

LA PUESTA EN ESCENA DE *LA SANTA JUANA* DE TIRSO DE MOLINA EN LA CASA DE COMEDIAS VIEJA DE MÁLAGA

Carmen González Román

En los últimos años asistimos a un creciente interés, en el campo de la investigación, por las características de la puesta en escena en los distintos espacios teatrales del barroco español. En el presente estudio, a través del análisis del texto dramático y de la reconstrucción de las condiciones físicas del lugar donde fue representado, trataremos de contribuir a la investigación de las posibilidades escenográficas de uno de estos espacios: los teatros comerciales.

Convendría, en primer lugar, repasar brevemente los trabajos publicados sobre este tema, advirtiendo, no obstante, del relativo reciente interés por destacar los aspectos visuales del teatro barroco, relegado éste tradicionalmente por la crítica literaria a un plano meramente auditivo. No pretendemos, por tanto, aportar aquí una relación bibliográfica exhaustiva -los límites y cometidos de este espacio no lo permiten-, pero sí presentar al menos aquellos trabajos indispensables para abordar el estudio de la escenografía en los teatros comerciales.

Desde el pionero estudio de Shergold, *A History of spanish stage...*¹, en el cual el autor dedica un interesante capítulo a la puesta en escena en los corrales de comedias, y cuya consulta sigue siendo obligada; al también ya “clásico” *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*², en el que Arróniz se detiene a definir los elementos escenográficos que caracterizan a la comedia. De indiscutible importancia, las numerosas publicaciones de J. E. Varey, algunas de ellas recogidas en el excelente volumen titulado *Cosmovisión y Escenografía*³. Imprescindibles resultan, igualmente, algunos trabajos de Agustín de la Granja⁴, que profundizan en el análisis de los recursos

¹ SHERGOLD, N.D.: *A history of the spanish stage from medieval times until the end of seventh century*. Oxford, Clarendon Press, 1967.

² ARRÓNIZ, Othón: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1977. Véase especialmente, La “mise en scène” (Período 1580-1620), págs. 160-192.

³ VAREY, J. E.: *Cosmovisión y Escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1987.

⁴ GRANJA, A. de la: *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*. Propuesta nº 6. Granada, Universidad, 1982. Del mismo autor véase, también, “Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: Notas sobre el P. Valentín de Céspedes”, *Es-*

Carmen González Román.

escenográficos utilizados en la comedia jesuítica del Siglo de Oro; las recientes revisiones y aportaciones de John J. Allen⁵ y José M^a Ruano⁶; así como de Luciano García Lorenzo, su investigación acerca de la escenografía de los géneros dramáticos menores⁷. Una aportación, de obligada referencia es la de Jose Lara Garrido⁸, por su interesante propuesta metodológica a partir del texto dramático; y finalmente, en la misma línea, los estudios de José M^a Díez Borque⁹.

Dentro del calendario de representaciones teatrales que, con cierta regularidad, tienen lugar en Málaga en el primer cuarto del siglo XVII, en Julio de 1616 se representaron las tres comedias de *La Santa Juana* de Tirso de Molina¹⁰.

La obra, tanto por el tema como por la estructura, responde a la tipología de las *comedias de santos*; sobre la génesis, rasgos estructurales y tipología de los personajes protagonistas de estas *comedias*, contamos con el importante y reciente estudio de Josep Lluís Sirera¹¹, quien remonta sus orígenes a la tradición tardomedieval de los primitivos *autos*, así como al teatro llamado *de colegio*. Si bien resulta evidente que el progresivo incremento de obras hagiográficas que tiene lugar a finales del XVI, está en relación con los postulados de Trento, es necesario indicar que,

tudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Granada, 1979, vol II, págs. 145-159.

⁵ ALLEN, John J. "Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias", en *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido, ed. Salamanca, U.I.M.P., 1989, págs. 13-23.

⁶ RUANO DE LA HAZA, J.M^a.: véase, entre otros trabajos, "Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. London, Tamesis Books, 1989, págs. 77-97.

⁷ GARCÍA LORENZO, L.: "La escenografía de los géneros dramáticos menores", en *La escenografía del teatro barroco*, op. cit. págs. 127-139.

⁸ LARA GARRIDO, J.: "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (La primera comedia: 1579-1597)", en *La escenografía del teatro barroco*, op. cit. pág. 91-126.

⁹ Véase, en concreto, "Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español", en *Semiología del teatro*. Textos seleccionados por José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo. Barcelona, Planeta, 1975, págs. 49-92.

¹⁰ La licencia para la representación figura al final del manuscrito, donde se lee:

"Puedense representar estas 3 comedias de la S[an]ta Juana, Malaga 15 de Julio 1616.
Fran[cis]co de Soto (Rúbrica)".

"Dase liçençia para que en esta ciu[da]d de M[alag]a se pueda representar esta comedia

D. Her[nan]do de Mena Por m[anda]do de su m[er]ce[d] (Rúbrica) Manuel de Hojeda n[otari]o

m[ay]or (Rúbrica)".

¹¹ "Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico", en *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, eds. Valencia, Universidad, 1991, págs. 55-76.

La puesta en escena de la *Santa Juana de Tirso de Molina*...

cuando este tipo de *comedias* empiece a generalizarse, se crea la necesidad de un marco escénico (teatro estable) diferente al procesional (tarimas o carros).

Las *comedias de santos* desarrollan la vida de sus protagonistas, estos van a ser en su mayoría santos contemporáneos, seres cercanos y concretos con los que el público se sentirá identificado, pero al mismo tiempo, toda una amplia gama de recursos escénicos, empleados en estas comedias, se encargarán de sublimarlos.

