

EL ESPACIO ESCÉNICO EN «LA PRÓSPERA FORTUNA
DE DON BERNARDO DE CABRERA»,
DE MIRA DE AMESCUA

Antonio SERRANO

Me parece que tras las Jornadas de Almagro del año 1990, ya no se podrá hablar tan alegremente de los *lugares de representación* cuando nos refiramos al teatro español del Siglo de Oro¹.

Cierto es que cuando hemos hablado de *representaciones en el Coliseo del Buen Retiro*, nos hemos referido a unas puestas en escena en un espacio escénico concreto, con unas posibilidades materiales concretas, con una escenotecnia determinada, que ofrecían unas ya sabidas posibilidades al autor de la compañía que allí iba a representar, y que hoy conocemos dichas posibilidades gracias a muchos y muy variados estudios. Con otras palabras: cuando hablamos de las representaciones en el Coliseo, todos tenemos unas ideas comunes, que responden al modelo de lo que allí existía y allí ocurría. Conocemos las posibilidades materiales de aquel espacio, y a través de eso reconstruimos con cierta facilidad cómo eran las representaciones que allí se desarrollaban.

Pero cuando hasta ahora hemos estado hablando de las *representaciones en el corral*, lo hemos hecho frecuentemente con una imprecisión llena de inexactitudes y de confusiones. Porque de las representaciones en el corral hemos generalizado peligrosa y erróneamente. Hemos metido en el mismo saco al corral del Príncipe y al del Carbón; al de Almagro y al de Alcalá; al de la Oliva y al de Zamora. Y se ha cometido con ello

¹ Véase José María Díez Borque (ed.): *Espacios teatrales del barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad. XIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 7-9 de julio, 1990)*, Kassel, Edition Reichenberger, 1991.

una gran equivocación, ya que se ha generalizado como si fuesen iguales las medidas de sus escenarios; como si todos tuvieran un mismo frontal de dos o tres pisos; como si todos tuvieran o carecieran al mismo tiempo del falso techo sobre el escenario que ocultara la posible maquinaria. Nos hemos olvidado de las características materiales y técnicas de los corrales (o lo que es igual: hemos generalizado sobre ellas), sin darnos cuenta de que éstas condicionaron irremediamente la puesta en escena de muchas obras de teatro, y, estoy seguro, incluso de su proceso creador. Ejemplos hay a montones, pero baste recordar que Calderón nunca hubiera podido ver representada *La fiera, el rayo y la piedra* en el corral de Almagro con todo el potencial escenográfico con el que hoy la conocemos.²

Vuelvo con esto a recordar que lo que nos debe preocupar de una comedia del Siglo de Oro, como de cualquier otro texto teatral, no es sólo el análisis literario de su texto escrito, sino partir de él para crear, para imaginar, para reconstruir su representación; que un texto teatral no se lee, sino que se ve y se oye; que lo escrito sólo es un pre-texto, ya que, como se ha dicho, el lenguaje del teatro «es el que utiliza significativamente todos los signos gesticulares y escénicos».³

Y ojalá pueda parecer esto una perogrullada, pero mucho me temo que aún hay colegas que estudian el teatro aproximándose psicológicamente a los personajes, desenmascarando cuatro audaces metáforas o averiguando la variedad métrica usada en una comedia.

Quizá por esta razón he elegido como objeto de estudio un aspecto de una comedia de Mira de Amescua que se alejara lo más posible de lo que entendemos tópicamente por «litera-

² Considero de suma utilidad el artículo de John J. Allen, «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias», en Aurora Egido (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 13-23.

³ Jorge Urrutia, «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y la reivindicación del texto literario», en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.): *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 269-291.

rio», y que se acercara máximamente a su vertiente espectacular. Y me he acercado a ella con ojos de autor del siglo XVII (aunque sé que esto es casi imposible) preocupado por cómo encajar aquella obra en la arquitectura de los corrales; o, si se quiere, con mirada de hombre del XX, pero forzando la imaginación para «ver» cómo fue, cómo pudo ser en escena *La próspera fortuna de don Bernardo Cabrera*.

El argumento puede resumirse de la siguiente manera: dos caballeros, don Bernardo Cabrera y don Lope de Luna, llegan a Zaragoza con ánimo de servir al Rey Pedro IV el Ceremonioso y a labrarse un porvenir de riqueza y fama. Pero, por cuestiones totalmente de azar, don Lope es despreciado e ignorado por el monarca, mientras que don Bernardo es prontamente reconocido e inmediatamente encargado de misiones de responsabilidad, que, al resolverlas con tino y prudencia, provocan un nuevo aluvión de títulos y agasajos hasta convertirlo en mano derecha y valido del rey. Sin embargo nada es constante en el Barroco; todo es mutable y perecedero (*sic transit gloria mundi*); y por esta grave ley, apoyándose en equívocos, errores y casualidades, la suerte de los dos inseparables amigos se trueca: el ignorado don Lope pasa a ser el hombre fuerte del gobierno real, mientras que la estrella de don Bernardo se apaga tanto que es despojado de sus títulos, embargadas sus posesiones, encarcelado, condenado a muerte y ejecutado sin que ninguno de sus amigos, y muy especialmente don Lope, pueda evitar tan trágico final.

