

ESCENOGRAFÍA Y TEATRO

J. E. Varey

Queen Mary and Westfield College, Londres.

¿Por qué investigar la escenografía del Siglo de Oro? Antes de contestar esta pregunta, hay que dejar de pensar en la creación y montaje de una pieza teatral en el día de hoy. En el teatro contemporáneo lo normal es que el dramaturgo escriba su obra teatral y luego, en colaboración con el escenógrafo, el director de escena la modifique, adaptándola a lo que cree son las necesidades del público, y a las condiciones escénicas en las que la obra va a realizarse. Durante los ensayos, que pueden durar varias semanas, los actores suelen insistir en modificaciones, y no hay que olvidarse de la importancia de las intervenciones de los técnicos especializados en la luminotécnica, la música, los figurines y el decorado. La obra teatral moderna es la labor de un equipo, a pesar de que el director de escena trate siempre de imprimir en ella su firma personal. Pero no fue así en el Siglo de Oro, y si pensamos en las diferencias principales entre las prácticas teatrales contemporáneas y las de la época de Lope de Vega y de Calderón, encontramos la justificación de esta tipo de investigación, que abraza no sólo el campo de la literatura, sino también los de la historia, la arquitectura y las bellas artes.

Todo dramaturgo del Siglo de Oro - y en esta conferencia empleo el término Siglo de Oro para referirme a la época de los antiguos corrales de comedias, o sea desde 1560 hasta 1740, prolongando así su extensión cronológica normal - todo dramaturgo de aquella época escribe pensando en un teatro determinado en el que va a realizarse su obra. Esta es una generalización, y por eso no puede ser totalmente correcta, puesto que la única generalización válida es la que asevera que toda generalización es errónea. Pero, dejando aparte los pocos ejercicios literarios en forma de dramas que se han conservado, no vamos a cometer un error garrafal si decimos que el dramaturgo escribe su obra pensando en un tipo de teatro determinado, y en la gran mayoría de los casos, en un teatro específico.

Es por eso importante saber cómo eran los edificios teatrales de aquella época, sus dimensiones, las relaciones espaciales entre el actor y el público, y las posibilidades escenográficas que ofrecían el edificio y, sobre todo, el tablado. También hay que tener en cuenta que el dramaturgo del Siglo de Oro emplea una gama variada de recursos teatrales para captar y mantener la atención del público, y que maneja estos recursos teatrales para transmitir al público el ambiente de su obra, sea pieza cómica, tragicomedia u ópera. Si no poseemos una idea bastante clara de cómo eran los teatros y en qué consistían las convenciones teatrales no podemos apreciar del todo la manera en que el dramaturgo construye su obra en tres dimensiones, y sin estos conocimientos es difícil llegar a una conclusión firme sobre el intento del escritor: si su fin es sólo que el público pase un rato agradable, si quiere enseñar deleitando, si quiere criticar la vida que le circunda, o si quiere que su obra comunique un mensaje transcendental.

Es evidente que existen graves problemas. El teatro es un género efímero, y nunca será posible recrear algunos aspectos de la puesta en escena de una obra teatral del Siglo de Oro - sobre todo en cuanto a la técnica del actor en el escenario - pero es necesario intentarlo. Y no con la mera intención de hacer una reconstrucción arqueológica, sino porque aplicando los resultados de tales investigaciones es más fácil penetrar en las intenciones del dramaturgo al escribir su obra, y así dar con la verdadera esencia de ella. Para el director moderno que quiere poner en escena una obra clásica es importante reflexionar sobre la esencia de la obra y la manera en que el dramaturgo maneja y manipula su medio antes de decidir de qué manera, haciendo uso de todos los recursos escenográficos disponibles hoy, se lo comunicará a un público del siglo XX.

En la época que nos interesa, la gran mayoría de las obras se escribieron para un tipo de condiciones escénicas entre los tres existentes: las del corral de comedias, las de los autos sacramentales y las del teatro palaciego.

El corral de comedias madrileño evolucionó durante las últimas décadas del siglo XVI desde un patio abierto al cielo con un tablado rudimentario para la actuación, y los espectadores de pie en el patio, sentados en tablados laterales o en bancos o mirando desde ventanas o corredores, hasta un edificio más permanente pero que reflejaba todavía estas divisiones principales de público¹. Una época de cambios importantes, sobre todo en lo que se refiere a las localidades para el público, es la de las décadas 1620-1640, aunque los corrales no cesaron de cambiar físicamente hasta que fueron demolidos en el siglo XVIII para dar lugar a coliseos de forma más moderna. Durante la segunda mitad del siglo XVII, además, la escenografía de los corrales sufrió modificaciones debidas al influjo de los grandes espectáculos del teatro palaciego². Fuera de Madrid encontramos una gran variedad de edificios teatrales: hay teatros cubiertos en Valencia³ y Sevilla⁴ (para resguardar al público contra el calor del sol) y en Tudela⁵ (contra la lluvia). Hay teatros rectangulares y cuadrados, en forma de óvalo (en Badajoz y en Calahorra - aunque con los tablados en sitios distintos), y en forma de semicírculo (en Córdoba)⁶. A pesar de las diferencias entre un edificio y otro, las condiciones escénicas eran básicamente similares: el tablado saliente, el balcón o balcones que atravesaban el tablado, el espacio de las apariencias (muchas veces denominado ahora escena interior, nomenclatura errónea que se ha adoptado del teatro isabelino), el escotillón y el vuelo.

