

Retratos y cartas en la escena

Concha Argente del Castillo
Universidad de Granada

La riqueza de posibilidades de la escenografía barroca nos hace pensar que cuando hay que resaltarla es cuando se desarrolla en grandes escenarios, con efectos de sorpresa y maravilla para los espectadores. Pero también sabemos que el Barroco tiene en su haber el jugar con una escenografía pobre, sin apenas elementos porque en lo que el teatro barroco es verdadero maestro es en sorprender por los grandes contrastes, que se producen también en lo escenográfico. Por tanto también son maestros en crear grandes efectos con muy pocos elementos e incluso con elementos de tan pequeño tamaño como pueden ser un retrato o una carta, podríamos decir que algunas obras surgen a partir de la reflexión y juego del autor para ver que se puede hacer en escena con estos pequeños objetos y demostrar ante el espectador y los compañeros, y no son estos los menos influyentes en este punto, como se puede estructurar una comedia en torno a estos detalles mínimos pero con una gran potencialidad dramática.

Me propongo y les propongo analizar una comedia de Mira de Amescua, *La confusión de Hungría*¹, desde el juego escénico que estos dos objetos tienen, retratos y cartas aparecen en escena organizando la intriga pero también apoyando el desarrollo temático y completando el trasfondo ideológico y filosófico. En la puesta en escena estamos frente a una obra sencilla en cuanto al desarrollo del espacio y el movimiento de los actores dentro de este. Pero a la vez se juega con estos objetos escénicos que tienen un papel primordial en la comedia desde su presentación a su desenlace. La primera jornada transcurre de forma simétrica dividida en dos espacios cortesanos un salón en la corte de Tracia y el jardín del palacio en la corte de Hungría, los dos son lugares de encuentro de los personajes y favorecen la función de presentación de todos ellos y de la intriga que pronto se va a producir.

Ya en la acotación inicial de *La confusión de Hungría* se lee: «Salen el conde Vertilo, Ricardo, su criado, y Ausonio, príncipe, con un retrato en

¹ Citaré esta obra por la edición que he preparado para: Antonio Mira de Amescua, *Teatro Completo*, vol. V, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, en prensa.

la mano». Las primeras escenas van a girar en torno a este retrato, pero toda la obra va a desarrollar la situación creada por este objeto y la carta que escribe el príncipe Ausonio para solicitar en matrimonio a la dama que está representada en este retrato, que no es otra que la infanta Fenisa, hermana del rey de Hungría, pues el conde Vertilo, que es enviado a Hungría por su señor, el príncipe Ausonio, decide suplantarlo y utilizar la carta, en la que se solicita la mano de la hermana del rey de Hungría, en provecho propio pues quiere que su criado Ricardo entregue la carta y luego presentarse él haciéndose pasar por el príncipe Ausonio y así conseguir casarse con Fenisa y presentar el matrimonio como hecho consumado.

De todo esto tiene la culpa el retrato de la dama que ha sido emisario de su belleza y ha enamorado al vasallo y al señor, sin conocerla siquiera. Por otra parte, en la corte de Hungría y de manera casual, Fenisa compra el retrato del príncipe Ausonio porque al verlo se enamora; de la misma forma, el hecho de no conocer a Vertilo ni a Ausonio, permite una confusión de la que los personajes saldrán tras un laborioso proceso de enredo y desenredo: en primera instancia por la clarividencia del corazón de la dama, que no puede equivocarse su elección; en segundo lugar por la revelación de la verdad que no puede permitir una injusticia escénica. En ambas situaciones, ya en la última jornada, los retratos y las cartas siguen apareciendo como elementos de apoyo de la escena y del desarrollo argumental.

