

UNA COMPARACIÓN DEL APARATO ESCÉNICO EN DOS VERSIONES PRÓXIMAS DE *EL ANTICRISTO*

AURORA BIEDMA TORRECILLAS
Universidad de Granada

RESUMEN

Las comedias auriseculares de temática religiosa se han presentado, en general, desde postulados teóricos de determinadas ideologías. Sin embargo, en pocas ocasiones se ha recurrido a su estudio escenográfico. Aprovechando aquí el paralelismo entre dos obras de diferentes autores con idéntico tratamiento del tema, se intenta un acercamiento a la escenografía de las representaciones y las ambivalencias que una supone para la otra.

PALABRAS CLAVE: Anticristo, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, comedia religiosa, escenografía.

El Anticristo de Juan Ruiz de Alarcón podría pertenecer, según mantiene Jaime Concha¹, a los últimos años de un periodo comprendido entre 1606 y 1620. Esta opinión se ve corroborada por Alfonso Reyes, quien opina que la producción de Ruiz de Alarcón se desarrolla una vez establecido en la Corte, esto es, desde el año 1615 en adelante, sin exceder el año 1626 en que se retira de la vida literaria². Agustín Millares Carlo afirma rotundamente que *El Anticristo* de Alarcón subió a escena a fines de 1623. Para ello aduce una carta que Góngora envió a Paravicino fechada el 19 de diciembre de 1623, donde escribe: «La comedia, digo *El Anticristo* de don Juan Ruiz de Alarcón, se estrenó el miércoles pasado...»³.

¹ Jaime CONCHA. *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Época colonial*. Madrid, Cátedra, 1982, vol. I, p. 365.

² Cf. RUIZ DE ALARCÓN. *Teatro*, prólogo de Alfonso Reyes, Madrid, Clásicos Castellanos, 1961, pp. 22-31..

³ Cf. RUIZ DE ALARCÓN. *Teatro*, prólogo de Alfonso Reyes, Madrid, Clásicos Castellanos, 1961, pp. 22-31.

Por su parte, *El Anticristo* de Lope de Vega es una comedia que habría visto la luz en torno al año 1618, fecha que conjeturalmente le asigna Menéndez Pelayo⁴ a quien respalda el estudio de Morley y Bruerton realizado sobre la base del Manuscrito del la Biblioteca Palatino-Parmense, que la sitúa antes de 1620⁵. Por otro lado Arroniz⁶, desde un punto de vista meramente escenográfico, plantea la posibilidad de enmarcar esta comedia en un periodo no posterior a 1620 (los recursos escénicos que podemos observar en la obra se corresponden con la técnica teatral lopesca que abarcaría desde 1590 a dicha fecha).

A la vista de los datos contrastados, parece probable que ambas piezas dramáticas, si no coinciden en el tiempo, al menos se distancian pocos años. Tras el oportuno cotejo, Menéndez Pelayo aprecia una estrecha similitud entre las obras de uno y otro autor y se pregunta si «pretendió Lope sustituir con un *Anticristo* propio al de Alarcón o por el contrario fue éste quien quiso desterrar con el suyo el de Lope»⁷.

De momento no es posible resolver la cuestión con los datos de que disponemos; así que, dejando el tema apuntado, me detendré ahora en cada una de las obras en particular con idéntica temática, sin entrar en los polémicos vericuetos de la autoría y la originalidad.

Ambas comedias parten de la figura mítico-religiosa del Anticristo, considerando el más singular sentido de esa palabra: “lo contrario de Cristo”. Como el *Nuevo Testamento* explica, el Anticristo precederá a la segunda venida de Jesucristo.

I

Tal designación sólo aparece en las Cartas de San Juan y en el capítulo XIII del *Apocalipsis*, donde se habla de él como instrumento principal de Satanás para seducir al mundo. En este mismo texto, pero en el capítulo XIX, encontramos la derrota de la bestia y de los que adoraron su imagen seducidos por el falso profeta, coincidiendo la descripción en casi su totalidad con el desenlace de nuestras obras:

«Estos dos fueron lanzados vivos en un estanque de fuego que arde con azufre. Mientras que los demás fueron muertos por la espada que sale de la boca del que estaba montado en el caballo...».

(*Apocalipsis*)

⁴ Marcelino MENÉDEZ PELAYO. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldus, 1949, vol. I, pp. 216-218.

⁵ S. G. MORLEY y C. BRUERTON. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

⁶ Othón ARRONIZ. *Teatro y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 165 y 185-86.