Este sería un primer argumento. Yo creo que «primero» en el sentido «más superficial», con el que uno antes se encuentra. Y cumple con su finalidad: así fue, en verdad, la vida del noble aragonés don Bernardo de Cabrera. Pero por otra parte es un argumento que coincide plenamente con la mentalidad barroca: el «no hay cosa estable en este mundo» de Francisco Santos; o «todo está sujeto a mudanza y ruina que tiene por ley nuestra mudable y varia voluntad» de Rodrigo Caro; o el «porque cada día, como el mundo se va acercando al fin, va todo de mal en peor», como dice María Zayas.

Y, para terminar, tal como lo resume el profesor Maravall: «la mudanza es, pues, un gran tema barroco. Poetas y moralistas lo ponen de relieve. Los políticos y los economistas echan mano de él para explicar los declives de los Estados»⁴ y si la *mudanza* provoca el declive de los Estados, no nos puede extrañar que ésta misma produjera la ruina y trágico fin de don Bernardo Cabrera, precisamente por eso recogida ahora su historia, dos siglos más tarde, por vigente y puesta de moda.

Pero, como ocurre en tantas obras del Barroco, este sencillo tema superficial lleva una trama por debajo, quién sabe si menos trascendente, pero en la que residen los mimbres con los que se construye la cesta de la «pieza», y cuya característica es poseer en grado sumo eso que denominamos «teatralidad», y que prepara el camino «espectacular» para que las cosas «sean como son», «sucedan como tienen que suceder» (teatralmente, claro).

Y así, ese «otro» argumento es el siguiente: el rey don Pedro está enamorado de Leonor, dama de la corte y amiga íntima de la Infanta Violante, hermana del monarca, al que rechaza firme y repetidamente. La llegada a la corte de don Lope, y don Bernardo provoca un disimulado —y a veces abierto— enfrentamiento entre ambas mujeres, ya que las dos se enamoran prontamente de don Bernardo. Mientras tanto, Dorotea, una dama vieja y fea, se encapricha de don Lope, y, para conseguir sus favores, le envía billetes con la firma de «la Infanta» invitándole a citas nocturnas en el jardín o balcones de palacio. Y aquí se encuentra la verdadera teatralidad de la obra. Confusiones, porque don Bernardo, también enamorado de Violante, cree que ésta no le corresponde. Confusiones y enredo, porque don Lope cree estar conquistando a la infanta Violante, cuando no es así. Confusiones y enredo cuando Leonor aparenta ser la receptora de una carta de amor que don Bernardo, en verdad, ha enviado a la Infanta. Confusiones y enredo, cuando la Infanta cree que don Bernardo no está ena-

⁴ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

morado de ella sino de Leonor, cuando, en verdad, es a la inversa. Y confusiones, enredos, casualidades y errores, que, en otro orden de cosas, son capaces hasta de llevar a la mismísima decapitación al pobre don Bernardo, verdadero héroe trágico de la obra.⁵

A la postre, y aprovechando que el Ebro pasa por Zaragoza, el final feliz tan propio del teatro del XVII: el Rey se casa con Leonor y la infanta Violante con don Lope (con alguien había que casarla a esta pobre mujer). Todos, pues, contentos y felices. Todos. Nadie pregunta, por ejemplo, por qué ha muerto don Bernardo. Nadie pregunta, por ejemplo, quién es el responsable de haber condenado a un inocente. Nadie culpa a nadie de nada.

Y es que, claro, el causante de todo es el Rey, y el Rey, como dice Saavedra Fajardo, «no tiene otros superiores sino a Dios y a la fama», y es ese Rey a veces injusto ante el que nada puede hacerse. Bien y rotundamente lo dice el profesor Ruiz Ramón: «el hombre víctima de la injusticia y la pasión del Rey, no puede, sin embargo, levantarse contra él. Sólo Dios puede castigarle»⁶. Y ya que en la obra ni siquiera existe el arrepentimiento real, todo es «teatralmente» resuelto. ¿Para qué complicarse la vida?

Este es el esquema argumental del que hay que partir para conocer un poco la comedia. A él habrá que volver en algún instante incluso para analizar situaciones o detalles que no han sido reflejados en esta breve pasada, inevitablemente ligera y superficial.

