La teatralidad en el corpus dramático de Mira de Amescua

Manuel Lagos Gismero
Centro de Documentación Teatral, Madrid

Comedias son tus verdades:
entran y salen figuras,
haciendo más novedades
en dos horas mal seguras
que el mundo en sus tres edades.
(El Arpa de David)

La diferencia principal entre un congreso de teatro –como el presente– y un congreso de novela o poesía reside en la forma en que deben tratarse los textos. A diferencia de sus hermanas el texto teatral siempre se halla dividido entre la palabra escrita y la palabra en acción, entre la potencia y el acto, entre el dicho y el hecho. Entre la ilusión y la realidad. En el barroco los textos teatrales debían suponer algo similar a lo que hoy son los guiones de cine, escritos no para ser leídos sino vistos.

Esta función pragmática de la palabra, el encuentro de su fin en el escenario, determina que la importancia y el valor de un texto se encuentre en unas características concretas muy distintas a las apreciadas en la novela o en la poesía. Cuando mentes pretendidamente preclaras denostan los libretos de ópera, el drama romántico (el *Tenorio* por ejemplo), el sainete de los Quintero, cometen un grave error basado en que analizan estos textos con los parámetros valorativos que se aplican a todo lo que se conoce por literatura.

Al estudiar un texto teatral debemos tener siempre presente que su conocimiento absoluto es únicamente posible al darse en escena. «Doña Inés», que sobre el papel es algo mema, en labios de María Jesús Valdés es una metáfora de la inocencia. Claro que en otros labios puede llegar a ser mema del todo.

A esta visión práctica de la palabra se la conoce como búsqueda de su teatralidad, primera acción que un actor, director, adaptador o empresario realiza ante un texto teatral. ¿Va a funcionar o no?

Es decir tiene algo que transmitir al público de hoy, va a dar dinero, añade algo a la desolación de nuestros escenarios. O por el contrario «mejor no meneallo».

Ante Mira de Amescua uno se pregunta si merece la pena sacar adelante una comedia suya cuando aún nos quedan tantas de Calderón o Lope -de primer orden- sin reestrenar. Uno debe preguntarse para qué llevar a la ruina a una compañía que con un nombre como Lope o Calderón entraría en la red de teatros del INAEM. Y, sobre todo, uno tiene que preguntarse por la calidad teatral de Mira.

En Mira encontramos la ternura de Lope y las imágenes de Calderón pero se aleja del equilibrio armonioso del orden que imponían estos, no le interesa tanto volver a poner en su sitio el mundo como plasmar ese caos dramático de santos y validos, de disfrazadas y reyes. Es el comienzo de un arte indisciplinado que recogerá el Romanticismo.

Como Lope y Calderón, y como todo aquel que busque afirmar su identidad, Mira bebe en la memoria colectiva constituida por la religión, la leyenda, la historia y la cultura. La dignidad de sus personajes viene recibida del imaginario religioso o cultural, ahora bien en teatro la historia no es «histórica»; la mayor o menor fidelidad histórica no atañen a la poética teatral. Mira convierte su historia en histeria y crea unos personajes crispados cuyo único fin es aquel que Antonin Artaud expresó como «Traducir lo que la vida olvida, "disimula" o resulta incapaz de expresar».

Los personajes de Mira se alejan de la fábula que se cuenta y vienen a verter savia fresca en el cadáver poético de Lope. Si «Abraham» dice en *La mesonera del cielo*:

Porque una belleza estorba
servir a Dios...

Igualmente Mira sabe que debe abandonar el encorsetamiento en el que se podía caer siguiendo el modelo del personaje lopesco, que empezaba a estorbar a la creación, e instiga a sus personajes para que den respuesta acerca del mundo y su transformación en términos nuevos, desnuda sus almas y ensancha el objetivo de sus comedias a la dimensión del universo. Crea una relación entre los personajes que podríamos tomar como «sistema de vasos comunicantes» de tal forma que causa violencia en el orden literario. Todo esto no es más que el pretendido romanticismo que destila el teatro de Mira.