⁷ Marcelino MENÉDEZ PELAYO. *Op. cit.*, p. 216.

«Bajará una nube en que irá volando y por otra parte saldrá un ángel con una espada de fuego, dará con ella al Anticristo, que parecerá que se hunde en la tierra, y el ángel se vuela.»

(Última acotación de la comedia atribuida a Lope)

... El Anticristo se sube por tramoya, en lo alto parece un ángel con espada desnuda, da un golpe y cae el Anticristo; abriéndose un escotillón del teatro y por él entran el Anticristo y Elías Falso, y salen llamas.»

(Última acotación de la comedia de Alarcón)

En favor de la comedia de Alarcón, González Ruiz⁸ concluye: «Alarcón capta este sentido de gran batalla y triunfo final».

Ya tuvo un claro antecedente en la obra del dominico Fray Nicolás Díaz, titulada *Tratado del juicio final y universal* dada a luz en 1588 de la que el propio Alarcón da cuenta en la escena VII del acto II:

«*Tratado del juicio final*, por el maestro Fray Nicolás Díaz, de la Orden de los Predicadores.»

La suficiencia de ambas piezas en el tratamiento del tema no es más que un ejemplo revelador de cómo logran llegar simultáneamente a lo extraordinario y a la ideología dominante a través del mecanismo de transformación del alma humana, deslumbrada por lo fácil y halagador, hacia un camino de verdad y vida sabia demostrada con los hechos a ojos de los falsos profetas e incrédulos.

Los autores captaron el matiz de posesión espiritual de la figura, guiando al público en su descubrimiento, con la mayor parte de los elementos dramáticos posibles, como es común en las comedias religiosas de comienzos del siglo XVII, a las que va asociada una buena dosis de aparato escenográfico. Es aquí, en los cambios de escena y la variopinta agilidad formal o, como prefiere llamarlo J. E. Varey: «la sucesión de cuadros escenográficos»⁹, donde nos vamos a detener.

El protagonista presenta las dos comedias¹⁰ dando referencias de su linaje¹¹; tan sólo una diferencia las separa: mientras la *Comedia A* plantea su primera escena con un grupo central formado por varios personajes, entre los que no

⁸ GONZÁLEZ RUIZ. *Piezas maestras de teatro teológico español*, intr., Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1946, vol. II. En este volumen cataloga a esta comedia bajo el denominador de "bíblica y referente a leyendas piadosas y vidas de santos".

⁹ JOHN E. VAREY. *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, p. 218.

¹⁰ Vamos a denominar *Comedia A* a la comedia de Ruiz de Alarcón y *Comedia L* para aludir al *Anticristo* atribuido a Lope de Vega.

¹¹ Las ediciones que he manejado han sido: Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, ed. de Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, v. II. Y la edición *Obras completas de Lope de Vega*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, B.A.E., Madrid, Atlas, 1968, v. CCXIV. Donde en su estudio preliminar M. Menéndez Pelayo deja constancia de las carencias que posee el Manuscrito.

aparece el Anticristo, la *Comedia L* descubre la acción con la unicentralización escénica limitada al protagonista. Cuadro que no se modifica hasta después de un largo monólogo de Titán. Un segundo personaje (Luna) aporta verticalidad a la imagen apareciendo subida a un caballo mediante el que desciende desde lo alto y, tras un monólogo de 100 versos, desaparece como había venido. El cuadro de la *Comedia A* se modifica de un modo menos espectacular pero más relevante. Tras una larga intervención de la madre del Anticristo, queda asesinada «sobre una sima», concluyendo finalmente el cuadro en el espacio vacío del “personaje cero”¹².

El juego efectista llega una escena después que en la *Comedia L*. La tercera escena configura un cuadro con cuatro personajes (Elías Falso, Balán y judíos) que se ve allanado repentinamente por la tramoya descendente portando al Anticristo. La verticalidad del plano se reproduce al bajar “una nube de campana” encargada de elevar de nuevo al personaje para suprimirlo del cuadro junto al de Elías, marcando de nuevo el plano horizontal.

Paralelamente a esta quinta escena, la *Comedia L* va a procurar un escenario dividido en dos semiescenas horizontales, simétricas y simultáneas¹³, haciendo aparecer por ambos lados del tablado a dos grupos diferentes de personajes (por un lado el Príncipe de Babilonia y por otro Luna, acompañada de dos damas). Pero la plasticidad de la escena no se queda aquí. Tras dos largos monólogos el horizonte se desdibuja con el elemento sorpresa al permanecer suspendidos en el aire los personajes¹⁴. En estos momentos las semiescenas se elevan a un plano superior lejano al suelo, creando de este modo un juego de gran efecto al que contribuye una voz “ad hoc” aportando magia al momento «como por fuerza de oculta virtud»¹⁵. Inmediatamente después se descorren varias cortinas y tres actores aparecen distribuidos geoméricamente formando una especie de triángulo, reforzado a ambos lados por otros dos volando.