El inicio de *La próspera fortuna de don Bernardo Cabrera* se desarrolla en los alrededores de palacio y, conforme va avanzando la primera Jornada, se va introduciendo en él —en

⁵ Este final y el argumento que expongo pertenecen a las dos obras *La próspera fortuna de don Bernardo Cabrera* y *La adversa fortuna de don Bernardo Cabrera*, aunque el estudio de la utilización del espacio escénico lo aplico sólo a la primera.

⁶ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1967.

el palacio— hasta que, al final de la Jornada, se desarrolla ya en una sala del interior. Y ello se corresponde con un esquema argumental muy elemental: llegan don Bernardo y don Lope y se producen los primeros éxitos del primero y los primeros fracasos del segundo. Y todo sin una causa determinada, sin un motivo concreto; participando ya el azar desde el primer instante. Leonor y la infanta Violante muestran su antojo por Cabrera y surgen los primeros manejos de Leonor para atraer al joven y separarle de Violante. También, y nada más empezar, sucede la contratación de dos criados con nuestros personajes: son ellos Lázaro y Roberto.

Y ¿cómo está utilizado el espacio escénico? Pues de manera muy simple: utilizándolo en tres ocasiones como espacio único, pero con algunas especificidades que hay que subrayar:

a) En primer lugar, ese *espacio único* representa un patio con corredores del palacio-castillo, lugar que, como tantas veces en el teatro del Siglo de Oro, vamos a conocer por boca de los propios personajes. Así, don Bernardo, en un momento determinado, dice:

Siempre suelen acudir
a este patio de palacio
los que pretenden servir:
busquémoslos.

(vv. 119-122)

a lo que contesta don Lope:

No habrá espacio,
porque el Rey querrá salir
a este corredor, a dar
audiencia.

(vv. 122-125)

Los dos personajes van buscando criados, y así aparecen «en otro lugar», aunque en el mismo espacio escénico, dos criados —los mencionados Lázaro y Roberto— con los que se contratarán. Es decir, el espacio representa un lugar amplio (las dos parejas se ignoran en un primer momento), grande: un

patio, una plaza de grandes dimensiones y en la que hay un número importante de personas, ya que uno de los ayudantes del Rey, el Conde de Ribagorza, viene diciendo: «El corredor despejen. ¡Plaza, plaza...!» (v. 203). La causa de la aglomeración obedece a que el Rey se dispone a dar audiencia pública.

Comienza la audiencia y en ese momento ocurre algo de interés: si antes el espacio único utilizado representaba un lugar espacioso, amplio, ahora acontece una especie de concentración espacial: lo que se ve es una parte de la generalidad anterior; idéntico mecanismo al que ofrece el zoom en el cine. El espacio escénico ha reducido su campo de representación; él no ha cambiado, pero ha eliminado parcelas que no interesaban, centrando la atención del espectador en los lugares donde se va a producir la acción que ahora más importa. Es una concepción artística —y no realista— en grado sumo del espacio escénico, que, sin alterarlo, se agranda o empequeñece según convenga al desarrollo de la obra. La modernidad del efecto es admirable. La maestría en su utilización, perfecta.

b) En un segundo momento el espacio escénico ya no está utilizado unitariamente, sino dividido en dos subespacios: uno, *superior*, —un balcón—, en el que están Leonor y Violante, y otro *inferior* en el que están paseando don Lope y don Bernardo y al que luego llega el Rey.

La utilización, entonces, del espacio es vertical, de arriba abajo. El *balcón de palacio* es, sin duda, la balconada del corral, y la *plaza* donde pasean don Lope y don Bernardo es el escenario. Concepción vertical del escenario, que no es nada nueva, sino heredada incluso del teatro medieval, como el profesor Varey ha señalado en reiteradas ocasiones.

Lo que ocurre es que esta concepción de poner arriba a las damas y abajo a los caballeros recién llegados oculta un significado claro y evidente: ellas están arriba porque son de una clase social superior, porque están también *arriba* en los escalones sociales. Y ellos están ahora donde les corresponde: en un lugar por debajo de ellas. Por eso el conflicto de la obra va a

consistir en las ansias de ellos para subir los escalones sociales hasta estar a la misma altura que las damas. Damas, por otra parte, a las que ellos aspiran y a las que pretenden llegar trepando por las recónditas sendas del logro amoroso.

