convirtió
como antes. Pero después,

mostrando limpia su mano,
 y más blanca que un papel,
 apenas la entró en el pecho
 cuando haciéndonos temer
 la sacó llena de lepra.
 Y como justo Josef,
 siendo su pecho piscina
 de salud volvió a su ser.
 En sangre convirtió el agua,
 estando muertos de sed
 los niños y las mujeres,
 y hecho ya otro Noé,
 convirtió en puro cristal
 la sangre para beber.
 Todos crédito le dieron,
 y, puestos todos en pie,
 unánimes le juraron
 por capitán de Israel.

(vv. 2958-2985, p. 420)

La conversión del agua en sangre, un milagro obrado por Moisés, como se sabe, tiene su reflejo en una escena de la pieza, en la que un personaje sirve sangre al propio Faraón. El monarca egipcio está medio oculto por una nube de humo, mientras pide ayuda y agua:

Hay ruido de truenos, disparando escopetas, y por debajo del tablado sale humo, de manera que se cubra Faraón con él

¿Quieres que ya mi enojo se deshaga?
 ¿Qué es esto, cielos? ¡Qué me ahoga el humo!
 Dame agua, Nacor, que me consumo.
 En tinieblas Egipto se convierte.
 El aire denso ya vomita rayos.
 ¿Son acaso prenuncios de mi muerte,
 o son de mis rigores los ensayos?
 Llaman luego a Moisés, ¡oh triste suerte!,
 que el corazón se aflige con desmayos.
 ¿No hay en palacio quién de mí haga caso?

Saca Nacor un jarro con sangre y un vidrio en una salvilla

NACOR Ésta es el agua, señor.

FARAÓN Echa, Nacor, porque beba.

Echa la sangre en el vidrio

¿Qué es esto? ¿Sangre me traes?

¿Soy tigre hircana sedienta?

NACOR Señor, agua cristalina,
pura y limpia entendí que era.
Ahora vino del Nilo.
(vv. 3071-3088, p. 422)

Otros elementos de los que se vale Moisés para convencer al Faraón de que deje salir al pueblo israelita están narrados por Nacor:

FARAÓN ¿Qué ha habido?
NACOR Que está abrasada la tierra
con langostas y cigarras.
Ya no hay pan, fruta ni hierba;
todos los ganados mueren,
bueyes, camellos, ovejas,
y cuanto en el campo estaba
muerto está de pestilencia.
Hombre, niños y mujeres,
cubiertos están de lepra,
y todos los primogénitos
dejan las casa desiertas.
Todo es confusión y grita,
la triste madre lamenta,
que este rigor no perdona
ni a los hombres, ni a las bestias.
(vv. 3098-3113, p. 423)

La acotación escénica más larga y pormenorizada es aquella en la que describe la salida del pueblo israelita, lo que resulta indicativo de la importancia que tiene en el desarrollo de la trama. Dice así:

Vanse y tocan cajas, y estará un palenque hecho por donde vaya subiendo todo el pueblo de Israel, hombres y mujeres con niños a cuestras, y jumentos cargados de colchones, calderas, varillas, cedazos, ajos y cebollas y otras cosas y instrumentos, y detrás Moisés, Arón y María y las demás mujeres, Datán, Avirón y Josué, y suben todos al tablado y lleva Moisés la vara⁹.

Para entonces ya han pasado el Mar Rojo, que se ha abierto para dejar paso al pueblo elegido. Una vez todos a salvo, Moisés vuelve a tocar el mar, algo que se lleva a cabo en escena:

⁹ Ed. cit., p. 427.

Con la vara hace que toca al mar

MOISÉN Amigos, poné en Dios la confianza;
que esta vara ha de ser nuestra venganza.
ARÓN Ánimo, mis hebreos, que las aguas
se han vuelto a su corriente; ya es sepulcro
de Faraón y todos sus secuaces
el piélago profundo. Ved si acude
en las necesidades a ayudarnos,
y lo que a unos es puente plata
sirve de muerte a otros, pues los mata.
(vv. 3294-3302, p. 428)

El fin de la pieza está cerca. Masar, el gracioso, cuenta la muerte de Faraón y de sus guerreros al volver las aguas a su curso habitual:

Finalmente Faraón,
con soldados y bagajes,
carros, caballos y yeguas,
en el Mar Bermejo yacen.
Todos quedan sepultados;
sigue Moisés el viaje,
que ya libre está el camino,
y desde hoy todos te llamen
el Capitán de Israel.
(vv. 3335-3344, p. 429)

En estas palabras del gracioso encontramos la segunda parte del título de la obra de Mira, en tanto que la acción –como hemos indicado– se queda inconclusa por lo que se refiere a la historia de Moisés, si tenemos en cuenta la narración de la Biblia.

De acuerdo con lo indicado, podemos concluir que esta comedia bíblica amescuana (y otras del mismo tipo de diversos autores que hemos examinado para contrastarlas con la que es objeto de nuestra atención), resulta ser una creación en la que adquieren visible preponderancia los elementos verbales descriptivos y narrativos. No podía suceder de otra manera en el tratamiento de una historia tan larga y tan compleja como la liberación del pueblo israelita del yugo de los egipcios, a pesar de que Lope había dicho que la cólera del español sentado no se templa si no se le presenta ante sus ojos desde el Génesis hasta el juicio final; por lo tanto, los parlamentos, largos, por lo general, sirven para presentar ante la imaginación del espectador las acciones que no se ponen en escena. En la acción dramática se seleccionan los episodios más atractivos de la historia bíblica, y entre los

sucesos que la componen resultan interesantes los relacionados con los prodigios y milagros que obra Moisés con el respaldo divino. Algunos de ellos tienen lugar en el escenario, como hemos indicado, dato que haría más atractiva la puesta en escena para el público de la época, que podía estar interesado, no tanto en la lección moral o en la historia conocida, sino en los recursos de los que se valía el director de la comedia para fingir ante sus ojos el milagro.

Con todo, pensamos que el teatro de la época, bastante pobre en recursos escenográficos, sobre todo en lo que se refiere a los corrales de comedias, no tendría medios adecuados para impactar al espectador con cambios o efectos especiales que le sugiriesen una impresión de realidad. Y ante una mala puesta en escena, que quizás suscitase la hilaridad y el efecto contrario que se pretendía, tratándose de una recreación seria como la presente, era mejor aludir o narrar que presentar ante la vista del público. No ocurriría así si este tipo de piezas bíblicas perteneciese a otros períodos más avanzados de la historia del teatro español, como los que tienen lugar en los siglos XVIII y XIX con la comedia de gran espectáculo y la de magia¹⁰, en las que los trucos escénicos, las visiones y apariciones, los milagros, forman parte indisoluble de su contenido. Claro que, muchas comedias barrocas, como la de Mira que nos ha servido de referente, deben ser consideradas, en nuestra opinión, eslabones necesarios para el desarrollo escenográfico de la comedia española.

¹⁰ Sobre el tema véase, entre otros, el volumen *La comedia de magia y de santos*, ed. F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente, Madrid, Júcar, 1992.