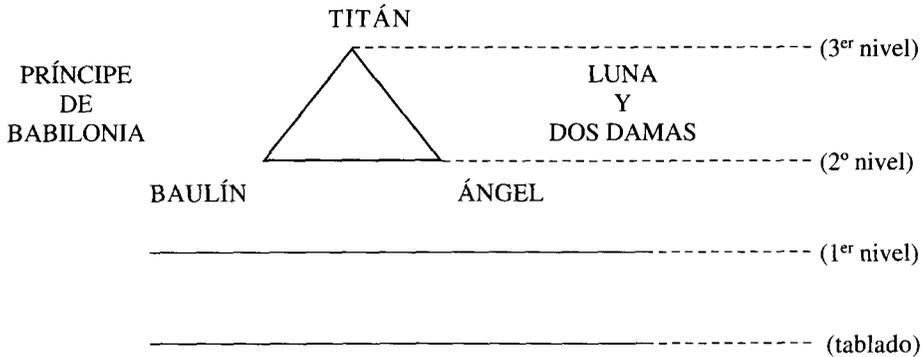
El esquema de la escena quedaría así:

¹² Llamo “personaje cero” al escenario sin personajes, porque si bien las escenas se acotan de este modo, no creo que el espectador renuncie a su atención al escenario, bien por poseer unos decorados, una ambientación o simplemente una concepción imaginaria del espacio, que conduce a la idea de que el escenario no se queda realmente vacío.

¹³ Agustín DE LA GRANJA. *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Univ. de Granada, 1982. No se trataría de “escenas múltiples” sino de “semiescenas” que se desarrollan de un modo simultáneo y cuya conjunción en un momento dado del espectáculo constituye la verdadera “escena múltiple barroca”.

¹⁴ Recurso muy empleado en la tramoya de la época para crear un efecto espectacular. Cf. Miguel de Cervantes, *La casa de los celos* o el auto de Lope *La adúltera perdonada*. Los actores salen a escena con unos galones de tela reforzada en los hombros, lo que se llamaba “hombrillas”, a los que disimuladamente habrían sido enganchados dos bastones de hierro invertidos “garabatos”; una maroma, una polea y un contrapeso de plomo ocultos a la vista del espectador completaban la maquinaria, que subiría entonces a los actores como por arte de magia. Cf. Agustín de la Granja, *El actor y la elocuencia de lo espectacular*, ed. de José María Díez Borque, *Actor y técnica de representación en el teatro clásico español*, Madrid, Tamesis Books Limited, 1988, pp. 99-120.

¹⁵ Miguel DE CERVANTES, *La casa de los celos*, en B.A.E., Madrid, Atlas, 1944.



Los elementos “voladores”, tras un breve diálogo, provocan una especie de “downstage” por el que el público se ve obligado a deslizar su mirada, una vez que se cubre el triángulo, algo modificado al haber desaparecido el vértice derecho «por tramoya» (probablemente elevándose o simplemente saliendo por la plataforma de ese tercer nivel).

El suelo vuelve a cubrirse en principio con dos personajes (Rufino y Lidoro), cuadro que se amplía con dos más (Titán y Baulín) además de varios músicos. Aunque el escenario se muestre repleto, la atención es acaparada por un sólo personaje: Titán, interviniendo con un espacioso monólogo.

En ningún momento se especifica cuándo y cómo bajan los personajes que permanecían suspendidos en el aire. Deducimos que en este cuadro ya han descendido por varias razones: Primero por la indicación de la acotación de que el Príncipe interviene «de rodillas» para hablar con Titán. Y, segundo por el texto, al dirigirse Luna a Titán: «Humilde llego a tus pies», a lo que responde: «Alzad, señora», todo lo cual lleva a pensar que también está de rodillas. El final del cuadro aéreo pudiera ser simultáneo al cierre de las cortinas en la semiescena triangular (y entonces el escenario se habría quedado vacío); o bien, aprovechando el desconcierto escénico que pudieran provocar los músicos al entrar, evitando así una ruptura de la sucesión rítmica de la escena.