El balcón, pues, no es sólo un balcón de palacio. Es todo un símbolo de estatus superior. El balconcillo, por tanto, del escenario del corral sirve para albergar personajes o acciones que son superiores, que están «por encima de», con lo cual la escenografía (el significante) está reforzando el argumento (el significado) de la obra. Parece como si Mira tuviera interés en mostrar el conflicto de la obra desde el primer momento, y ese conflicto quisiera mostrarlo visualmente —o sea, teatralmente—, y así, los continuos deseos de ascenso que tienen don Lope y don Bernardo hasta ocupar las alturas sociales en que habitan doña Leonor y la Infanta, las quisiera representar mostrando a unos y a otros en un muy distinto plano: unos en la calle y los otros en el balcón, tal como están en la vida real. El espectador con sólo un golpe de vista, recibía un mensaje más claro y más nítido que con múltiples e innecesarios versos. Así, con esa sencillez y precisión, cuenta las cosas el verdadero teatro. Pero la verdad es que resulta fácil hacer esta afirmación cuando el profesor Varey ha sido ya tan explícito:

Mientras el balcón del corral de comedias se usa a menudo con intención más o menos «realista», no podemos olvidar el gran número de obras donde la relación espacial entre un personaje en un nivel más alto, con otro en un nivel más bajo, es indicio de su relación moral.⁷

Varey dice «moral»; ciertamente, pero también se puede afirmar que es indicio de su relación «social», como ocurre en este caso.

c) El tercer lugar donde se desarrolla la acción ocupa un espacio igualmente unitario, no subdividido. Todo sucede en un

⁷ John E. Varey, «Cosmovisión y niveles de acción», incluido en su libro *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 23-36; la cit. en p. 36.

corredor del piso alto del palacio. Es un corredor, porque así lo indica el propio Rey («Leonora / por este corredor viene...», v. 689). Se trata de un corredor porque sirve de paso entre unas habitaciones y otras del palacio: «Voy a mi cuarto», dice el Rey; a lo que Leonor contesta: «Entraré yo después», lo que nos indica que hay un cierto asedio real a la dama, en una escena de movimiento de personajes verdaderamente apasionante para cualquier director que hoy quisiera montar esta obra. Es un corredor, sin duda, pues. Pero lo importante es que es un corredor, como decía antes, situado en el piso alto del palacio. Don Bernardo dice a su criado: «Mira si al patio *descendió* don Lope / y avisale que estoy aquí esperando...» (v. 705), con lo que no nos deja lugar a duda.

Y todo esto ¿por qué? ¿Daría igual que el corredor estuviera abajo? Tajantemente, no; y eso lo sabe muy bien Mira. El corredor está arriba porque ya ha empezado el ascenso social de don Bernardo, a quien ya el Rey ha reconocido como «galán y cortesano» (v. 413) y ha ido entregando honores («que en mi cámara se quede / gentilhombre», v. 428) y mando militar. Por eso está arriba el corredor, aunque el espacio escénico (casi lo aseguro) sería el escenario, ya que imaginar que se desarrollara en el balconcillo, sería atractivo, pero pienso que improbable.

Y un último detalle: ese corredor superior está más cerca también de la intimidad del palacio; están próximos los aposentos, se arrima más a los centros de decisión política. Todo apoya la idea del irresistible ascenso de don Bernardo y su acercamiento a los entresijos del poder. Quién sabe si por esto hay unos primeros momentos de confusión y aturdimiento cuando don Bernardo empieza a ser víctima del enredo que Leonor comienza a tejer para quedarse con el amor del recién llegado a palacio y arrebatárselo a la también inclinada doña Violante.

d) El cuarto espacio escénico es para representar una sala de palacio en la que don Lope y Lázaro plantean su pena; aquel porque ha comprobado que el Rey ha tirado el memorial

que le entregó solicitándole mercedes, y éste, Lázaro, porque envidia a Roberto —su amigo—, que, al servir a don Bernardo, goza de las ventajas y el bienestar que su amo está logrando. No obstante, al decir *una sala de palacio* no pretendo decir una habitación interior, casi íntima donde habitan el Rey o su séquito. Este lugar no sería realmente posible: don Lope, un desconocido, un don nadie no podría tener acceso a semejantes lugares. Pero tampoco tendría un significado teatral; don Lope está en el anonimato social, en la oscuridad del hombre ignorado, que aún no debe estar, ni de prestado, compartiendo espacios en donde viven los que han triunfado, los sobresalientes, los que habitan en un espacio superior. No; la sala no se refiere a este lugar, y para comprender perfectamente dónde se desarrolla la acción hemos de seguir fielmente a Covarrubias, entendiendo que *salas* «se llaman unas piezas grandes de palacio, en lo baxo dél, donde se juntan los consejeros de Su Majestad a despachar los negocios de justicia y gobierno». Ahí sí nos cuadra don Lope, que, imaginamos, estaría inquieto merodeando los centros de poder para ver si caían algunas de las migajas de las beneficencias reales que, tan caprichosa y obstinadamente, le estaban siendo denegadas.