Al indicarse que el retrato es un objeto que se lleva en la mano podemos pensar que están hablando de un medallón o de una pintura pequeña, por lo tanto su presencia escénica no es muy grande ni muy perceptible para el público, pero en cambio al centrar la atención y los parlamentos de los actores, su presencia crece hasta el punto de que, sin que la dama se haga presente en el escenario, este se llena con la expectación que su belleza crea, lo cual llega a dotarla de unas cualidades que cuando Fenisa aparece, el público no puede menos que considerarla desde la dimensión que los otros personajes han establecido para ella, se trata pues de anticipar su imagen y a la vez marcar la distancia con las otras damas que puedan competir con ella.

AUSONIO No con tus razones muevo
mi pecho, noble y bizarro,
pues a decirte me atrevo
que, aunque su dorado carro
baje a los infiernos Febo,
haciendo que a todo el orbe
su luz necesaria estorbe,
convirtiéndola en tinieblas;

y aunque el aire, con las nieblas
 que el cuarto elemento sorbe,
 la luz sola de esta dama
 que arde en mi pecho de cera,
 levantará tan gran llama
 que olvide la luz primera
 su resplandor y su fama.
 Y, si no, permita Apolo
 poner de esta estrella solo
 su retrato, allá en el cielo;
 que ella dará luz al suelo,
 y él la dará al alto Apolo.
 Mas, porque no se te antoje
 que cual Ícaro voy alto
 a hacer que el Cielo se enoje,
 no quiero dar tan gran salto
 porque no caiga, y me arroje.

(vv. 31-55)

La dama queda convertida en un paradigma de belleza, que no es sólo teórico y verbal, pues el objeto que los caballeros contemplan se convierte para el espectador en un objeto luminoso y fantástico gracias a la magia de las palabras, *luz*, *llama*, *estrella*, que no son sólo conceptos sino efectos sensoriales y apariencias que adquiere el retrato como reflejo del original pero a la vez, cuando la actriz salga a escena a interpretar a Fenisa, el espectador sugestionado por el retrato proyecta esas cualidades sobre la imagen de la actriz en el escenario, por supuesto asumiendo el riesgo de que imagen y palabra mantengan una distancia muy grande que el espectador puede negarse a ignorar, pero ese es un riesgo presente en toda ficción que una buena actriz siempre solventará con éxito, tal y como los adjetivos hiperbólicos que se les aplicaban nos atestiguan².

Sí, en estas primeras escenas, el autor tiene que establecer las líneas maestras de su intriga vemos que el primer retrato ocupa un lugar privilegiado para estructurar toda la obra. Este efecto no es original de Mira, sino que el tratamiento del retrato, sustituto de la presencia o anticipador de ella, era un lugar común en el teatro, pero también en otros géneros como el de la lírica cortesana con respecto al amor de lejos, o amor a primera vista, y en la novela sentimental como elemento de recuerdo del ausente

² Un buen análisis de la colaboración del lenguaje teatral y del pictórico lo encontramos en el artículo de Javier Navarro de Zuñiga, «Pintura y teatro en la España Barroca», en *Summa Pictórica. El siglo de Oro en la pintura española*, Barcelona, Planeta, 2000, pp. 243-268.

y pieza de la anagnórisis en las novelas bizantinas. El mismo Mira de Amescua lo utiliza en una serie de obras³, con estas mismas funciones, siempre es un recurso para magnificar la belleza de la dama o el galán y para complicar o resolver la intriga. Las fórmulas de su representación escénica podían ser variadas, por el tamaño que como objeto tenía en la escena pero también por su condición a veces misteriosa o soñada que permitía un juego escénico amplio y convencional.

En esta comedia lo va a utilizar como elemento estructurador mantenido desde las primeras escenas, ya que este conocimiento de la infanta Fenisa por parte de sus enamorados se corresponde, en la presentación de la corte de Hungría, con el hecho de que ella conoce a Ausonio a través de una tabla que el propio pintor le vende, con lo cual se crea un juego de correspondencias simétricas, ya que ambos enamorados se conocen por el mismo procedimiento, y ambos, como no puede ser de otra manera se enamoran a partir de una imagen que tiene tanta fuerza como la presencia, hasta el punto de que, aunque para ambos surgen grandes obstáculos que parece pueden llegar a separarlos, ellos están tan convencidos de lo que han sentido sólo con la vista de la imagen pintada que lucharán contra corriente y en medio de la confusión que los otros personajes les puedan crear.