Sea como fuere, la escena contigua calma los ánimos de acción centrándose el cuadro en cuatro personajes que dialogan, uno de los cuales (Titán), en varias ocasiones, se escinde de aquél para involucrar al público, dirigiéndose en un “aparte” o retirándose.

Pronto se añaden al grupo dos personajes y, a partir de aquí, se produce una escisión en dos semiescenas, recogiendo el plano Lidoro y Titán para quedar inerte y en silencio uno de los grupos.

La unificación del cuadro se produce al cierre de la escena con el diálogo entre un personaje de cada parte como únicos miembros en el espacio; se altera al descubrirse dos tramoyas, situadas con toda probabilidad en un segundo nivel, dado el alcance simbólico de los personajes que surgen tras ellas (Elías y Enoc, los buenos

profetas) cerca de las esferas celestes como anunciantes del Cristo verdadero. Cuando acaba la intervención de Elías, el estatismo en el que permanecía el grupo del suelo formado por Rufino y Lidoro, se vuelve activo mientras «la tramoya se vuelve»¹⁶ hasta que al final acaba este primer acto.

Desde la escena VI las intervenciones y el modo de desarrollarse la acción en la *Comedia A* no corren paralelos a la *Comedia L*, aunque sí cercanos.

En la escena VII la oquedad del escenario se reviste de personajes formando alboroto; jaleo serenado con la aparición por el aire de Elías Falso. Otra vez la verticalidad configura dos semiescenas. Una en el tablado mudo y otra en el nivel superior acaparando toda la atención del público con un monólogo antes de volver a evadirse. Los componentes de la semiescena horizontal van saliendo hasta conseguir el “fundido en negro”; conforman un claro desarrollo circular de las escenas al quedar la estructura cerrada como empezó: escenario vacío¹⁷. Baja luego el Anticristo envuelto en una nube. El compás de espera lo marca el descenso de la plataforma hasta que se integra en el cuadro de las tablas, produciendo la mutación de uno de los personajes, el Patriarca, reemplazado por este nuevo, venido del cielo.

Finalmente el cuadro se incrementa con un personaje intraescena (Sofía) y otro extraescena (el público, involucrado con un «aparte» del protagonista). Concluye la estructura cíclica del primer acto una nota argumental: mientras en la *Comedia L* el acto I se despide dejando constancia de que el verdadero Dios es Cristo, en la *Comedia A* la creencia falsa continúa hasta el final.

El segundo acto se plantea de modo similar en las dos comedias. La movilidad escenográfica reitera su papel de auténtico protagonista en las comedias de vidas de santos; y aunque parezca un poco radical exponerlo así me apoyo en la opinión de R. Maestre, que demuestra el análisis dramaturgico de una representación no tanto por las entradas y salidas de personajes como por el ritmo argumental impuesto por las mutaciones y apariciones de aparatos¹⁸.

Este valor sinecdótico de las primeras escenas viene facilitado precisamente por la maquinaria y el uso de artificios sucesores de una elástica muestra de cuadros en la *Comedia A*: en primer término el tablado repleto de personajes se silen-

¹⁶ Según reza la acotación que permite descubrir el mecanismo tan usual de la aparición consistente en una plataforma giratoria. Cf. Peter BROOK, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1986, pp. 106-107 y 115-116, donde se refiere a tal efecto como “una plataforma abierta [...] que capacitaba al dramaturgo para vapulear sin esfuerzo al espectador a través de una limitada sucesión de ilusiones”.

¹⁷ José M.ª RUANO DE LA HAZA. “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro”, en *Actor y técnica ...*, op.cit., pp. 77-99.

¹⁸ Cf. Rafael MAESTRE. *El actor calderoniano en el escenario palaciego*, en *Actor y técnica...*, op. cit., pp. 177-193 y *La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca*, en *El mito en el teatro clásico español*, coord. por Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, Madrid, Taurus, 1988, pp. 55-81. Considera a la maquinaria y no al texto literario como el auténtico personaje psicológico del espectáculo mitológico de Calderón, en su amplia significación explicativa a la escena ya que este contenido no está en el texto, sino en aquella.