En el caso de nuestra comedia, los episodios más relevantes de la vida de la santa se reparten en tres obras, constituyendo una "serie" hagiográfica¹². Las exigencias escenográficas de estas comedias, nos hace suponer que fueron representadas en un espacio concreto que reunía las condiciones necesarias para su puesta en escena, esto es, la *casa de comedias vieja* de Málaga.

LA CASA DE COMEDIAS VIEJA.

a. Origen e historia.

Consumada la Reconquista de la ciudad el 19 de agosto de 1487 y una vez verificados los repartimientos y establecidas las autoridades, se fundaron varios hospitales. Las primeras noticias que poseemos sobre el funcionamiento de un teatro comercial en Málaga están relacionadas con la fundación del Real Hospital de la Caridad, bajo la protección de Sta. Catalina Mártir. De la localización de este primitivo hospital en la ciudad sólo sabemos que estaba situado en una casa cercana al Mesón de Vélez¹³, la cual contaba ya con un amplio patio donde parece ser que se llevaron a

¹² Cfr. SIRERA, J. Ll.: *op. cit.* pág. 73. Un análisis profundo de la trilogía nos lo ofrece BARRERA GARCÍA, C.: *La Santa Juana de Tirso de Molina. Edición crítica, estudio y notas.* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Navarra, Pamplona, 1982. Un trabajo más reciente es el publicado por FERNÁNDEZ, Xavier A.: *La Santa Juana. Segunda Parte. Tirso de Molina.* Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas 19. Kassel. Edition Reichenberger, 1988. Véase, del mismo autor, *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual.* Universidad de Navarra, Pamplona. Edition Reichenberger, Kassel, 1999, vol. III.

¹³ En las *Conversaciones históricas malagueñas*, escritas por Don Cecilio García de la Leña e impresas en 1789, leemos: "Luego que se conquistó esta Ciudad en 1487, el M. Bartolomé Baena, que después fue Prebendado de esta Catedral, y otras muchas personas principales del Pueblo, de las que se habían avocindado en él, se unieron a formar una Hermandad, que cuidase de la curación y asistencia de los pobres enfermos. Para ella donaron una casa junto al mesón de Vélez, que hoy es de D. Felipe de Zayas, y con varios censos que juntaron y limosnas que recogieron, pusieron en forma el Hospital al que dieron por titular a Sta. Catalina mártir", págs. 198-199.

Carmen González Román.

cabo representaciones desde una fecha tan temprana como 1490¹⁴.

La historia de la *casa de comedias vieja* se inicia con el traslado del Hospital de la Caridad en 1514 a una zona próxima a la Catedral, en este nuevo emplazamiento se labró un teatro “con el fin de que su producto redundase en beneficio de los pobres”.

A falta de testimonio gráfico que confirme la localización exacta de este establecimiento y apoyándonos en otras fuentes, consideramos que se hallaba dentro de los límites del hospital, entre las calles de la *Bolsa* y del *Desengaño* (actual *Strachan*), y que la entrada estaba en la calleja llamada del Mingote¹⁵ (Fig.1). A partir del citado año (1514) en que el hospital cuenta con este nuevo emplazamiento, probablemente se llevaron a cabo representaciones aunque no poseemos, de momento, ninguna mención a compañías de comedias en la ciudad hasta el año 1572¹⁶.

¹⁴ La fecha puede resultar arriesgada si la comparamos con el inicio de las representaciones en otros corrales de la Península, no obstante disponemos de varias fuentes que lo corroboran. En primer lugar una carta con fecha de doce de enero de 1683 (Archivo Catedral de Málaga. Leg. nº 549, pág. 20) enviada por el Hermano Mayor de la Sta. Caridad de Málaga, Don Alonso García Garcés, al Hermano Mayor y hermanos de la Sta. Caridad de Sevilla, en la que se habla de la fundación de la Hermandad en 1488 y de cómo los Reyes Católicos dieron facultad para que hiciesen “**cassa para comedias y otros divertimentos**”. En un manuscrito anónimo fechado en 1776 titulado *Cronología episcopal o sucesión pontificia de los Señores Obispos de Málaga*, (A.C.M. Leg. 675, pág. 3, fol. 41 y v.) encontramos referencias al Hospital Real de Sta. Catalina y leemos: “por lo que en ese mismo sitio tuvo principio la representación de las comedias en Málaga año de 1490, habiéndose introducido en España estos espectáculos, ofreció la Hermandad el patio de su casa para ellos, con el fin de que su producto redundase en beneficio de los pobres y en el libró después un teatro que costó 200 ducados”. También el historiador local Narciso Díaz de Escovar, (*El teatro en Málaga*. Málaga 1896, pág. 15) insiste en el mismo año de 1490 y añade: “El patio del hospital, situado este como dijimos en una casa cercana al Mesón de Vélez, era amplio y la Hermandad lo ofreció al Ayuntamiento al objeto de que sirviera de corral de comedias”. A pesar de la fecha de publicación del libro de Díaz Escovar, consideramos fundamental su aportación pues para su investigación contó con el después desaparecido *Libro manuscrito de las Constituciones, visitas...del Real Hospital de la Caridad de Málaga*.

¹⁵ Esta descripción nos la ofrece N. Díaz de Escovar, *op. cit.* pág. 16. También C. García de la Leña (*Conversaciones...op. cit.* pág. 201.) menciona la calleja de Mingote por la cual tenía su entrada la *casa de comedias vieja*. Enrique del Pino (“El emplazamiento del corral de comedias malagueño”, *Jábega* nº 10, 1975, págs. 68-70) apoyándose en los datos arriba mencionados trató de hallar la localización exacta de este local.