FENISA A quien de la vida sale,
 ¿cómo la dejáis así..?
 ¡Oh, mercader nada avaro,
 cómo ahora se ve claro
 el engaño que me hiciste,
 pues tan barato vendiste
 lo que me cuesta tan caro..!
 ¿Qué comprada ha sido aquesta
 que así en mi pérdida ha sido?
 Como si me dieran ésta,
 en ella tanto he perdido
 que el alma y vida me cuesta.
 ¡Oh, retrato angelical!
 Bello rostro celestial:
 si me dais tanto cuidado
 siendo un pequeño traslado,
 ¿qué no hará el original?

³ Basta repasar los argumentos de las comedias de nuestro autor para recoger un abundante muestreo de este recurso: *El caballero sin nombre*, *La hija de Carlos V*, *Amor, ingenio y mujer*, *La tercera de si misma*, *El amparo de los hombres*, etc...

Cauteloso, Amor, has sido;
y en sujetarme y prenderme
materia y forma has unido,
pues la luz para encenderme
en una tabla has traído.

(vv. 512-533)

Reproduce así el personaje el elogio del físico de la persona amada, pero ahora el énfasis es menor, no sólo por la condición de mujer de Fenisa, factor que actúa desde la tradición lírica en la que la descripción de la belleza masculina era menos frecuente y más parca en el elogio, sino además porque el espectador ya conoce a Ausonio desde la primera escena y aunque interesa al desarrollo de la historia de amor expresar el efecto del retrato en Fenisa, no es necesario crear una imagen tan potente. Por otra parte, será este segundo retrato el que permanezca más presente en la escena porque será la prueba a la que Fenisa, después de luchar con sus dudas se aferre para rechazar el matrimonio con el traidor Vertilo.

Un mercader de joyas, que además es el propio pintor, trae este segundo retrato como objeto valioso para comerciar con él. Con esto se introduce, por segunda vez y de forma más amplia, el tema del valor del retrato y pronto queda claro que es más valioso por lo que representa que por el pintor que lo ha pintado, que se muestra más como instrumento (mecánico y necesario, en la transmisión de la belleza) que como creador de ella. El comentario del pintor («que también en esto he dado») nos muestra esa faceta como algo intrascendente, que remachará luego con otra afirmación: «pues que tan caro lo vendo, / comprándolo tan barato». Esta discusión sobre el valor de la pintura no es una cuestión gratuita sino un recordatorio de que el retrato es además signo escénico de clase, reservado al grupo social de los privilegiados.

Valor y precio en este objeto juegan un papel importante cada uno en una dirección diferente, mientras que el valor del objeto, tal y como lo establecen los personajes lo establece el valor del original, por lo tanto es algo extrínseco al arte y a la imagen; en cambio el retrato como tal tiene el precio de un objeto suntuario, es una joya signo de distinción de clase que no está al alcance de todo el mundo, es un objeto de consumo nobiliario que ni siquiera dignifica al artista ya que este se queda en el espacio del precio y se limita a ser un simple especulador de una riqueza que no es la suya, ya que él es un simple mecánico, que hace un traslado. El retrato, por lo tanto, si no es veraz en la representación de la belleza es mentira y entonces no puede ser bello: será un fracaso estético. Pero cuando el retrato refleja una belleza auténtica, esta es solo un trasunto de un valor que no le es propio. Es por lo tanto la persona retratada la que dignifica la función

del pintor y la propia obra. En todo este discurso hay una relación constante entre artificio/beneficio, la pintura es un artificio que beneficia al pintor económicamente y a la dama en su prestigio al mostrarla como mujer hermosa, pero por esa misma razón es discutible un valor que no se apoye en la auténtica belleza, tan discutible que se pone en duda la posibilidad de que el arte pueda crearla sí no parte del modelo real.