cia para proporcionar toda la atención a un grupo central, configurado por dos personajes (Elías Falso y Anticristo) con sendos monólogos. Las semiescenas se unen antes de abandonar las tablas, formando una sola célula visual (Elías Profeta) quien también desaparece tras una brevísima intervención (más bien lo llamaríamos un breve discurso) dirigido a los personajes ausentes. Sin embargo, el uso del espacio real, una vez más, es básico por su valor sígnico de lejanía¹⁹. En esta ocasión dos actores aparecen “por lo alto de un monte”, accediendo desde el segundo nivel por una rampa²⁰ hasta el suelo del escenario; simultáneamente otro actor acude al común efecto de saltar desde un segundo nivel hacia las tablas, simulando el vuelo. No cabe duda de que este tipo de acrobacias exigían un perfecto estado físico y gran pericia por parte del actor elegido para ejecutarla. En ocasiones los autores de comedias se veían obligados a eliminar estas hazañas o en su defecto a sustituir al actor encargado por otro más atrevido; recordemos el consabido soneto que Góngora dedica a Vallejo ante su negativa a lanzarse al hueco del escotillón en la última escena de la *Comedia A*²¹.

Si Alarcón dibuja el nudo de su comedia acudiendo a estos elementos tramoyistas; Lope, supuestamente, va a presentar una apariencia, si no muy convencional, sí bastante empleada con esta temática²². El autor juega con el público a efectos ópticos²³ una vez más: la escena se presenta con un cuadro unipersonal protagonizado por Titán, que advierte al público de lo que a continuación se va a producir. Estas son sus palabras:

Pues remítaseme a la industria
lo que sin ella no puedo.
La forma quiero tomar
del Príncipe, y con perfecto
rostro y figura engañar
al dueño de quien me quejo.

¹⁹ José LARA GARRIDO. *Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia 1579-1597)*, en *La escenografía del teatro barroco*, ed. de Aurora Egido, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 91-128, apunta el valor sígnico del paso del nivel medio al suelo apartando progresivamente desde un punto lejano a otro cercano en el espacio imaginario.

²⁰ Comparto la opinión de Ruano de la Haza (op.cit.) respecto a la forma de descender los actores desde el segundo nivel, simulando el descenso desde lo alto de un monte por medio de una “rampa”, camuflada con ramas que simulen un monte, que llegue hasta el suelo del escenario.

²¹ Góngora satiriza al autor de comedias ridiculizándolo cuando tuvo que ser sustituido por una actriz para culminar la escena:

“Quedando con tal peso en la cabeza
bien las tramoyas rehusó Vallejo...”

²² Mecanismo muy explotado en las comedias hagiográficas y de temática religiosa desde las representaciones medievales.

²³ Vid. Víctor D. DIXON. *La comedia de corral de Lope como género visual*, en *Edad de Oro*, vol. V, 1986, pp. 35-58.

Se trata de asumir la apariencia de otra personalidad y, para conseguir tal efecto, «da vuelta una tramoya, a donde estará otro con vestidos parecidos al Príncipe en todo».

Para conseguir el objetivo visual el actor que protagoniza a Titán debe estar situado durante su parlamento preliminar sobre una plataforma giratoria situada en la parte central frontal (seguramente en el hueco central como era frecuente, ya que los huecos laterales solían desempeñar la función de puertas para entrada y salida de actores), y justo en el momento apropiado ésta girará ocultándose este actor y apareciendo otro con el mismo vestuario (no olvidemos que el público cree que es Titán convertido en un doble del Príncipe). Este giro debe hacerse de un modo rápido para precisar el ingenio y procurar mantener siempre fija la atención del corral en la acción. El éxito de la empresa se reafirma con un diálogo entre la imagen del Príncipe y Luna. Pero la complejidad dramática acude una vez más al encuentro con la escenografía, planteando un cuadro con dos actores reflejos de sus personajes; la posible confusión en los espectadores, que ven una Imagen y el auténtico Príncipe cara a cara²⁴, queda subsanada por las intervenciones del texto, concluidas con un soliloquio de Titán con una escena circular²⁵. Tanto en la *Comedia A* como en la *Comedia L* el desarrollo y clausura del acto II sigue líneas paralelas. La escena VII de la *Comedia A* sostiene un cuadro con dos semiescenas, una de las cuales (la formada únicamente por Balán) permanece pasiva. Pronto una y otra se unifican en el espacio. El alcance sígnico de la escena llega a su culmen con el sonido extraescena de truenos añadido al clima de oscuridad que los actores proporcionan a la escena, índice o símbolo de la ceguera en las almas de los personajes, ilustrado tanto mediante el discurso como a través de los gestos. Predica así una serie sucesiva de acotaciones:

«Vase como a ciegas», «Anda como a ciegas»

En la última, Alarcón ofrece al público otra sorpresa tramoyística: en un cuadro planteado con el triángulo configurado por Balán, Anticristo y Sofía irrumpe, saltando desde lo alto del escenario, el actor que da vida a Elías y suspendiéndose en el aire arrebatada a Sofía, desapareciendo los dos repentinamente. De este modo Alarcón conjuga el simbolismo de lo divino con el valor del espacio real aéreo.