¹⁶ Para la elaboración de este apartado ha resultado fundamental el trabajo publicado por el P. Andrés Llorden, “Compañías de Comedias en Málaga (1572-1800)”, *Gibraltar* nº 26, 1974, pág. 137-158; nº 27, 1975, págs. 169-200 y nº 28, 1976, págs. 121-164.

La puesta en escena de la *Santa Juana de Tirso de Molina*...

El auge alcanzado por la *casa de las comedias* lleva a los Hermanos del Hospital de la Caridad, encargados de su gobierno y administración¹⁷, a plantear en 1630 “agrandar y ensanchar el patio de comedias”¹⁸. Este primitivo proyecto de reforma no resultaría del todo satisfactorio pues en un cabildo celebrado el 31 de septiembre de 1635 se decide hacer nuevas casas de comedias “por estar la que de presente sirve amenazando ruina e incómodamente pequeña y desacomodada”¹⁹; entre las conclusiones a que se llegaron en el citado cabildo estaban el lugar para la nueva construcción, la forma de financiación de la obra y el plazo de dos años para su finalización. Pero el nuevo proyecto se va a dilatar mucho más de lo previsto, pues, aunque tenemos constancia de que la obra se está llevando a cabo en 1645²⁰, unos años más tarde la Hermandad - probablemente presionada por la demanda de asistencia médica que padece la ciudad- envía ante el consejo de la cámara de Su Magestad la petición de aderezar el *corral viejo* para las comedias y continuar las obras de la *casa de comedias nueva* para sala de curación de los enfermos. Esta petición será desestimada por el rey quien decide que se continúen las obras del “corral nuevo”²¹. Y así debió suceder, pues en el año 1663 sabemos que “la casa nueva de las comedias se está acabando”²², si bien en 1670 parece que se continúan las obras²³. Hay que esperar hasta 1676, año en que se expide una Real Cédula de aprobación de la nueva *casa de comedias*, para

¹⁷ C. García de la Leña (*op. cit.* pág. 200), menciona una Real Cédula de 5 de Febrero de 1523, en la cual el emperador Carlos V “ aprobó y confirmó el modo de gobierno que tenía el Hospital por el Hermano mayor, inhibiendo a los Corregidores y Justicias, para que no se introdujesen en él”.

¹⁸ En una escritura de arrendamiento formalizada el 4 de marzo de 1630, se incluye la siguiente condición: “y porque se pretende agrandar y ensanchar el patio de comedias, es condición que si el dicho Hospital lo quisiere agrandar y ensanchar y hacer de nuevo, lo ha de hacer en la forma y a los tiempos que contiene la postura que hizo Esteban Merciel, que va inserta en esta escritura...” en A. Llorden, “Compañías...” *Gibralfaro* nº 27, pág. 182.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 186.

²⁰ En la postura para el arrendamiento de la casa de comedias hecha en 4 de octubre de 1645, leemos en una de sus condiciones: “Que por cuanto el Hospital estaba **fabricando nueva casa de comedias**, el día que se acabare de edificar y estuviere corriente para representar en ella, había de cesar este arrendamiento”, en A. Llorden, *Gibralfaro* nº 27, págs. 192-193.

²¹ En el cabildo municipal celebrado el doce de octubre de 1657 (A.M.M., A.A.C.C. año 1657, fol. 340v.) se leyó la Real Cédula, expedida en Madrid el veintidós de septiembre del mismo año, donde se expresa la voluntad del monarca: “que las dichas obras del corral nuevamente comenzado se prosiga con lo que procediere de las comedias...” Es significativo el empleo del término *corral* en los documentos oficiales mientras que en la documentación de carácter local son más frecuentes los términos *casa* o *patio*.

²² A.M.M., A.A.C.C. año 1663, fol 92.

²³ En este año la ciudad decide librar los mil ducados por el “**acresentamiento (sic) del camarín de comedias**”, A.M.M., A.A.C.C. año 1670, fol. 98 y v.

Carmen González Román.

dar por concluida la construcción²⁴.

Es preciso aclarar que mientras duraron las obras del nuevo establecimiento (unos cuarenta años aproximadamente), la *casa de comedias vieja* siguió funcionando con “regularidad”, acometiéndose en ella todo tipo de reformas inmediatas que permitieron su explotación y rendimiento; de sus beneficios se sostuvo no sólo la labor caritativa del Hospital sino que sirvió para financiar la nueva *casa de comedias*²⁵.

b.Reconstrucción espacial.

Como ya señalábamos anteriormente la *casa de comedias vieja* estaba dentro de las dependencias del Hospital Real de la Caridad. En la documentación manejada aparecen términos análogos para designarla como *corral* o *patio*; de ello se deduce que se trataba de un espacio descubierto y, probablemente, de planta rectangular. Contaba con diversas entradas y una de sus puertas comunicaba con la iglesia del Hospital²⁶, pero debía disponer de al menos tres entradas más: la puerta para los hombres, una para las mujeres y otra para los miembros de la ciudad (“justicia y regimiento”²⁷). El interior reunía las siguientes características:

²⁴ La Real Cédula de diecisiete de junio de 1676 es citada por C. García de la Leña en *Conversaciones...*, *op. cit.* pág. 201. Sobre las características de la nueva casa de comedias, véase GONZÁLEZ ROMÁN, C. “La casa de comedias de Málaga: disposición espacial y recursos escénicos”, *Boletín de Arte* nº 12, Málaga, Universidad, 1991, pág. 193-203.