Ahora bien todo el hálito histórico-legendario de sus comedias tiene un sentido político-ejemplar tan evidente como en Calderón. De ahí que, a caballo entre dos genios, encontremos el perfil del personaje lopesco con la fuerza dramática calderoniana y esto tiene un nombre: *El esclavo del demonio*.

Sobre esta base se nos aclara el hecho de que Mira merece ser mostrado al público aunque resten en los estantes muchos títulos de Lope y Calderón. Su fuerza, su concepción, son distintas; por ende debe dar en escena otros resultados.

Ahora bien en el INAEM o en Producciones Seoane Mira puede sonar a turronera famosa y la producción nos la comemos con patatas. ¿Solución? Si tenemos en cuenta que en teatro siempre se ha compuesto para el consumo. Este consumo o su fin en la escena es mayor o menor según la calidad de la teatralidad. Componer para consumir obliga al autor a conocer al público, saber sus preferencias. Elaborar un producto que, dando gusto, no caiga en extremos ignominiosos es fruto de la genialidad teatral. Un teatro intelectualizado, elitista, es la otra cara de ofrecer morralla zarzuelera, pero son la misma moneda. No pensar en el público al escribir una comedia es para el teatro tan nefasto como escribir sólo pensando en el público.

Mira juega con esto y aúna su afán comercial con ofrecer al público un producto digno. En *La Fénix de Salamanca* hace creer que pueden pasar en la vida cosas que en teatro parecerían falsas, luego ¿Por qué no va a hacer posible que en otras obras pasen cosas que en la vida no parecerían creibles?

RICARDO
¿Cómo? Si en una comedia

pareciera impropiedad;
¿Cuánto y más en la verdad?
LUCRECIA
Todo el arte lo remedia.
RICARDO
Si eso que quieres hacer
en un teatro se viera,
más de un curioso dijera:
«Eso ¿Cómo puede ser?
¿Cuál arte puede engañar
tan ciegamente al sentido?»

¿Cuál?, Mira lo conoce y sabe que la creación de emociones en el espectador solamente es posible a través de personajes dotados de caracteres importantes a fin de conseguir el efecto de teatralidad cómica o trágica.

De ahí que un título como *El esclavo del demonio* tenga en el siglo XVIII imitaciones como *El esclavo por amor del más infelice dueño y mágico lusitano*, en el XIX inspire -no me cabe la menor duda- el primer gran drama romántico (*Don Alvaro*) y tenga su hueco ya en el siglo XX en la colección Teatro de Escelicer, colección que como todos sabemos publicaba títulos que tuvieran una excelente consecución sobre la escena.

¿Qué necesita nuestro público actual? (si es que hay alguno) ¿Qué tienen que darle Seoane o el INAEM? Agustín de la Granja diría: «¡Un Mira de Amescua!, ¡Un Mira de Amescua!». Bueno, pues sí. Pero ¿Cuál?

Está clara la importancia de Mira sin tener que estar siempre entre sota, caballo y rey, es decir entre Lope y Calderón. Es evidente que Mira tiene elementos para el consumo, puede llegar al público de hoy. Pero ¿Tiene posibilidades escénicas notables, lo que llamaríamos aciertos de carpintería teatral? Vamos a hacer un breve repaso por algunas de sus comedias para destacar estos elementos de teatralidad.