Hemos visto la sucesión de unas ágiles escenas en la *Comedia A*. En la *Comedia L* el ritmo trepidante para desfigurar y conformar cuadros suplantarán la escasez

²⁴ El texto en esta y en otras muchas ocasiones plantea un galimatías de difícil comprensión. Todo lo cual hace sospechar, bien que la copia que nos ha llegado es de muy mala calidad, bien que el autor carecía de soltura métrica; lo que nos llevaría a la polémica sobre la dudosa autoría de Lope.

²⁵ Es muy probable que la obra fuera representada por la compañía de los hermanos valencianos, aprovechando que eran gemelos, como ocurrió con la comedia de TIRSO DE MOLINA *Los hermanos parecidos*. De ser así se habría puesto en escena antes del 17 de febrero de 1624, fecha en que matan a Juan Bautista, uno de los hermanos.

de maquinaria en el nivel superior del escenario²⁶. El tablado soporta un incremento progresivo de personajes. La elástica escena se contrae conforme desciende Titán (acudiendo de nuevo al sistema de la «rampa») desde el nivel medio, donde gobierna en un trono, según podemos deducir de la acotación por la que ese trono debe estar ubicado en un plano superior:

«Suenan música y desciende del trono con gran majestad.»

La similitud de las penúltimas escenas en ambas comedias demuestra, una vez más, la falta de originalidad en el tratamiento. Si en aquella se plantean dos semiescenas, activa y pasiva, en la *Comedia L* tan sólo un grupo (Titán y Elías) recoge la atención del público, pero en cualquier caso el discurso se monopoliza.

La *Comedia L* no constriñe el empleo de la movilidad escenográfica en todos los niveles, no obstante si la *Comedia A* acudió al nivel superior para clausurar el acto, en esta ocasión el autor excava en las entrañas del escenario haciendo surgir por el escotillón del tablado al actor representante de la falsa Imagen del Príncipe, que al encontrarse con el auténtico Príncipe resucitado, en un arrebato icónico, cae hundida de nuevo por el escotillón hasta desaparecer. Quedará finalmente el espacio vacío al ausentarse el resto de los actores por las puertas laterales.

El grado más amplio en la creación de espacialidad dramática lo constituye el último acto en ambas comedias. Tanto una como otra inician la escena con el elemento “sonido.” La *Comedia L* sitúa a cuatro actores dialogando en cuya conversación se entromete una voz “en off”. Inmediatamente el eje del escenario vuelve a situarse en posición vertical apareciendo desde el tercer nivel una nube²⁷, en la que se reclina Titán sumándose al cuadro del tablado. El escenario se transfigura en una plataforma multitudinaria que va a ir desapareciendo virtualmente hasta dejar a un único actor en escena. A esta misma conclusión llega la *Comedia A*, no sin antes explorar al máximo el espacio dramático horizontal, evitando hacer uso, en estos primeros movimientos, de los niveles superiores; todos los cuadros se plantean con numerosos personajes, procurando la complicidad del público con reiteradas implicaciones en las situaciones amenizadas con elementos musicales y folklóricos.

Hemos comentado en varias ocasiones la estructura circular de muchas de las escenas. Pues bien, la técnica continúa hasta el final en la *Comedia L*. Las tablas en silencio que dejamos arriba, van a ser marco, a partir de ahora, de una variación de cuadros. En un primer momento se presenta a un grupo de personajes (Camilo, Rufino, Lidoro y Fabio) atravesando el escenario para dar oportunidad a una segunda semiescena formada por cinco personajes (Titán, Luna, Baulín, mujer y

²⁶ Una lanza a favor de la autoría de Lope es precisamente el hecho de que dicho dramaturgo recurre al nivel superior en contadas ocasiones y casi siempre subordinándolo al nivel medio. Othón ARRONIZ apunta esto como una constante de la primera época de Lope, (*op. cit.*, pp. 169-170).

²⁷ José LARA GARRIDO (*op. cit.*, pp. 98-110), señala este recurso como muy propio de Lope.

acompañamiento) que se convierte en plano principal para el espectador. Simultáneamente se presenta un recurso de apariencia por el que se descorre una cortina, extendiendo así el espacio escénico a otra dimensión que permite la aparición de dos nuevos personajes cargados, a su vez, de simbolismo por su transfiguración de la muerte a la vida desde el nivel más elevado respecto al resto de los actores. El cuadro sigue dos pasos. Primero dice así la acotación:

«Llégase a un lado, donde habrá una cortina, que se descubre, y veráse muertos Elías y Enoc.»

y en segundo lugar:

«La tramoya sube a los dos arriba, y en cerrándose la cortina, suena ruido dentro.»