De hecho, cuando aparece el retrato de Fenisa en la escena inicial, lo primero que discuten los dos personajes, Ausonio y Vertilo, es el concepto de realidad y ficción en la pintura.

VERTILO No es bien que del gozo huyas
 por un retrato que apenas
 puede remediar las tuyas;
 ni las facciones ajenas
 has de sacar por las tuyas;
 que, retratada una dama,
 ni la aborrece ni la ama
 el sabio libre de amor;
 mas lo atribuye al pintor
 que quiso extender su fama;
 porque siempre a la pintura
 le da más vivas colores
 que tiene en sí la figura,
 porque quieren lo pintores
 mostrar allá la hermosura.
 Y es, de damas, común trato;
 porque, si beldad y ornato
 al suyo no sobrepuja,
 al pintor que las dibuja
 nunca advierte –en el retrato–
 desmintiendo imperfecciones
 por no descubrir las tuyas;
 a lo cual dan mil razones
 semejantes a las tuyas
 cuando alabas tus pasiones;
 y, así, puedes entender
 que esa diosa, esa mujer
 que a tu parecer es diosa,
 es mujer no tan hermosa
 como es a tu parecer.

(vv. 1-30)

Para el conde Vertilo, el retrato no es sino un objeto engañoso, una apariencia de belleza que no nos lleva a la realidad sino a una ilusión de ella.

El pintor es el creador de ese artificio siendo fiel a un canon de belleza aceptado por todos, desentendiéndose de representar la verdad del modelo. Por eso *el sabio libre de amor* no se deja engañar; de aquí que la pintura, el *arte*, sea un engaño en el que caen los locos enajenados por el amor, pues todo el mundo sabe además que las damas exigen que el pintor las retrate más bellas de lo que son y si no lo hace le pondrán defectos al cuadro para que los demás no descubran sus defectos. El final del parlamento se expresa con un juego de palabras en donde se le recuerda a Ausonio que la que él ve como diosa a través de la pintura es sólo una mujer, creando un cierto paralelismo con el célebre soneto de Argensola («ni es cielo ni es azul») al entrar en el tema del engaño de los sentidos.

Ausonio, que es aparentemente el único enamorado de la dama del retrato –tal y como queda reflejado en el primer texto que hemos reproducido– responde con otra teoría en torno a la pintura, podemos decir que en torno a la ficción del arte en general. La iluminación de los colores en él no es sino el reflejo de la luz de la mirada de la dama, por lo tanto el retrato es un espejo inundado de esta luz, de forma que si estuviera en el cielo iluminaría la tierra y esta a su vez reflejaría luz suficiente para iluminar el sol. Esto no es sino consecuencia de un principio filosófico propio del petrarquismo: si el arte es efecto de la Naturaleza, la causa no puede ser inferior al efecto, por lo tanto la belleza del original del retrato no sólo es equivalente a la representada en la pintura sino que incluso es superior:

Pero dime, ¿no es muy llano
que no puede el ser humano
trasladar mayor belleza
que da la Naturaleza
con su rica y franca mano?
Si es efecto la hermosura
que Naturaleza causa,
sin ser escasa ni dura,
¿cómo, dime, en esta *causa*
tendrá *efecto* la pintura?
Luego el retrato es igual
a su mismo original;
y esa beldad que en sí tiene
del propio dueño le viene
como cosa accidental.

(vv. 56-70)

Vertilo no tendrá más remedio que reconocerlo ante Ausonio y, cuando este lo deja solo con su criado Ricardo, lo admite con una exclamación tan hiperbólica como el propio príncipe enamorado: «Viendo que es celestial

/ y el traslado sobrepuja / al divino original, / crecido ha tanto la puja / que quedó atrás mi caudal» (vv. 140-144). Para aumentar el valor del retrato, Ausonio establece otra prueba en principio podemos decir que poco justificada, pues sólo por llamarse Fenisa la dama ya tiene que ser una belleza única como la del ave Fénix. Está utilizando la teoría nominalista de que el nombre crea el objeto, un nombre hermoso sólo puede referirse a una mujer hermosa, así el nombre se convierte también en una representación escénica del personaje que es anticipado ante el espectador a través de la onomástica, con lo que se vuelve a jugar con otra imagen especular que multiplica los efectos de esa presencia anunciada en el retrato.