La utilización del espacio escénico es en esta ocasión, sencilla y sin complicaciones, pero surge una advertencia o una sospecha. El espacio, sin dudarlo, era el escenario, la tabla, el «teatro», que diría Cervantes. Y esto corrige un tanto la afirmación mía de antes de que la acción inmediata realizada por don Bernardo no creía que se desarrollara en los balconillos. Cierto es que representa una gran dificultad: moverse, hablar, cruzarse en los balconillos era sumamente dificultoso y por tanto improbable; pero algo habría especialmente que diferenciara con toda claridad las dos escenas, porque esa diferenciación estaba en el texto. Repito:

Mira si al patio *descendió* don Lope
y avisale que estoy *aquí* esperando

(vv. 705-706)

Clarísimamente se comprueba que don Lope habla «desde arriba» (socialmente, claro, pero también espacialmente). Luego, si es un tanto forzado aceptar la acción de don Bernardo en el balconcillo, ésta debería producirse en un lugar del escenario, pero en un lugar

- a) que estuviera claramente diferenciado de esta última conversación entre don Lope y Lázaro, o
- b) que estuviera en un plano ligeramente superior, para que ese «mira si al patio *descendió* don Lope / y avísale que estoy aquí esperando» tuviera pleno significado, adquiriera dimensión visual en el espectador del corral.

Si esta hipótesis fuera cierta, el espacio estaría dividido en dos partes para cobijar estas dos últimas escenas: una *superior* sobre un alza de algunos centímetros en la que estaría don Bernardo, y *otra a nivel del escenario*, en un lugar opuesto, pero más bajo que el anterior, en el que ocurriría la queja de don Lope y Lázaro. Sería así, un escenario bipartito, que manifestaría de por sí las dos versiones sobre el nivel social que cada personaje va adquiriendo.

Comienza la jornada segunda. En las habitaciones privadas el Rey, que aún no se ha acostado, se queja de los desdenes de Leonor, y recibe a don Bernardo y a su séquito, que viene victorioso de Cerdeña. No oye, por sueño, las hazañas que don Lope ha realizado, por lo que no le premia. Y se van todos. En la acción inmediata nada indica que se cambia de lugar, pero tampoco nada impide que sea otro distinto: un Secretario, enamorado también de Leonor, tiene la osadía de escribirle una carta amorosa. Pero el Rey le descubre *in fraganti* y, lleno de ira, manda encarcelarle. Todo esto no debe desarrollarse en el mismo lugar —habitaciones privadas del Rey—, porque no es lógico que el secretario se ponga a escribir una carta semejante en una de las habitaciones más frecuentadas por el Rey. El lugar debe ser más escondido, más recóndito. Pero lo importante es que todo esto tiene una definitiva repercusión en el espacio escénico en que se representa. Ambas ac-

ciones ocurren sin más en un escenario concebido como único espacio. Pero decir esto resultaría de una impresionante pobreza. Porque el escenario obliga a realizar un esfuerzo imaginativo en el espectador de extraordinaria importancia: el primer espacio —el espacio en el que se desarrolla la audiencia del Rey a los vencedores con don Bernardo a la cabeza— es un espacio real, objetivo, en el que ¿por qué no? el escenario «puede ser» una sala palaciega, puede tener incluso las mismas dimensiones; pero en el segundo espacio —en el que el Secretario escribe a escondidas— hay otra vez una utilización artística y subjetiva (utilizo ambos términos por segunda vez). El escenario ya no «es» una habitación; *sólo vemos* al Secretario mientras escribe, lo demás nos sobra, no lo necesitamos, está sumido en las tinieblas, de las que sale el Rey taimadamente para sorprenderle. Y esta es una utilización absolutamente genial y moderna del espacio escénico. Vuelve a ser una técnica del *zoom* cinematográfico. En el teatro actual lo hubiéramos podido realizar con un potente cañón sobre el Secretario a la vez que jugábamos con la luz sobre la figura del Rey. Sabia utilización, pues, del espacio escénico en un momento de extraordinaria plasticidad.

Por unas razones en las que no me puedo detener, don Lope queda solo *en una sala de palacio*, pero el espacio escénico sufre una importante mutación, ya que de pronto, sin moverse de él, y con un mecanismo bien descifrado en el importante libro de Rafael Maestre⁸, don Lope está *en un patio o jardín de palacio* (espacio interior e inferior) mientras aparece Dorotea *en un balcón* (recuérdese lo que antes he comentado sobre los balcones, convertido ahora en espacio también exterior, pero superior), lanzándole un papel, que lleva una declaración amorosa y que va firmado por «la Infanta», con lo que la sorpresa y la ilusión de don Lope se desbordan.

Como se ve, hay otra vez una concepción vertical del espacio escénico, y con una finalidad que ya sabemos: don Lope,

⁸ Véase *Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca*, Murcia, Universidad, 1989.

tercamente humillado, recibe *de arriba* una cita, que es una posibilidad de ascenso, de triunfo; algo así como una misiva «llovida del cielo».