La cortina²⁸ a la que se hace referencia en la primera acotación debía estar situada en una de las puertas laterales del primer nivel (pensemos que Elías y Enoc aún están muertos) en tanto que se acude al factor aéreo para elevarlos a un nivel superior²⁹ (una vez han resucitado, alcanzando el don divino). Signo acentuado con extraños ruidos extraescena³⁰. Los 360° de la estructura inicial (esto es, todo el escenario como punto de atención) se cumplen cuando las semiescenas del tablado quedan amalgamadas al final. Alarcón explota en las últimas escenas todo el espacio que le proporciona ese semicírculo dentro del corral³¹. Las carga de dispositivos dramáticos modificando la realidad de los cuadros con sonidos intramuros y extramuros del escenario, con tramoyas complejas de actores que vuelan, con recursos de vestuario efectista condensado en trucajes escénicos y con el ritmo trepidante del discurso.

En la escena XI el actor que protagoniza el Anticristo rompe un cuadro horizontal, de cuatro actores alborozados en batallas y ruidos de espadas, con una tramoya, por la que desciende desde la parte superior (mecanismo que vuelve a utilizar para desaparecer dos escenas después). Alarcón no desaprovecha nunca los dispositivos para cautivar el sentido de la vista en el público. Ciertos trucos en la indumentaria obligan a detenerse toda vez que contribuyen a la figuración espacial. En la escena XIV un actor arranca la cabellera a otro; el efecto se consigue median-

²⁸ “La ocultación o abertura con el empleo de la cortina permite modificar de forma radical el espacio dramático o ampliar el escénico”. José LARA GARRIDO, *op. cit.*, p. 110.

²⁹ José M.^a RUANO DE LA HAZA. *Texto y contexto de “El caballero de Olmedo”*, en *Criticón*, vol. 27, 1984, pp. 37-53.

³⁰ Para mayor ilustración sobre la cuestión, Henri RECOULES: *Ruidos y efectismos en el teatro español del Siglo de Oro*, en *BRAE*, 1975, V.I.

³¹ MC.QUAIL y WINDALH. *Estudio de la comunicación colectiva*. Aplico el principio técnico que indica las posibles posiciones de la cámara dentro de un espacio determinado que se denomina “regla de 180”.

te un casco de calabaza situado sobre la cabeza del actor y sobre él una peluca destinada a ser arrancada:

«Aquí le arranca a Balán una cabellera que ha de traer, y queda con un casco de calabaza, como pelado.»

Alarcón no sólo truca el símbolo de arrebatar un cristiano la cabellera a un incrédulo, sino que además ilustra el secreto al público en el diálogo de los actores, aumentando el valor semiótico del efecto:

Balán. ¡Triste de mí!
 ¡Que de una vez me has pelado!
 Vencido y calvo he quedado

Cristiano. Conviértete, pues vencí.

Balán. ¿Puede un calvo ser cristiano?

Cristiano. Sí.

Balán. Luego en un calvo no hay traza
 de bautizarse.

Cristiano. ¿Por qué?

Balán. Porque lo que en él se ve,
 no es cabeza, es calabaza.

Transcurrida una sucesión de cuadros, en algunos de los cuales el público es referente directo, se llega a la escena XXI, cuna de otro efecto de gran valor. La acotación plantea la escena así:

«Parece la cabeza de Eliazar sobre un bufete, y debajo del ha de hablar Eliazar.»

Este elemento sobrenatural transgrede la concepción de los fenómenos físicos, creando una motivación que permitirá al público captar el alcance de la última escena:

«Mata Elías falso a Sofía y a Balán. El Anticristo sube por tramoya, y en lo alto parece un ángel con la espada desnuda, y dale un golpe, y cae el Anticristo; ábrese un escotillón del teatro, y por él entran el Anticristo y Elías Falso, y salen llamas.»