Otra dimensión de la pintura en la escena es conectar con el imaginario a partir de códigos de otros lenguajes estéticos, es buscar la apariencia de la pintura, en ella la imagen sustituye y completa la palabra, imitando la pintura. Diríamos que bajo este concepto el retrato tiene la función de fortalecer al personaje en cuanto imagen convencional de la condición de caballero y de dama, la moda del retrato como decíamos anteriormente es un signo social de clase que refleja los estereotipos vigentes y de hecho los personajes en la escena se refieren a estos estereotipos. Aquí sólo funciona el concepto de valor, porque precisamente lo que se quiere representar es una realidad universal, generalmente de nivel superior⁴.

La carta es otro objeto que centra la escena y se carga de simbolismo, su aparición frecuente en las obras de teatro nos lleva casi a calificarlas de lugar común y casi lexicalizado, con lo que perdería relevancia significativa en las obras en las que aparece. Sin embargo, de nuevo, tenemos que tener en cuenta que el código escénico barroco obedece a una economía semántica perfectamente aprovechada en sus recursos y enriquecida por la capacidad constructiva de los autores. Si en el apartado anterior veíamos el dominio de los códigos pictóricos que tenía nuestro autor y su capacidad para construir un lenguaje en donde pintura y palabra se fusionaban al servicio de la construcción de una escena integral, ahora la carta nos exige el tener en cuenta el papel que había jugado en la lírica renacentista la carta como vehículo del sujeto para hacer presente su intimidad o su persona allí donde el no podía trasladarse, a través de la escritura se materializaba una presencia con tanta fuerza que atraía al receptor a un espacio y tiempo convencional que la propia escritura creaba.

En cierta medida ese rasgo que señala Prieto para hablar de los géneros renacentistas, que marcaban especialmente el carácter directo de la escritu-

⁴ José Manuel García Iglesias, «La corte y sus pintores» en *Summa Pictórica. El siglo de Oro en la pintura española*, Barcelona, Planeta, 2000, pp. 23-42.

ra a partir de la utilización de la primera y la segunda persona (como era el caso de los diálogos y las epístolas)⁵, comportaba de algún modo una dramatización de los textos y habría la puerta a que este tipo de discurso fuera utilizado en el campo de lo teatral. Pero incluso antes de eso, en los textos pastoriles y sentimentales las cartas eran utilizadas para crear momentos de gran tensión dramática, sobre todo en los temas amorosos. Todo este juego literario estará presente en el teatro, pero se añadirán otros muchos elementos procedentes de otras tradiciones anteriores como es la autoridad que adquiere la palabra escrita. Por lo tanto se resaltarán su carácter de permanencia y testimonio y a la vez junto a este aspecto el barroco proyectará en la carta una serie de simbolizaciones muy acordes con su noción del tiempo y de la fragilidad humana, resaltando la paradoja de la fragilidad del papel y la trascendencia del contenido, así la carta se convierte en una especie de calidoscopio, lleno de posibilidades semánticas, algunas de ellas opuestas como corresponde a las contradicciones de la época.

Como decíamos al principio, en una exploración sobre las posibilidades dramáticas del objeto *carta*, Mira busca en esta obra presentarnos tres casos de cartas que no pueden depender de su capricho sino de la necesidad dramática. Ahí es donde se medía la calidad del dramaturgo, en la justificación del recurso y no sólo en el dominio de la técnica. Así pues en cada una de las jornadas hay una carta que se convierte en manos de los personajes en vehículo de engaño. La primera, en la que Ausonio pide al rey de Hungría casarse con Fenisa, le sirve a Vertilo para presentarse bajo la personalidad de su señor y suplantarle en el matrimonio con la infanta:

Lee el Rey la carta

«La mucha obligación que a tus pasados,
supremo rey, los míos han tenido,
me pone atrevimiento que pretenda
ayuntar mis estados con los tuyos,
pidiendo que me des en casamiento
a Fenisa, tu hermana y mi señora;
y, aunque sin avisárselo a mi padre
(que ahora está en la guerra de Polonia)
esto [yo] te suplico, estoy seguro
que no le pesará cuando lo sepa;
porque también lo estoy que ese tu pecho
al mío podrá dar lo que desea.
Concluyo con que Dios tu estado aumente,

⁵ Antonio Prieto, *La prosa en el siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 59-78.

guardando tu persona muchos años
como es justo. El príncipe de Tracia».

Se trata de una carta solemne (vv. 647-661) donde la autoridad del emisor es reforzada por la importancia del objetivo de la misiva. Lo que empezó siendo una cuestión de amor se convierte, gracias a este texto, en una cuestión de estado, de ahí también su presentación en escena pues es el propio rey el que lee la carta. El paso del tema del amor al tema político no es un pintoresquismo del autor sino que le sirve para introducir una segunda línea conflictiva: la del vasallo traidor. La gravedad del engaño de Vertilo y su criado no está sólo en la traición amorosa, que incluso podía ser justificada poéticamente, sino que la suplantación de un príncipe y la manipulación de los intereses comunes son lo que dan carácter de delito a la actuación de Vertilo, que se ha introducido como un intruso en un ámbito que está muy por encima de él. Este es el efecto que crea esta carta, escrita con la retórica diplomática y leída por su receptor, recordando que el espacio de la realeza no debe ser invadido bajo ningún pretexto.

La segunda carta, también en la primera jornada, es un papel en blanco con la firma del rey de Hungría, que Fenisa le pide con engaño para utilizarla para solicitar el matrimonio con el personaje del retrato, es decir el príncipe Ausonio. El problema es que, al perderlo, le sirve a Ricardo para escribir una carta que engaña a Ausonio, al estar firmada por el rey, dándole la falsa noticia de la muerte de su amada. Esta carta aparece de nuevo al inicio de la segunda jornada, rota en manos de su destinatario y siendo la causa que desencadena el dolor que lleva al personaje a presentarse en la corte de Hungría, donde el engaño de Vertilo le hace pasar por loco y ser encerrado en la torre. Esta segunda carta parece que está concebida sólo para actuar en la intriga secundaria, en la que el rey ama a una dama de su corte, Leonora, que a su vez es hermana del duque Floriseo, enamorado y rechazado a su vez por Fenisa. Pero, aunque así aparece en la presentación, luego veremos que este *papel* es el centro de varias situaciones escénicas. Esto comunica la mediadora Fenisa a su hermano, el rey:

FENISA El medio fue semejante
al principio que tuviste,
y, al fin, que será tu amante;
mira qué bien mereciste
por sólo serle constante;
pero si –que es obligarla,
para poder alcanzarla–
tu voluntad se confirma
con sólo darle una firma

que quiera después casarla;
 porque teme que en olvido,
 habida tu pretensión,
 pondrás en darme marido;
 aunque yo, por tu afición,
 gran premio le he prometido;
 mas ella lo echa en donaire
 respondiéndome al desgaire:
 «promesas que así se ofrecen,
 muerto el fuego, desaparecen
 como escritas en el aire».

REY [*Ap.*]

(Si el aire son los suspiros
 que salen del corazón,
 mal podéis, promesas, iros;
 pues, si cumplo mi afición,
 por fuerza habré de cumplirlos).
 Bien, Fenisa, me aconsejas;
 no quiero que tenga quejas
 después de mi poca fe,
 pide papel, firmaré.

Ap. (Tormento esta vez me dejas).

FENISA Yo, señor, iré por él;
 no des a los pajes cuenta [...]

Sale Fenisa con papel y dice

FENISA Ves aquí todo el recado.