Con una concepción unitaria del escenario, se desarrolla la siguiente acción (espacio séptimo), que no es interesante *per se*, sino como anunciadora de la siguiente. Si en la acción anterior, ha sido don Lope el protagonista, ahora lo es don Bernardo, al que Leonor intenta convencer de la inutilidad de su inclinación, porque la Infanta está enamorada de un príncipe, con el que tiene, según ella, una cita esa misma noche en el jardín. Queda don Bernardo sólo y llega la Infanta, quien, valiente y decidida, reta a Cabrera: si va al parque esa noche, ella hablará con un hombre; pues bien, ese hombre será al que ella ama. La astucia para declararse es deliciosa; y es que ahí la infanta Violante es estremeceadoramente femenina: viola su *deber ser* social para que emerge su pasión, pero, eso sí, con un enredo verbal para no perder ni un ápice de su honra. ¡Admirable Violante! Pero don Bernardo no entiende la clarísima indirecta, y lo encaja como una humillación, porque cree que le requiere para ser testigo de su propio desprecio. Y el caso es que es lógica también su postura: como hombre —machista, a la postre— minusvalora la astucia y la decisión de Violante. Hermosísimo momento donde los personajes acartonados de la comedia se han hecho carne y se han transformado en «tan sólo» un hombre y una mujer que se quieren y tienen mil barreras para declarárselo.

Pero vayamos al espacio escénico, que es lo nuestro. Y de él nada que anotar. Tras las dificultades anteriores, ahora todo es simple: el tablado está utilizado, concebido como un espacio único en el que, eso sí, habrá dos accesos opuestos para permitir el juego de la salida de Leonor casi simultánea a la entrada de la Infanta.

Inmediatamente después viene una acción endiablada-mente complicada, ejemplo de enredo y propia de un maestro en el juego teatral. Es de noche en el parque de palacio y allí hay tres citas:

- a) Dorotea, que ha citado a don Lope, pero haciéndose pasar por la Infanta, imitando su voz.
- b) Leonor, que ha citado a don Bernardo para que presencie un pretendido encuentro entre la Infanta y un inventado príncipe, y que tiene que simular ella misma realizando complicadísimos cambios de voz y amparándose en la oscuridad.
- c) la Infanta, que ha citado a Cabrera para que éste de una vez se entere de que es amado por ella.

En la primera parte de esta escena Dorotea aparece en «el balcón», haciéndose pasar por la Infanta, mientras don Lope está *abajo* en «el jardín». Entre ellos surge una conversación cuyo tema central son las comparaciones de rasgos de personalidad de don Lope con una serie de animales; así, él se denomina

amante	como	tórtola
prudente	como	serpiente
modesto	como	elefante
celoso	como	pavón y palomo
agradecido	como	perro
fuerte	como	león
mudo	como	pez

y, por último:

hambriento lobo de amores
seré de vuestra hermosura,
y saldré en la noche oscura
a cazar vuestros favores.

(v. 1927)

Lobo, pues, que está *abajo* en una concepción vertical otra vez del espacio escénico, en la que don Lope ocupa un lugar inferior porque inferior es su escalafón social, que puede ascender, si se cumplen las pasiones de la Infanta, que, en teoría, está *arriba* en el balcón. Lástima que sea «de noche», simbolizando la «oscuridad» en que se encuentra don Lope, engañado por Dorotea.

Pero sale al balcón, a otro balcón, Violante:

echad de ver a quien hablo
 y veréis a quien adoro.
 Ya os dije que quiero bien,
 y el amor me ha recatado
 de no haberos declarado
 hasta aqueste punto a quién.
 Mas ya que sé el gusto vuestro,
 si no a espejos del día,
 a sombras de noche fría,
 el galán que quiero os nuestro.
 El que ha hablado conmigo
 es el hombre a quien he amado;
 mirad vos a quién he hablado,
 no digáis que no os lo digo
 bien claro. Y porque se ve
 ya el día, Almirante, adiós.
 Haya nuevo amor en vos,
 pues vistas a quien hablé.

(v. 2028)

(Y obsérvese que ya viene el día —la verdad, la única verdad—, frente a la oscuridad que antes existía).

Otra vez la concepción es vertical; los corredores del escenario están funcionando con asiduidad. En ellos Violante es lo inaccesible, lo inalcanzable, y Cabrera, *abajo*, está ofendido, humillado.

Es interesante hacer notar que el punto de vista desde el que se narra es el de Cabrera, no el de la Infanta, con lo que se crea una importante complicidad entre este personaje y el público, una corriente de simpatía con el héroe, que va a tener importancia sobre todo para que la segunda parte de la comedia sea mucho más efectista, truco viejo ya en la literatura —recuérdese el *Lazarillo*—, pero que muestra una vez más la hábil desenvoltura con la que se maneja Mira de Amescua.