²⁵ En el ya mencionado cabildo del día treinta y uno de septiembre de 1635, en que los hermanos mayores del Hospital deciden hacer nuevas casas de comedias, se determina como forma de financiación el empeño de diez camarines “de los que nuevamente se habían de hacer en la dicha casa”, si bien previendo la duración de la obra se declara que “desde el día que se rematare en cualquier persona cualquiera de los dichos camarines...había de gozar del camarín que así pusiese y señalare en el corral de comedias que de presente sirve”, en A. Llorden, “*Compañías...*”, *Gibralfaro* nº 27, 1975, pág. 187.

²⁶ En el año 1604 se arrienda a Bartolomé Sánchez y en el contrato se estipula “que el día de la representación se le habían de entregar al dicho Bartolomé las llaves de la puerta del corral, que sale a la iglesia del Hospital, para que estuviera cerrada y nadie por ella pudiera entrar a ver la comedia”, en A. Llorden, “*Compañías...*”, *Gibralfaro* nº 26, 1974, pág. 145.

²⁷ “Que la justicia y regimiento de esta ciudad, regidores y jurados y demás oficiales del cabildo de ella han de entrar en el dicho camarín por la puerta que tienen hecha para ello, a ver las comedias y representaciones que se hicieren en dicho patio, como hasta aquí han entrado, en A. Llorden, *Gibralfaro* nº 27, 1975, pág. 181. Respecto a la entrada para los hombres, hallamos mención en el contrato del *autor* Francisco Pinelo, con fecha de 2 de marzo de 1634, con los representantes Juan Quirante y su mujer, vecinos de Málaga, “obligándose él a asistir en la puerta de los hombres y cobrar en todas las representaciones”, A. Llorden, *ibidem*, pág. 185.

La puesta en escena de la *Santa Juana de Tirso de Molina*...

1º. En la fachada situada frente al *tablado* existía una *Tribuna* o *camarín*²⁸, ocupado por la ciudad, sostenido por pilares y con una escalera reservada para su acceso; como se trataba de un espacio abierto en la fachada, contaba además con un guardapolvo. Debajo de la tribuna se abrían tres ventanas, la de en medio reservada para los hermanos mayores, los cuales no tenían que pagar por asistir a la representación²⁹.

2º. Por las dos fachadas laterales del patio se repartían diecisiete *camarines*³⁰, espacios de carácter reservado cuya denominación es de carácter local y equivale al término más generalizado en el siglo XVII de *aposeno*. A los camarines se accedía a través de escaleras que conducían a unos pasillos interiores, los cuales no debían contar con mucha amplitud, según se lee: “en el corral viejo que de presente sirve para las representaciones, donde están los camarines hay unos callejones muy angostos, oscuros, bajos y con rincones”³¹.

3º. Es lógico suponer que contara con un espacio destinado a las mujeres (*cazuela*), pues las exigencias morales y la legislación teatral del momento así lo requerían. La existencia de un guardapolvo en la *tribuna* de la ciudad nos hace suponer que sobre ella pudo situarse la *cazuela*, y que dicho tejadillo servía para preservar a los caballeros regidores de cualquier objeto arrojado desde arriba.

4º. En el patio se colocaban “banco y asientos” que eran ocupados por el público más humilde, según se deduce del precio de las entradas³². Contaba también el

²⁸ Si bien los términos *tribuna* y *camarín* se utilizan de forma indistinta, nos inclinamos a pensar que tenía más carácter de balcón que de aposento, de hecho en las Actas Capitulares del año 1663 (A.M.M., A.A.C.C. fol 92.) leemos: “libranza de cuatro mil reales para el balcón de la casa de comedias...donde es preciso echár un balcón de hierro con su guardapolvo y remates”. La intromisión de particulares en este espacio reservado a la ciudad será motivo de frecuentes quejas por parte de los regidores, en cuyas intervenciones en cabildo insisten también en que se ocupen los asientos de dicho camarín “por sus antigüedades”.

²⁹ Queda constancia de estas tres ventanas en la postura para el arrendamiento hecha el cuatro de octubre de 1645, véase A. Llorden, *Gibralfaro* nº 27, pág. 192.

³⁰ “Que estando en uso y costumbre desde que se hizo la cassa (*sic*) de las comedias de esta ciudad que los arrendadores de ella...repartían todos los días las llaves de los aposentos...de pocos días a esta parte siendo diez y siete aposentos, los arriendan por todo el año a diez y siete particulares...”, A.M.M., A.A.C.C. año 1656, fol. 324v.

³¹ A.M.M., A.A.C.C. año 1660, fol. 50.

³² Una de las condiciones de la escritura de arriendo del cuatro de marzo de 1630 es la siguiente: “que por cada representación que se hiciere en dicho patio no ha de poder llevar de alquiler por cada uno de los demás camarines que están en él, más que cuatro reales, y

Carmen González Román.

patio con un *apósito* donde se vendía agua y turrón, cuya explotación podía el arrendatario ceder a otro particular mediante contrato³³.

5º. El lugar destinado a la representación se destacaba por la presencia de un tablado delante de una fachada -denominada *fachada del teatro* o simplemente *teatro*- de al menos dos pisos, que podía estar abierta por varias puertas y ventanas que facilitaban los movimientos de los actores, las apariencias, etc.(Fig.2)

LA PUESTA EN ESCENA.

El estudio de la puesta en escena de *La Santa Juana* nos permite deducir cuales eran las posibilidades de escenificación de la *casa de comedias vieja* de Málaga. Debe tenerse presente que cualquier intento de reconstrucción escénica, basado en el texto dramático y en las indicaciones expresas de su autor (*acotaciones*³⁴), está sujeto a posibles variaciones respecto a la puesta en escena original.