En 1858 según el discurso que don Ramón de Mesonero Romanos hace en el tomo XLV de la BAE de «El doctor Mira de Mescua» se destacan las siguientes comedias:

> Las cinco comedias que van escogidas para esta colección, tituladas: *La rueda de la fortuna, Galán, Valiente y discreto, No hay dicha ni desdicha*

> *hasta la muerte, Obligar contra su sangre y La Fénix de Salamanca*; en donde, a par que el genio y talento lírico, que sin duda predominaba en este arrogante poeta, descuellan también el estudio, el buen gusto y delicado ingenio del autor dramático. Todavía hubieran podido añadirse a aquellas (si los límites de esta colección lo permitieran) otras apreciables comedias, que demuestran la sagacidad y vivo ingenio del Doctor Mira de Mescua; como, por ejemplo, *Amor, ingenio y mujer* o *La tercera de sí misma* (falsamente atribuida a Calderón), las de *El Conde Alarcos, El palacio confuso, El rico avariento, Lo que puede una sospecha, El galán secreto, El esclavo del demonio*, y alguna otra, notables, ya por la grande originalidad de la invención, ya por el artificio de la intriga, ya, en fin, por la gala y gracejo del estilo.

Mesonero Romanos enumera algunos de los plagios que sufrió Mira. A sus comedias acuden en busca de inspiración autores como Moreto, Cáncer, Calderón, Corneille, Alarcón y de ellos da ejemplos más que sustanciosos y creibles. Reproduce unas quintillas de la jornada tercera de *El pleito del diablo con el cura de Madridejos* de Vélez de Guevara, Coello y Mira, como ejemplo de lirismo teatral. Igualmente plasma un chiste de *La Fénix de Salamanca* y da como una de las más bellas comedias del antiguo teatro la de *Galán, valiente y discreto*.

Como así es. *Galán, valiente y discreto* se presta a considerables juegos escénicos, basa su efectividad –como ocurre en *El mercader de Venecia*– en las pruebas que «La Duquesa de Mantua» pone a sus pretendientes a fin de no «errar la elección». Aliñadas, las pruebas, con un cambio de personalidad entre la Duquesa y su criada:

> Piense cualquiera que hoy
> ser mi pretensor profesa,
> que eres, Porcia, la Duquesa,
> y que yo la Porcia soy.

Se suceden las pruebas donde –oh, sorpresa– es el representante español, «Don Fadrique», quien ayudado por las argucias del gracioso, «Flores», consigue ir ganando el corazón de la Duquesa:

Él es discreto y galán;
quiera amor que sea valiente.

En la jornada tercera lo demuestra, pero el galán una vez superadas las pruebas y ya aceptado como futuro Duque «sale por peteneras»:

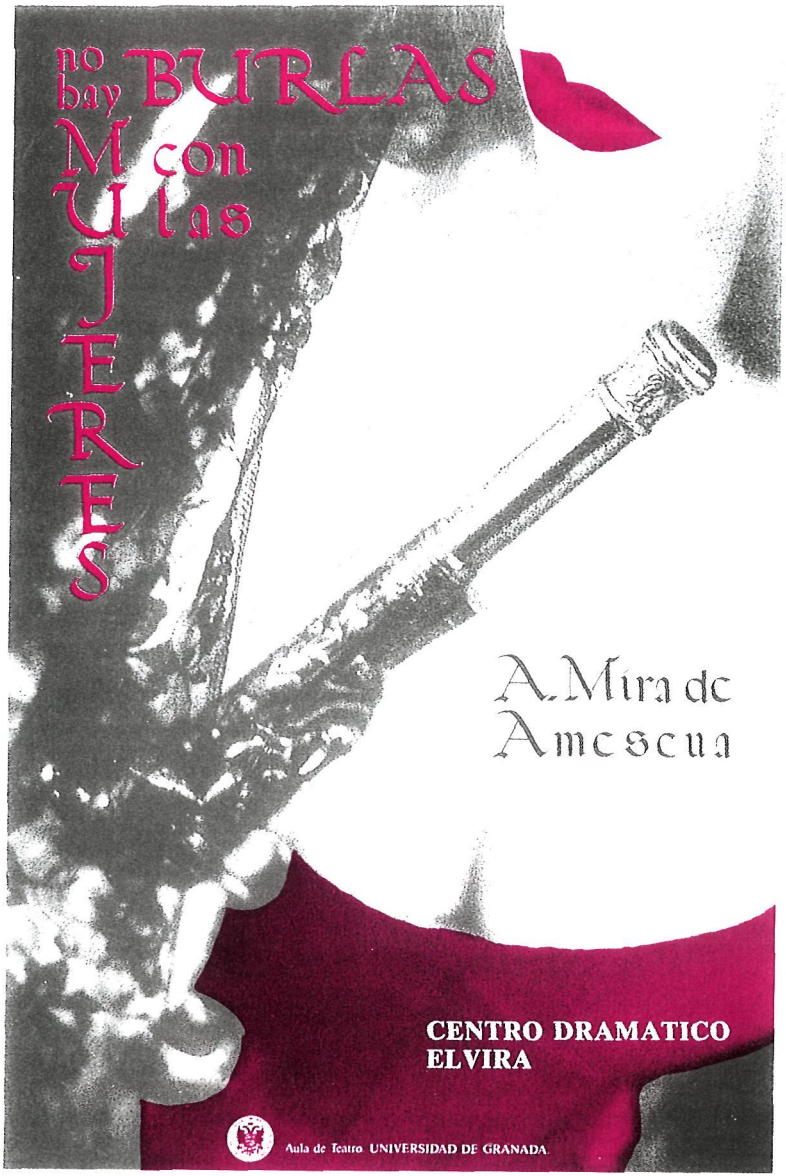
En Castilla sucedió
que una dama arrojó un guante,
en presencia de su amante,
a unos leones; entró
el galán, y le sacó,
y luego, a su dama infiel,
le dio en el rostro con él;
agravios no haré tan claros,
pero tengo de imitaros
en ser conmigo cruel;
quedad, señora, con Dios.