REY Cumplir mi palabra es ley;
 y, pues que ya así la he dado,
 firmando en blanco: «Yo, el rey»,
 le tengo su amor pagado.
 Al blanco de su afición
 apuntó mi corazón,
 y la tinta de este blanco
 muestra que mi pecho franco
 dio tributo a la pasión.
 Esta firma le darás;
 y, si pareciere mengua
 tan chico don, le dirás
 que no le dará más lengua
 por ser el alma lo más.

(vv. 569-628)

En esta intriga secundaria, el monarca –que ha utilizado a su hermana como emisaria de su amor ante Leonora– es consciente de que su sentimiento le está llevando demasiado lejos, porque su condición de rey no le permite

la libertad de casarse con quien él quiera; pero por otra parte Fenisa, que no está dispuesta a hacer de tercera de su hermano y quería escarmentarlo, aprovecha esta situación, una vez que ha visto el retrato, para organizar una traza y conseguir casarse con el retratado. La firma del rey que es lo que debe dar consistencia a las palabras para que no queden «escritas en el aire». Al quedar en un papel volandero introduce otro aspecto de la carta muy importante en la intriga, y es la inconsistencia del papel como símbolo de la existencia humana y de la fragilidad de sus sentimientos y del destino. Por supuesto, todo se enlaza con la fragilidad del afecto femenino; así, mientras va «dentro» Fenisa en busca del papel, comenta el rey:

REY De mi amor se dirá en él,
 pues el bien que me sustenta
 le fundo ahora en papel.
 ¡Por mi fe, buen fundamento
 podrá llevar mi contento
 si en sólo papel se funda!
 ¿Pues de ello no más redundo
 poder llevárselo el viento?
 En esto se puede ver
 si son las mujeres vanas,
 o si lo procuran ser,
 pues en cosas tan livianas
 funda el gusto una mujer.

(vv. 601-613)

Las palabras del rey, además de resaltar esa ligereza tópica de la mujer, dejan ver que esas cartas son símbolo de la fragilidad del destino humano o de la fortuna del hombre, tan ligera y poco fiable como el papel. Se trata también de un lugar común que se documenta, por ejemplo, en el prólogo de *Los nombres de Cristo*:

Entonces Sabino sacando del seno un papel escrito y no muy grande:

- Aquí –dice– está mi desseo y esperanza.

Marcello, que reconoció luego el papel, porque estava escrito de su mano, dixo buelto a Sabino y riéndose:

-No os atormentará mucho el desseo a lo menos, Sabino, pues tan a mano tenéys la esperanza; ni aun deven ser lo uno ni lo otro muy ricos, pues se encierran en tan pequeño papel⁶.

⁶ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 150.

Curiosamente se juega con las mismas palabras en nuestra comedia, cuando Ausonio entrega su carta a Vertilo para que la lleve a Hungría. También es este aspecto el que se resalta, cuando Fenisa busca el papel con la firma de su hermano y el duque Floriseo la sorprende hablando sola y cree que sus palabras se refieren a él.

Y si un papel he perdido,
¿sospechas que eres tú él?
Bien dices que eres papel,
pues que tan liviano has sido.
(vv. 819-822)

Por último en la tercera jornada Ausonio escribe una hermosa carta de amor desde la prisión a Fenisa. Es la única que no está manipulada, y que llega a su destino para afianzar más a la dama en su determinación. Sin embargo, de nuevo encontramos un recurso de sustitución de presencia escénica. Ausonio y Fenisa en ningún momento se encuentran a solas, y la carta viene a sustituir el diálogo amoroso que galanes y damas protagonizan en jardines, paseos y balcones; por eso proporciona un mayor patetismo a la escena, pues las palabras de Ausonio –leídas por Fenisa– recuerdan su triste estado y el peligro que corre de perder a su dama:

FENISA Sentiré gozo infinito
de ver lo que viene escrito.
Toma la carta y lee
«Al principio y ocasión
de mi locura y prisión».
¡Amoroso sobreescrito!