Ahora bien, resulta obvio pensar que los escritores conocían las condiciones físicas de los locales donde se iban a representar sus comedias, y, por tanto, el movimiento de los actores, los decorados y demás accesorios eran concebidos en función de dichos espacios. Por otro lado, *los autores*³⁵ encargados de representarlas, trataban de ser fieles a las indicaciones que el texto les marcaba; de este modo, es frecuente encontrar en los contratos la condición de que las comedias se representen “con todas las *apariencias* que indicaba el autor que las compuso”³⁶, y, por esta razón, se solían fijar en dichos contratos un apartado en el que se incluían las cantidades “para ayuda a las *apariencias*”.

por cada asiento de las demás personas, así hombres como mujeres, cuatro maravedís, como hasta aquí se ha hecho”, en A. Llorden, *op. cit.*, *Gibralfaro* nº 27, 1925, pág. 181.

³³ “En 7 de abril de 1614 se arrienda a Juan Ibáñez el aposento en que se vendía el agua y turrón, por tiempo de dos años”, en A. Llorden, *op. cit.* *Gibralfaro* nº 26, pág. 153.

³⁴ El término *acotación* viene a definir el conjunto de “marcas” que suministran información sobre la puesta en escena. La crítica literaria distingue entre “*acotaciones explícitas*” (el texto de la obra no pronunciado por los personajes: lista de figuras, indicaciones escénicas...) y “*acotaciones insertas o implícitas*” (las integradas dentro del diálogo).

³⁵ Con el término *autor* se designa en la época al director de la compañía de *representantes*.

³⁶ Véanse, por ejemplo las condiciones del contrato de los arrendadores de la casa de comedias de Málaga con el *autor* Alonso de Heredia el 2 de septiembre de 1612, en LLORDEN, A.: *op. cit.* *Gibralfaro*, nº 26, pág. 151. Es preciso aclarar que, en este caso, el término *apariencia* hace referencia al conjunto de maquinarias, decorados, etc. que se utilizaban en la representación.

La puesta en escena de la *Santa Juana*, de Tirso de Molina...

La primera acotación importante figura al final del segundo acto (1ª parte)³⁷, donde se lee (fol.15v.):

*Chirimías, descúbrese en alto una gloria y el niño
Jesús y Virgen María a su lado y San Francisco.
Tocan músicos.*

El término *gloria* se utilizaba para referirse a una maquinaria en forma de nube que transportaba en su interior a algún personaje o personajes divinos desde un espacio superior que simbólicamente representaba el cielo. El empleo de *glorias* es frecuente desde la época medieval, y de su pervivencia tenemos hoy día un singular testimonio en las representaciones del *Misterio de Elche* que se siguen realizando en el interior de la iglesia de Sta. María de esta localidad; en esa ocasión, se hace descender y ascender en varias ocasiones la *nube* o *araceli*, término éste último que nos remite a su origen propiamente medieval.

En nuestro caso, la expresión “*descúbrese en lo alto...*”, nos hace pensar que se tratara mas bien de una *apariencia*, es decir, de una composición que, situada en un hueco (ventana o balcón) superior del *teatro*, permitía -tras correrse una cortina- contemplar la escena descrita en la acotación. Suponemos, además, que dicho descubrimiento no ofrecía una pintura sino que constituía lo que se ha denominado un *tableaux vivant*, pues los personajes descritos mantienen un diálogo.

Es importante insistir aquí en los tres niveles de acción característicos del teatro medieval (infierno-tierra-cielo, simbolizados por los distintos espacios utilizados en escena), los cuales persisten en la comedia del Siglo de Oro y, especialmente, en las *comedias de santos*, como es la que aquí nos ocupa. A este respecto, Varey, incluye entre las funciones del balcón situado en el primer nivel de la *fachada del teatro*, la de representar “lo alto en simbolismo vertical (o sea, dominio físico y/o moral)”³⁸, así como el servir para los descubrimientos.

Antes de descubrirse la *apariencia*, el efecto es anunciado por unos toques de *chirimías*, recurso sonoro muy frecuente en la comedia del Siglo de Oro que, gene-

³⁷ Para el análisis de la obra he utilizado el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional (ms. nº 4.295) pero actualizo, aquí, la puntuación y grafía.

³⁸ VAREY, J. E.: “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón”, *Edad de Oro*, 5. Madrid, Universidad Autónoma, 1986, págs. 272-77.

Carmen González Román.

ralmente, anunciaba la entrada de un personaje importante³⁹.

En esta *Primera Parte* de *La Santa Juana* se hace uso en dos ocasiones del *escotillón*, especie de trampilla por la que se hacía aparecer o desaparecer del tablado a algún personaje u objeto, en el acto II (fol. 4) leemos:

*Húndese las galas y sale sobre el bufete un hábito
de San Francisco.*

Y en el acto III (fol. 2):

Húndese los pedazos y sale otra orza entera.

En ambos casos se busca el efecto sorpresa que ilustre convenientemente acerca de la actividad milagrosa de la Santa.

Uno de los recursos más interesantes de la *Primera Parte* es el que nos presenta la siguiente acotación (fol.5v. Acto III):

*Vuélvese el torno y en él esté entre mucho heno
el niño Jesús recién nacido, el buey y el jumento
y un portal encima lleno de romero y capas de
algodón. Toquen música.*

El cuadro donde se incluye esta acotación presenta a la Santa haciendo las funciones de portera del convento de la Cruz, mientras tanto, canta al niño Jesús y mece el torno como si de su cuna se tratase.