Y la segunda Jornada acaba con el nombramiento de don Bernardo como Almirante de la Escuadra que marchará a Cerdeña a luchar contra los genoveses.

La Jornada tercera comienza con un salto temporal: todos loan la labor victoriosa de don Bernardo en un salón de palacio⁹ y utilizando el espacio de un modo convencional y simple¹⁰. Sin embargo, una vez más, las hazañas de don Lope no son reconocidas.

Vuelve otra vez el espacio escénico a subdividirse cuando se realiza otra conversación entre Dorotea, que se sigue haciendo pasar por la Infanta, y don Lope. Una vez más la concepción es vertical, estando *arriba* (los balconillos del corral) el personaje que tiene un mayor rango social, y *abajo* (el tablado) quien mantiene una dura pugna por escalar en las categorías sociales. Don Lope, ya sabemos que engañado, en un momento de la conversación llega a decir a Dorotea «mi Infanta», expresión que oye el recién llegado don Bernardo, que pretende descubrir la personalidad del enamorado. Y don Bernardo lo descubre, con lo cual el enredo aumenta. (Lo que no descubre es que arriba no está la Infanta, sino Dorotea, lo que hubiera aclarado todo). La acción, lógicamente es de noche para que haya una identificación entre oscuridad ambiental y oscuridad de la verdad.

La acción posterior se va a desarrollar en palacio, y constituye un pasaje, que, resolverlo para llevarlo a escena, conlleva un verdadero reto, ya que posiblemente sea el momento de juego teatral más atractivo y sugerente de toda la obra. Veamos. En primer lugar, el pasaje exige un espacio escénico subdividido horizontalmente en dos subespacios:

- Espacio A*, que representa una habitación privada de palacio. En ella Leonor y Violante hablan de don Bernardo en una respetuosa y sincera conversación en la que ambas se disputan los favores del Almirante, mostrando cada una claras inclinaciones hacia él.

⁹ No hay nada que lo justifique, pero mi propuesta es que sea el Salón del Trono. Allí se va a cometer una injusticia y, desarrollándose en ese lugar, ésta tomaría más fuerza y adquiriría por tanto la acción más tensión dramática.

¹⁰ Cada vez me planteo más si tenemos absolutamente claro qué significa un espacio convencional en el teatro de corral del siglo XVII.

—*Espacio B*, donde ocurrirá una acción simultánea en la que don Bernardo realiza su oficio de gobierno con justicia y bondad, favoreciendo a necesitados, ayudando a labradores pobres y tratando a los súbditos con afecto y respeto.

Teatralmente es un momento de interés y modernidad, que marca la habilidad de Mira de Amescua. Los personajes del *espacio B* estarán en escena mientras en el *A* hablan Leonor y Violante, y con sus gestos y acciones mudas ratificarán las palabras de aquéllas. Cuando las dos damas palaciegas acuerden pedir a don Bernardo que diga a quién quiere, éstas deberán salir por una puerta lateral del escenario del *espacio A*, y en ese mismo instante comienza en el *B* la acción ya normal acompañada de la palabra. Los espacios *A* y *B* representan lugares próximos, pero suficientemente diferenciados. La acción, así, se agiliza y adquiere un dinamismo y un ritmo *in crescendo* acorde con el momento final de la obra.

En el *espacio B*, que ya puede ocupar todo el tablado, se desarrolla una conversación entre don Bernardo y Violante. Y el espacio debe tener más amplitud porque debe representar un lugar más extenso; un lugar más extenso, porque aún miembros del séquito están presentes y, sin embargo, no deben oír la conversación; y un lugar más extenso, porque entra súbitamente don Lope y dice:

¡Cielos, la Infanta está allí!
Dichoso yo, si me viera.

(v. 2665)

«Allí» y «si me viera», dos expresiones que indican un lugar de dimensiones considerables. Lo que reafirma cuando, al irse don Bernardo, la Infanta dice: «corre, dile que me quiera» (v. 2697).

A partir de aquí la acción se dispara: Violante ha quedado sola en escena y llega don Lope, que por fin ve a su amante a solas (su amante, recordemos, porque él cree que es a ella a la que visita asiduamente por la noche, cuando, en verdad, es,

y nosotros lo sabemos, a Dorotea); don Lope, claro, va como enamorado a sus brazos, y la Infanta, que no lo conoce, le toma lógicamente por loco y consigue que unos guardias le cojan para echarle de la sala.

Mientras tanto Leonor pide y obtiene licencia del Rey para casarse con un caballero cuya identidad no quiere desvelar. El Rey queda solo y llega don Bernardo a quien propone, antes de irse, que se case con su hermana la Infanta Violante. Don Bernardo duda por creerla en amores con su íntimo amigo don Lope, pero también duda por creer que puede torcerse su siempre «próspera fortuna». En ese instante llega don Lope, y una carta de Dorotea descubre el enredo y la burla de que ha sido objeto cuando ésta se ha hecho pasar por la Infanta. Don Lope, corrido y humillado, decide retirarse a un convento para soportar tanta desdicha.