Carta
«Razón será, bella ingrata,
que, para enjugar mis ojos,
en mi cara recibiera
esos rayos de tu rostro;
ante ellos me puso Amor
como suelen, ante Apolo,
las águilas a sus hijos
para saber si son otros.
Ellas conocen los suyos
en ver que a sus rayos de oro
tienen los ojos abiertos,
resistiéndolos a todos;
mas él los suyos conoce
viendo que vierten despojos:

señal que mis ojos vido;
 ojos no, fuentes y arroyos.
 Lloro tu enojo y crueldad,
 tu mucha beldad adoro
 para que a mi propio fuego
 se apague mi llanto propio;
 pero, como nunca el llanto
 de amor se destila solo,
 mil suspiros le acompañan
 que dan a mi fuego soplos.
 Mira qué pasiones estas
 para dar consuelo y gozos:
 crueldad, beldad, llanto, fuego,
 amor, suspiros y enojos.
 Ellos gobiernan mi vida;
 ellos sirven de pilotos,
 porque es mi vida una barca
 a pique de dar a fondo.
 Lloré tu muerte en mi tierra
 y ahora tu vida lloro;
 pues, trayéndome en la tuya,
 me tienes preso y por loco.
 ¡Oh, si permitiera el Cielo
 hacerme en esto dichoso;
 que, siendo loco de veras,
 mis males sintiera poco!
 Tiéneme el rey encerrado
 cual Creta tuvo su monstruo;
 ¡plegue a Dios, Fenisa mía,
 no muera yo como el otro!
 Aunque mis males son largos,
 quiero en contarlos ser corto.
 Adiós, ingrata Fenisa,
 que no puede más Ausonio».

(vv. 2590-2642)

El escrito eleva la tensión dramática poco antes de que se inicien los distintos episodios que se encadenarán para resolver el conflicto, pero también permite dilatar la solución de la intriga pues el simple encuentro de los enamorados a solas hubiera deshecho la confusión. En la introducción de mi edición a esta obra he llamado *polifonía escénica* a la confluencia de voces y situaciones que se producen en la última jornada como preludio caótico al universo ordenado del desenlace. Con esos términos quería resaltar que «el lenguaje lleva el peso central como instrumento de la confusión, ya que tiene como misión crear escenas y situaciones. Los personajes

son conscientes de no entenderse al hablar, no ocurre lo mismo con el espectador pues este tiene la clave de la confusión y entiende el doble sentido que puede tener cada intervención de ellos ,como ocurre en la escena en que unos mozos juegan a los naipes y Vertilo, preso en la torre, reflexiona sobre su situación en voz alta, las réplicas se mezclan con pleno sentido en la conversación del juego y en la reflexión de Vertilo, el recurso además de permitir a Mira hacer un guiño al espectador popular utilizando la terminología de los juegos de naipes –hay que decir que con gran habilidad y conocimiento–, permite introducir el sentido de que toda acción del hombre está sometida a leyes que más tarde o más temprano tiene que acatar, es decir nada permanece oculto al destino a la providencia o a Dios, de ahí que ese sentido oculto se revele en la trivialidad del juego de naipes»⁷.

Pero también quiero señalar aquí que, a esa polifonía de personajes y recursos retóricos que indico en el texto mencionado, viene a unirse el desdoble del lenguaje oral y escrito en la carta, junto al juego de introducir la ficción pictórica del retrato. Como hemos visto son objetos que entrecruzan su significado estructurando el desarrollo de la intriga y en todos ellos se concentra la gran preocupación barroca por el mundo de la realidad y el engaño de los sentidos. Pero también se demuestra su dimensión lúdica para hacer de esas cuestiones trascendentes un juego de habilidad e ingenio, que apresara a los espectadores de la época ;y aún hoy, a nosotros, su fórmula nos intriga y nos divierte.

⁷ *La confusión de Hungría*, «Introducción», en Antonio Mira de Amescua, *Teatro Completo*, vol. V, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, en prensa.