Esta intriga final, inesperada, queda resuelta con el abandono y sumisión que demuestra la Duquesa:

Si a la dama castellana
dio su amante un bofetón,
tienes la mesma razón,
borre tu mano la grana
de mi rostro; y si villana
tu mano pareciera,
defendiéndome este día
amante tan soberano,
señor, no te falte mano;
aquí tienes esta mía.

Un simpático juguete barroco enlazado en tres jornadas, que haría las delicias del público que día a día llena el teatro de la Comedia de Madrid.

Ángel Valbuena Prat, con más olfato filológico que teatral, destaca títulos como *No hay burlas con las mujeres* y *La mesonera del cielo*. No se detiene sin embargo en aciertos teatrales como la escena entre «Christo» y «Pedro Telo-



Cartel anunciador de *No hay burlas con las mujeres*, representada durante el congreso bajo la dirección de André Bastián.

nario» en el Auto Sacramental al que da nombre este último. La escena, entre mística y popular, recuerda los mejores momentos del cine religioso de pasión. Propio de *Ben-Hur, Quo Vadis, La túnica sagrada* es aquello de:

CHRISTO
Yo pasé por tí también
esto mismo; esclavo he sido
por este precio vendido.
PEDRO
Di dónde.
CHRISTO
En Jerusadén.
PEDRO
¿Cuándo?
CHRISTO
Cuando me negó
Pedro.
PEDRO
A entender no te acierto.
¿Por mí eres vendido?
CHRISTO
Y muerto.
PEDRO
Pues ¿Quién te dio vida?
CHRISTO
Yo.
Vase Christo.
PEDRO
¡Válgame Dios! ¿Quién será?
Mas persona es conocida.
¿Quién puede darse la vida
sino el que a todos la da?

Valbuena Prat apunta un elemento puramente teatral como es el de la mujer disfrazada de hombre, muy presente en *La Fénix de Salamanca.*

DOÑA MENCÍA
Toma un manto, y no te asombres

si acaso milagros vieres;
que amor hace hombres mujeres,
como hace mujeres hombres.

En esta misma comedia se abre la jornada primera con una escena entre Doña Mencía y Leonor de tintes «algo marujones», muy teatral por ende.