Sin cambios escénicos de interés, la obra termina en una sala de palacio. Violante manda que le lean un texto de la historia de Aragón y en él se desvela la verdadera y heroica personalidad de don Lope, auténtico artífice de las victorias atribuidas sólo a don Bernardo. Ante tal descubrimiento, el Rey y la Infanta arden en deseos de conocerle.

El Rey anuncia la boda de Violante con don Bernardo bajo el patrocinio del Príncipe, que ya viene desde Valencia.

Leonor, a solas, se promete hacer cuanto esté de su mano para impedir esa boda.

Con la estrella de don Bernardo en su cenit, termina *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*.

CONCLUSIONES

Por todo lo que he explicado en el principio, serán los valores puramente escénicos los que habrá que descubrir en un autor de teatro. Utilizar sabiamente las estrofas, adaptándolas a cada situación para cumplir así la preceptiva lopesca del *Arte*

nuevo... tiene sin duda un valor teatral. Pero no nos equivoquemos otra vez: es más importante, teatralmente hablando, espectacularmente hablando, saber mover los actores en escena, innovar elementos escenográficos, proponer efectos, expresarse con el cuerpo o con la voz, etc. Y, por supuesto, es un valor teatral puro saber utilizar el espacio escénico adecuadamente.

Por eso, una vez que hemos visto cómo es el espacio escénico en *La próspera fortuna de don Bernardo Cabrera*, podemos sacar algunas conclusiones:

a) Mira de Amescua entiende que el lugar de representación, el escenario, no es un espacio único e intocable, que se da al dramaturgo sin que éste tenga posibilidad de jugar con él a su antojo y a su gusto. De ahí que varias veces a lo largo de la obra (una en la primera Jornada, dos en la segunda y dos en la tercera) lo subdivide, lo parta porque así cree lograr modos de expresión teatral más efectivos.

b) Pero Mira de Amescua en *La próspera...* concibe que es espacio escénico no solo el tablado sino todo lo que le rodea: pared frontal al espectador y paredes laterales. Y con estos elementos también va a jugar. Hay, pues, una concepción vertical del espacio escénico. Sabido es que este espacio era, preferentemente, la pared frontal y la ocupaban en los corrales unos balconcillos generalmente corridos y dispuestos en uno o en dos pisos, que había que utilizar según un código ya conocido por el público, y que en este código el abajo y el arriba no eran simples localizaciones espaciales, sino que indicaban situaciones de inferioridad o superioridad moral o social de los personajes que se encontraban en uno u otro sitio, tal y como hemos visto que ocurre en repetidos momentos de la obra.

Que, por supuesto, no hay una propuesta nueva en la utilización del espacio vertical, quizá sea algo que ni siquiera haya que advertir; que esto es algo que ya se estilaba en la Edad Media, en las iglesias, con la representación de los «misterios», pero que Mira —y esto sí es algo que hay que inventariar— conoce el recurso, conoce el código, lo utiliza y

lo utiliza bien: sacándole últimos significados, arrancándole aportaciones que enriquecen la teatralidad del texto.

c) Además de la manipulación del espacio escénico en sentido vertical, Mira lo hace también en sentido horizontal. Parte el espacio para que en cada lugar se desarrollen acciones distintas, aunque, claro, no se hace según la vieja concepción de las «mansiones» medievales. Mientras el arriba/abajo tenía una connotación clarísima, ahora la izquierda o la derecha no significan nada. Eso quedaría únicamente para las representaciones de autos sacramentales en los carros.

d) Con una maestría nada habitual actúa cuando quiere ampliar o reducir el lugar donde se desarrollan los hechos de la acción. Entonces se produce el fenómeno de poder hacer más íntimos los actos empujando o manipulando el espacio. Pero empujándolo, por ejemplo, teóricamente, *artísticamente*. El espacio es el mismo, pero parece como si sobrara el ochenta por ciento; todo está concentrado en una parte. El espectador lo percibe con nitidez, como mirando el escenario con un tubo eliminando lo superfluo. La diferencia, entonces, entre espacio escénico y lugar de la acción se extrema. Lo irreal debe esforzarse al máximo para llegar a imitar lo real.

e) Hay, pues, una rica variedad en los modos de utilización del espacio escénico a lo largo de la obra, con lo que ésta gana en agilidad y en movimiento. Los elementos puramente teatrales de la obra se enriquecen; hay teatro; es teatro para ver y para oír. Como debe ser el teatro: el de antes, en el siglo XVII; el de ahora, en el siglo XX, y el de siempre.