Este *torno* responde al tipo de maquinaria empleada en los escenarios de los teatros comerciales del XVII para hacer aparecer o desaparecer súbitamente un objeto o un personaje del tablado mediante movimientos laterales rápidos. Allen la denomina *bofetón*, si bien apunta que esta máquina se confunde con la *tramoya*, que originalmente designaba “una máquina giratoria que se montaba normalmente en la línea divisoria entre el tablado y el vestuario, o sea, entre las cortinas del fondo”⁴⁰. En cualquier caso, la mención explícita -en nuestra comedia- al *torno*, nos permite con cierta facilidad imaginar la forma y función de este dispositivo.

³⁹ Sobre el significado y valor de estos efectos sonoros véase: RECOULES, H.: “Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del siglo de oro”, *B.R.A.E.*, LV, 1975, págs. 109-145.

⁴⁰ ALLEN, John J.: *op. cit.* pág. 19.

La puesta en escena de la *Santa Juana de Tirso de Molina...*

La riqueza compositiva de este cuadro se realza con toques de campana y *chirimías* acompañando la acción, ambos sonidos anuncian, además, una nueva *apariciencia* que se nos presenta mediante un significativo efecto visual; dice así la acotación (fol. 5v. Acto III):

*Cae abajo la delantera del teatro y detrás
sobre un altar esté un cáliz y sobre él un
niño Jesús.*

En un apartado anterior hacíamos mención a cómo la palabra *teatro* se utilizaba para referirse a la fachada que sirve de divisoria entre el tablado y el vestuario. En el nivel inferior de esta fachada debía existir, en este caso, un hueco central o espacio para las *apariciencias* (aparte de las dos puertas laterales para las entradas y salidas de los actores), cubierto por una cortina que caía en el momento descrito por la acotación, dejando ver el altar, cáliz y niño Jesús.

Mas adelante se lee (fol.6. Acto III):

vuélvese a cerrar.

Este hecho nos lo corrobora las palabras pronunciadas por la Santa:

Santa: ¡Ay Jesús, qué maravilla!
ensalzais a quién se humilla.

Ya se juntó la pared,

y en fe de tanta merced... (fol 6. Acto III. elsubrayado es mio).

Lo original de esta indicación reside en la expresión “*cae abajo la delantera...*”, (pues lo frecuente es encontrar expresiones como “córrese una cortina” o “descúbrese”) lo cual nos induce a pensar que el mecanismo de apertura y cierre de la cortina no fuese en este caso horizontal sino vertical.

Otro de los recursos escenográficos utilizados en esta primera parte es el *pescante*, especie de grúa primitiva movida por un sistema de cuerdas, poleas y contrapesos. Veamos un ejemplo:

Santa: ¿Qué he de hacer, Esposo santo?
veros quiero y no me dejan.

Voz:(dentro) Pues yo te llevaré a donde
no te inquieten, cara prenda.(Fol.11v.Acto III)

A continuación la acotación indica:

Carmen González Román.

Vuela hasta arriba.

Bastante esclarecedora, para entender cómo se realizaría este “vuelo”, resulta la definición que del *pescante* ofrece el *Diccionario de Autoridades*: “En los teatros de comedias es una tramoya, que se forma enexando en un madero grueso, que sirve de pie derecho, otro madero proporcionado, el qual tiene su juego hacia lo alto, con una cuerda que passa por una garrucha que está en el pie derecho. En la cabeza del segundo se enexa otro madero, en cuyo pie se pone y afirma un asiento en que va la figura, la cual sale baxando, o se retira subiendo, a la proporción que se suelta o se recoge la cuerda que mueve el segundo madero”.

Los tratadistas de la maquinaria teatral de los siglos XVI y XVII, se ocuparon de diseñar con detalle la construcción de estas máquinas (que alcanzaban sorprendentes niveles de complejidad en el teatro cortesano). Nicola Sabbattini, en el Libro II de su *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre*, dedica un capítulo a “*Comment faire, sans nuage, descendre une persone du ciel, laquelle arrivée sur le plancher de la scène y pourra aussitôt marcher et dancer*”⁴¹, y nos ofrece un dibujo muy ilustrativo de la estructura de una máquina que se ajusta perfectamente a la definición del *pescante* (Fig.3).

No solo para facilitar el “vuelo” de los personajes, también se utiliza el *pescante* cuando aquellos deben mantenerse en el aire, como sucede en el acto III, donde la acotación indica (fol. 12v.):

*Tiran una cortina y está la sierva una vara del
suelo en el aire, los ojos en el cielo, las manos
puestas elevadas.*

No podemos pasar por alto la curiosa anotación que figura en el primer acto, acompañada además de un sencillo dibujo (Fig.4):

*Labrose esta † (sic) y humilladero a 5 de enero,
fue su escultor Francisco Jiménez, poeta de
Baltasar Pinedo. (fol.15)*

En este caso la indicación se refiere a un accesorio o decorado que probablemente permanecía sobre el tablado durante el cuadro completo que daba fin al acto primero. Este tipo de adornos (montes, jardines, cuevas, peñas...) junto con el ves-

⁴¹ SABBATTINI, N.: *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre*. Ravenne, 1638. Utilizo la traducción al francés de Melles MARIA et RENEE CANAVAGGIA et M. LOUIS JOUVET: *Neuchâtel, Ides et Calendes*, 1942.

La puesta en escena de la *Santa Juana de Tirso de Molina*...

tuario y demás accesorios que introducían a escena los personajes, se incluían en los contratos que los *autores* firmaban con el encargado del teatro.