La gran aportación de Valbuena Prat es el comentario que hace acerca de *El palacio confuso*:

> *El palacio confuso (Comedia escogida de las mejores...* Madrid. Parte 28) tiene por tema, en el fondo, el mismo del de *Los menecmos* de Plauto; dos hermanos parecidos, mediante los cuales se origina un complicado enredo en un palacio. Lo que ejecuta el Rey lo deshace el hermano, y viceversa. En general, la obra es entretenida y está bien de caracteres y de versificación. Hay muchos rasgos que se hallan en Calderón, especialmente en *La vida es sueño*. Se considera esta obra como el modelo del *Don Sancho de Aragón* de Corneille.

Lo que no añade don Ángel es que es el mismo tema de *La comedia de los errores* de Shakespeare, de *La Cenicienta del Palace*, *Guárdame el secreto*, *Lucas* y *Vaya par de gemelas* que respectivamente hicieron millonarios a Celia Gámez, a Paco Martínez Soria y a Lina Morgan.

Otros títulos a tener en cuenta son *El Conde Alarcos*, tema que posteriormente recogería el autor de *El señor de Pigmalión*, y *El caballero sin nombre*, preclaro ejemplo de llevar a escena un tema historicolegendario, presentando la otra cara del destierro del Cid, el seno de los que destierran, su gusto por acuchillar moros:

DOÑA BLANCA
No ha dejado a moro vida
mi valeroso español.

Y esa sangrienta acotación final:

> *Salen Doña Blanca, Don Gonzalo y Ricote cada uno con una fuente, y en ella una cabeza de moro.*

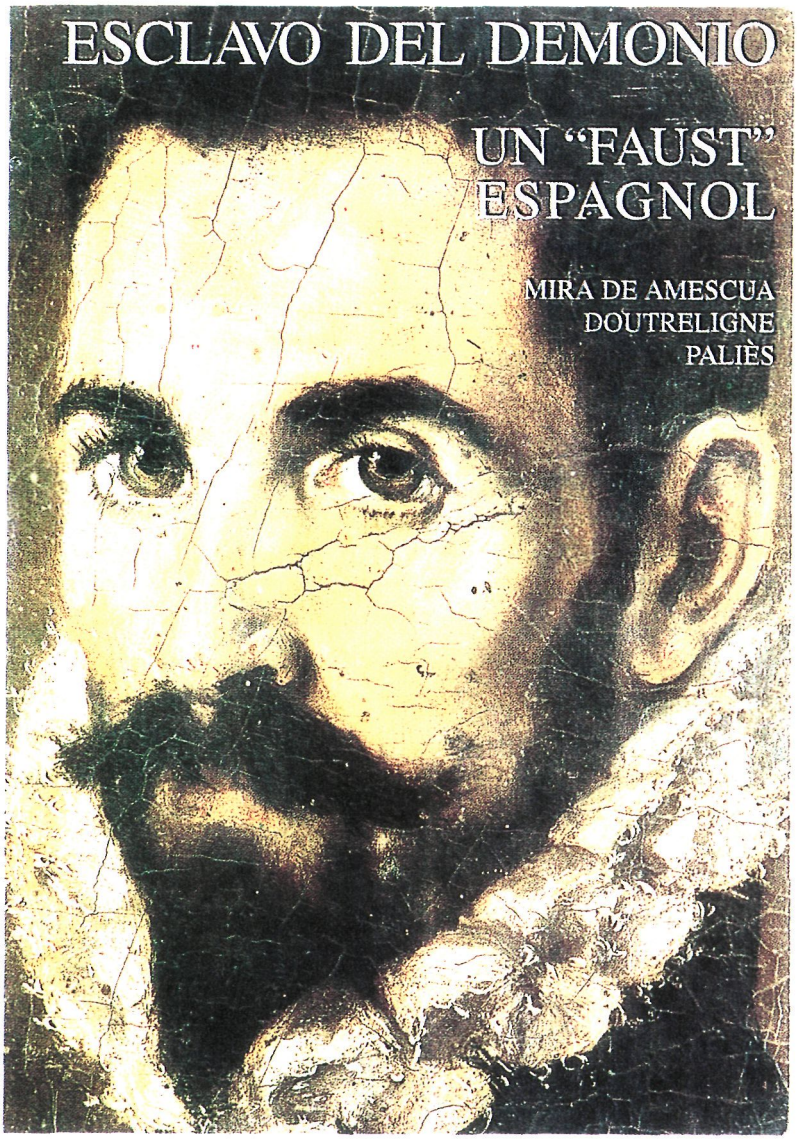
Escenas que recuerdan el efecto final del *Tito Andrónico* shakespeariano. Resumiendo este repaso por el corpus dramático de Mira destacaríamos tres títulos con posibilidades escénicas más que suficientes para su puesta en pie: *Galán, valiente y discreto, El palacio confuso* y evidentemente, y por encima de todas *El esclavo del demonio*. Que con su energía dramática, su fuerte predestinación, con «todo eso» que los estudiosos han llamado «su masa caótica», obstenta elementos más que suficientes para una atractiva puesta en escena. Ejemplifica aquella definición magistral de Valle-Inclán sobre el teatro clásico español: «El drama español es un carácter proyectado en velocidad por el espacio». Su tratamiento escénico está cercano a la poética romántica y el papel de «Lisarda» es un bombón apetecible a toda actriz que se precie.