La escena ocupa los cuatro niveles del escenario³², definidos no sólo como espacios reales sino convencionalmente sugerentes de espacios semióticos. El Anticristo asciende por el nivel medio hasta donde le es permitido por un ángel divino, que castiga al enviado de Satanás desde su potestad en el nivel superior a la inevitable caída al infierno, situado en el espacio subterráneo debajo del tablado, desde donde el fuego icónicamente proclama el triunfo del cielo. Este icono se

³² John E. VAREY. *Op. cit.*, pp. 291-301.

resuelve desde lo alto en la *Comedia L*, modificando el ataque celestial con una espada de fuego que maneja el ángel, cayendo el falso Cristo bajo tierra sin artificio explosivo. La acotación final de la *Comedia L* cubre algunas diferencias en cuanto a la tramoya, aunque no en esencia:

«Bajará una nube, en que irá volando y por otra parte saldrá un ángel con una espada de fuego, dará con ella al Anticristo, que parecerá que se hunde en la tierra, y el ángel se vuela.»

También aquí se juega con los cuatro niveles espaciales, pero el artificio efectista se duplica en lo referente al sistema de poleas y contrapesos encargado de ascender y descender a los actores: uno es empleado para bajar con una nube al Anticristo y otro para enganchar al ángel³³ que vuela para desaparecer por la parte más alta del escenario³⁴, índice de su procedencia divina en contrapunto de la demoníaca del Anticristo, resuelta con la abertura del escotillón.

Este acercamiento a las estructuras de ambas comedias como “representación” nos han permitido establecer también un primer acercamiento comparativo de las dos versiones del *Anticristo*. Si he dejado muy de lado el verso (el texto), válgame como excusa, la observación de L. García Lorenzo, quien reconoce que «durante décadas también se ha olvidado en demasía que el teatro no es sólo la palabra.»³⁵; por eso se me permitirá abundar más con el cuadro comparativo (página siguiente) para resumir gráficamente este breve análisis (indico las acotaciones posteriores al verso que marco).

A la vista de la pormenorización de didascalias, la semejanza de ambas comedias resulta bastante palpable. Bien es verdad que las comedias de temática religiosa eran enclave obligado para desarrollar la imaginación efectista de un autor, pero no menos cierto resulta que estamos hablando de dos autores bien caracterizados por sus artificios, aunque a diferencia de Lope que los toma con más frecuencia en su primera época, Ruiz de Alarcón siempre ha dejado constancia de ello. En cualquier caso, nuestras obras contemporáneas, por lo que la controversia estriba en su paralelismo.

Faltaría decir en conclusión y como balance general algunas aspectos definitivos. En el acto I de la *Comedia A*, Alarcón acude con más frecuencia al aparato de tramoya devaluándose cuantitativamente conforme avanza la obra. La *Comedia L* mantiene un continuum escenográfico a lo largo de los tres actos, pero sin variaciones efectistas respecto a la *Comedia A*. No obstante, el desarrollo de los artificios es equidistante y similar.

Desde el inicio de este estudio pasé por alto el problema de la posible imitación

³³ El sistema empleado debe ser el llamado “sacabuche”, desde el momento en que se limita a salir volando sin que haya descenso ni ascenso.

³⁴ El mecanismo de grúas y poleas quedaría oculto al público mediante el “tejaillo”.

³⁵ Vid. L. GARCÍA LORENZO. *La escenografía de los géneros dramáticos menores*, en *La escenografía...*, (op. cit., p. 127).

de una obra respecto de la otra, sin embargo, quedándonos sólo en el nivel de la escenografía, sin entrar en otros vericuetos, no nos queda más remedio que cuestionar el tema, aunque sin atrevernos a confirmar la sospecha de una dependencia directa por varios motivos:

- 1.º No tenemos textos exactamente fijados (en concreto la *Comedia L* posee incorrecciones, errores y estrofas incompletas).
- 2.º Como consecuencia, apoyarnos en la métrica resultaría ocioso.
- 3.º La duda sobre la autoría de Lope en la *Comedia L* sigue viva entre la crítica y dada su complejidad no hemos podido abarcar el tema en estas breves páginas.
- 4.º Tendríamos que conocer las fechas y lugares concretos de representación de una y otra obra para entrever sus incidencias en el público.
- 5.º Al ser los textos sólo parecidos se abren nuevos puntos polémicos pendientes de esclarecer a propósito de estas dos versiones del *Anticristo*, a la postre tan oscuras.

En resumen, podemos afirmar que desde el punto de vista escenográfico son semejantes; incluso más: las diferencias podrían obedecer a las condiciones físico-espaciales de distintos corrales de comedias donde se pusieron en escena. Sea, pues, este estudio un paso más que contribuya en algo a desvelar las dudas y el complejo acercamiento a dos comedias tan semejantes y a la vez tan controvertidas.