En el caso de Málaga, encontramos con frecuencia cartas de obligación por las cuales las compañías de comedias hipotecan gran parte de su vestuario y adornos para cubrir sus deudas; la relación de sus pertenencias suele ser bastante rigurosa y además, indican con todo lujo de detalles los materiales, colores, etc. Veamos un ejemplo: “Cinco sayos grandes y pequeños de terciopelo amarillo, carmesí y azul, con guarniciones de raso en algunos, en otros de oro y plata:...doce sombreros de raso, tafetán y terciopelo...ocho escudos de pasta plateados; diez máscaras, ocho saetas de palo,...dos cetros de palo dorados, diez barbas...”⁴².

Finaliza la *Primera Parte* de *La Santa Juana* con una composición espectacular -atendiendo a la sucesión de recursos empleados- de marcado acento apoteósico. Dice así la acotación que abre este último cuadro (fol.12v.):

*Música. Abrese una gloria y sobre un trono esté
Cristo sentado y el Ángel hincado de rodillas entre
otros muchos, llenos los brazos de rosarios. En
hablando el Ángel suena música, hecha Cristo
a los rosarios la bendición sosteniéndolos con
la otra mano. Encúbrese la gloria y baja el Ángel
al son de la música con ellos.*

Nuevamente hemos de pensar en la utilización del nivel superior de la fachada del teatro que, al abrirse, permitiría presenciar la “visión celestial” que se describe en la acotación. El descenso del Ángel se realizaría con ayuda del *pescante*, tal desplazamiento nos lo corrobora las palabras de un personaje:

*Abadesa: ¿No ve cómo el ángel baja
y los rosarios la ofrece? (fol.14v.)*

⁴² LLORDEN, A.: *Op. cit. Gibralfaro* nº 26, pág. 140. En 1616, año en que se representa *La Santa Juana* en Málaga, Llorden constata la presencia en esta ciudad de Juan Acacio -autor de comedias-; es necesario señalar a este respecto que fue este comediante y su compañía la que estrenó la “Tercera” *Santa Juana* en Toledo en agosto de 1614, según nos indica Blanca de los Ríos en su estudio preliminar a esta trilogía de Tirso (Tirso de Molina. Obras dramáticas completas. Madrid, Aguilar, 1969, págs. 763-769). La misma autora resalta la importancia de las relaciones profesionales entre Tirso y el comediante Juan Acacio Bernal, “uno de los autores de comedias más celebrados en sus días y de más larga vida escénica”.

Carmen González Román.

Por último el Ángel y la Santa, ante la espectación de los presentes, desaparecen con ayuda del *torno* o *bofetón*:

Ángel: Ven, esposa consagrada
adonde a tu esposo veas.
Vuélvese un torno y desaparecen.
Evangelista: Llévose la transportada. (fol.15)

En la *Segunda Parte* de *La Santa Juana* se repiten algunos de los recursos escenográficos ya utilizados en la *primera*, como el *pescante* o las *apariencias* que ofrecen la visión de la Santa u otro personaje divino. Pero, sin duda, la composición escénica más interesante se describe al inicio del primer acto, que comienza con la siguiente acotación (fol.48):

Haya música y tiran una cortina y baja de arriba el Ángel San Laurel y sube la sierva Juana hasta la mitad del tablado.

Los dos personajes, con ayuda del *pescante*, se encuentran a cierta altura, desde allí inician un diálogo en el que denuncian la herejía luterana y agradecen la existencia de otros pilares básicos del catolicismo. Intercaladas entre el diálogo las acotaciones nos indican (fol. 49):

*A la mano derecha se descubre Cortés armado,
con las armas de Castilla.*

Tras describir las cualidades de “este nuevo Alejandro”, se lee (fol. 49v.):

*Al otro lado Alonso de Alburquerque con su
cabellera cana y armado, y las armas de
Portugal.*

Más adelante otra acotación (fol. 50):

*En medio de los dos se descubra debajo un
dosel el retrato de Philipo 2º.*

Y por último (fol. 50v.):

Descúbrese un árbol todo lleno de rosarios.

La disposición de las figuras se asemeja a la de un típico retablo de altar. No se ha de pasar aquí por alto, a este propósito, la influencia ejercida por el arte reli-

La puesta en escena de la *Santa Juana* de Tirso de Molina...

gioso en la escenificación de los teatros comerciales⁴³, o, si se prefiere, la influencia recíproca, como ha demostrado en un excelente estudio Rodríguez G. de Ceballos al analizar el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco⁴⁴.

En la *Tercera Parte* de *La Santa Juana*, es frecuente el empleo de *apariencias* como recurso escénico; he aquí algunas de ellas:

- (fol.9.Acto I) *Tocan chirimías, se aparece Cristo con una tunicela encarnada, como resucitado, y la Santa con Él.*
- (fol.9v.Acto I) *Aparécese la cruz y sobre ella la corona de espinas y tres clavos.*
- (fol. 14v.Acto II) *La Virgen María, la Santa y el niño Jesús, el Ángel y otro Ángel arriba. Toquen chirimías.*
- (fol. 16v.Acto III) *Descubren una cortina y aparecerá la Santa de rodillas con un cristo en la mano y coronada la cabeza como **la pintan**, y las monjas a sus lados, y estén sobre una tarima a forma de cama. (El subrayado es mio)*

Sin embargo, uno de los momentos más espectaculares de esta *Tercera Parte* corresponde al acto II, cuando se presenta el siguiente accesorio (Acot.fol.7v.):

*Aparécese un toro al parecer de bronce echando llamas.
Sacan el toro echando fuego.*

⁴³ Sobre la influencia recíproca de las artes pictóricas con el teatro, véase el ya clásico libro de OROZCO DÍAZ, E.: *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, Planeta, 1969. El mismo tema es tratado por BASTIANUTTI, Diego L.: "La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso sobre Lope de Vega*. Madrid, 1981, págs. 711-718. Un profundo estudio es el realizado por VOSTERS, Simón A.: "El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español". *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 1981, págs. 15-37. Una aproximación, en la misma línea, la encontramos en GONZÁLEZ ROMÁN, C.: "La Aurora del Sol Divino: una comedia representada en la casa de comedias vieja de Málaga", *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de las IX Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. Almería, Abril, 1992, (en prensa).