La función de *El esclavo* ofrece un reto escenográfico deseable para cualquier profesional. La historia tiene suficientes dosis de intriga y emotividad (inolvidable el encuentro de «Marcelo» con su hija «Lisarda en hábito de salteador») como para llegar al público actual. Un público ávido de historias evasivas, un público que se marcha hacia la ópera, al folletín televisivo o al mundo envolvente del cine. Un público agotado de que le digan y que desea que le cuenten. Un público de un mundo en crisis que ve para olvidar.

Hoy por hoy con los textos de Mira pasa lo mismo que él expresó sobre la pintura, en *Vida y muerte de San Lázaro*:

¿No suele pintar el arte
una imagen y figura
en quien forme la hermosura
línea a línea y parte a parte,
y los colores reparte
con el todo hasta quedar
con perfección y dejar
naturaleza ofendida,
y al fin le falta la vida
que el pincel no puede dar?

Así es, hasta que no reciban vida sus personajes no podremos valorar a ciencia cierta el valor teatral de Mira. El actor, el director de escena, el escenógrafo, el músico, el adaptador están llamados a acercarnos a este autor desde hoy recuperado. Desde aquí una humilde petición a la Compañía Nacional



Création entre l'hiver et le printemps 1995/1996
Pour tout contact,
Chargé de production : Thierry Chenavaud 48 81 35 43
Metteur en scène : Jean-Luc Paliès
INFLUENCE-FIEVET PALIES - 2, rue Julian Grimau, 94500 Champigny

de Teatro Clásico, pues es la más indicada y la más obligada a ello, recordándoles aquellas palabras de Manuel de Falla:

> Hay que trabajar para los demás: simplemente, sin vanas y orgullosas intenciones. Sólo así puede el arte cumplir su noble y bella misión social.

Para conseguir escuchar cómo resuenan los versos de Mira en un patio de butacas. Gracias por prestar oídos a estos comentarios que como diría Mira de Amescua no son sino «bachillerías que aprendes en las comedias».

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, ANTONIN, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1970, t. I.

MESONERO ROMANOS, RAMÓN DE (ed.), *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, tomo segundo, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Rivadeneyra, 1858, t. XLV.

MIRA DE AMESCUA, *El esclavo del demonio,* ed. James Agustín Castañeda, Madrid, Letras Hispánicas, Cátedra, 1984.

VALBUENA PRAT, ÁNGEL (ed.), *Mira de Amescua, Teatro*, Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1971, t. I y II.