⁴⁴ RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A.: "Espacio sacro teatralizado: El influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco", *En Torno al teatro del Siglo de Oro*, nº 9. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, págs. 137-151.

Carmen González Román.

Nos inclinamos a pensar que el procedimiento para que el toro saliera “echando fuego”, consistía en una convención lograda mediante cintas o tiras de papel dorado⁴⁵. De lo que no cabe duda es de la presencia de este decorado en el tablado, pues mas adelante se lee (Fol.8):

*Ábrese por un costado el toro y esté
dentro don Jorge.*

Además, desde allí, el personaje pronuncia su discurso, desvelando el símbolo del toro de fuego:

*don Jorge: ...en el purgatorio estoy
por tu favor y merced;
pues de mí te acuerdas hoy... (fol 8)*

Esta misma convención (cinta dorada como símbolo de fuego), se repite en el siguiente acto; al final de una conversación entre don Luis y un “alma de galán”, leemos (fol.14v.):

*Danse las manos y sale de ellas una llama
de fuego.*

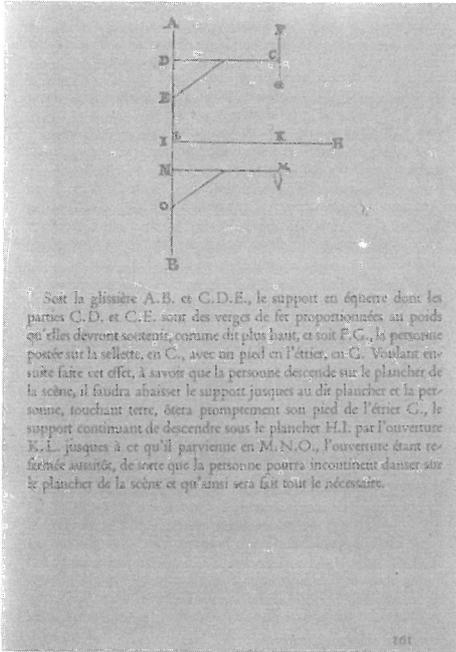
El último recurso escenográfico en que nos vamos a detener es, precisamente, el que cierra la serie de *La Santa Juana*. El final de esta *Tercera Parte* se resuelve con la utilización de una *tramoya* que transporta a la Santa desde el tablado (tierra) al nivel superior (cielo). Probablemente se trataría de una *gloria* (Fig.5) ; si bien la acotación es bastante simple, no deja de ser muy significativa (fol.18v.):

Suben la tramoya.

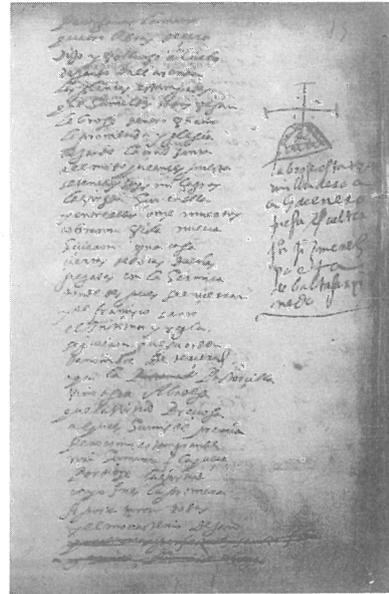
Hasta aquí, lo que a máquinas, decorados, accesorios, trucos y efectos visuales y/o sonoros se refiere; lo demás, la espectación, los gestos de aprobación o desagrado, la complicidad, en definitiva la atmósfera creada por la mágica ficción que se ofrecía desde un reducido escenario, corresponde a esa otra realidad del teatro del Siglo de Oro, el público.⁴⁶⁴⁷

⁴⁵ Véase el minucioso y documentado análisis que, sobre este tipo de convenciones, realiza GRANJA, Agustín de la.: en “El actor y la elocuencia de lo espectacular”, Actor y técnica de representación del teatro clásico español. London, Tamesis Books, 1989, págs. 99-120.

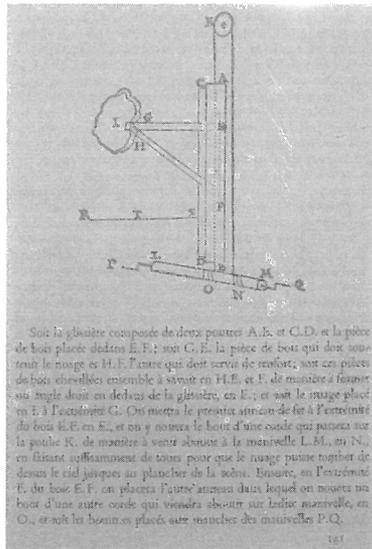
⁴⁶
⁴⁷



3. Nicola Sabbattini. Libro II. Cap. 50. Diseño de maquinaria teatral para facilitar el movimiento vertical de los actores sobre el *tablado*.



4. Manuscrito autógrafo de Tirso de Molina. Primer acto (1ª parte) de *La Santa Juana*.



5. Nicola Sabbattini. Libro II. Cap. 43. Máquina para transportar personajes en una nube.