¹ Charles Davis y J. E. Varey, *Fuentes para la historia del teatro en España, XX. Los hospitales y los corrales de comedias de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, en curso de publicación.

² J. E. Varey, "Sale en lo alto de un monte": un problema escenográfico", in *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermánico, Bochum 1987*, ed. Hans Flasche (Stuttgart: Franz Steiner, 1988), 162-72; J. E. Varey, "El despeñadero en el teatro", *Acotaciones*, 1 (Julio-Diciembre 1990), 35-66.

³ Jean Mouyen, "Las casas de comedias de Valencia", in *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica*. Cuadernos de Teatro Clásico, 6, ed. José María Díez Borque (Madrid: Ministerio de Cultura, 1991), 91-122.

⁴ Jean Sentaurens, "Los corrales de comedias de Sevilla", en *Teatro del Siglo de Oro*, 69-89.

⁵ María Teresa Pascual Bonis, *Fuentes para la historia del teatro en España, XVII. Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1990).

⁶ Angel María García Gómez, *Fuentes para la historia del teatro en España, XV. Casa de las comedias de Córdoba: 1602-1694. Reconstrucción documental* (Londres: Tamesis, 1990).

El auto sacramental se representaba al aire libre el día de Corpus Christi y durante su octava. En la primera mitad del siglo XVII, y hasta 1646, se ponían en escena en Madrid cada año cuatro autos sacramentales; cada uno de estos autos se representaba en dos carros (llamados a veces "medios carros", porque hacían falta dos para representar un auto)⁷. La manera normal de la representación es en la calle o plaza, con los dos medios carros unidos por un carrillo, una plataforma sobre ruedas que servía de tablado principal. A los dos extremos de los dos medios carros se encontraban las cajas, o casas, construcciones de dos pisos que servían para ocultar la maquinaria de las tramoyas, y también de vestuario. Algunos años se construyeron tablados grandes para la representación de los autos ante los miembros de los Consejos, o del Ayuntamiento. Los medios carros se arrimaban a este tablado y de ellos salían los actores para representar en el tablado. En 1635 y otra vez en 1636, por ejemplo, se hizo un tablado de este tipo en la Plazuela de la Villa, y se ha conservado el dibujo. El tablado tiene 54 pies de anchura y 19 pies de profundidad (ampliada más tarde a 23 pies). Los tablados para los espectadores se elevan a los tres lados del tablado, y los dos medios carros de cada auto se arrimaban al fondo, en el cuarto lado⁸. Evidentemente la disposición del auditorio es semejante a la de los aposentos de un corral de comedias, mientras que en las representaciones en las calles, los espectadores de pie se encuentran "a la redonda", es decir, a cada lado de los carros, aunque cada individuo tiene una relación espacial con la actuación no muy distinta de la del mosquetero con respecto al tablado de un corral.

El análisis de los componentes escenográficos del auto revela que en lo esencial no varía mucho de las representaciones de la comedia de la época. El escenario de un corral de comedias madrileño del Siglo de Oro consistía en un tablado saliente, atravesado por un balcón sostenido por pilares, con un segundo balcón más arriba. Al fondo había dos entradas al tablado, una a cada lado del escenario, y un espacio central cerrado por cortinas que podían correrse para revelar el espacio de las apariencias o descubrimientos. Si aplicamos esto al auto sacramental representado en dos medios carros y un carrillo - es decir, la típica representación callejera de la primera mitad del siglo XVII - el carrillo hace el papel del tablado saliente del corral, adonde se entraba desde las dos puertas que proveen los pisos inferiores de las estructuras erigidas en los dos medios carros; los pisos superiores de estas construcciones proveen, lo mismo que el balcón del corral, otro nivel superior, y los descubrimientos se pueden hacer abriendo cortinas en el piso inferior, de la misma manera que en el espacio central del tablado del corral, o en el piso superior, donde corresponderían a descubrimientos o apariencias reveladas en el balcón de un corral. El dramaturgo emplea esta estructura básica para desarrollar su tema, y reviste el espacio teatral con un rico entramado de movimientos, agrupaciones, gestos, ademanes, colores y ritmos de actuación.

⁷ N. D. Shergold y J. E. Varey, "Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XXIV (1955), 203-313; Shergold y Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681*. Madrid: Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961; Shergold y Varey, "Autos sacramentales in Madrid, 1644", *Hispanic Review*, XXVI (1958), 52-63; Shergold y Varey, "A Problem in the Staging of autos sacramentales in Madrid, 1637-1648", *Hispanic Review*, XXXII (1964), 12-35.

⁸ N. D. Shergold y J. E. Varey, "Autos sacramentales en Madrid hasta 1636", *Estudios escénicos*, 4 (1959), 51-98.

Las obras teatrales palaciegas se representaban o en los apartamentos particulares del Rey y de la Reina, o en los teatros hechos a propósito para obras de gran espectáculo. En cuanto a las representaciones particulares, que formaban parte de los entretenimientos normales de Palacio a partir de los primeros años del siglo XVII, en lo esencial su escenografía no diferiría mucho de la de las que hacían los mismos actores profesionales en los corrales de comedias, de donde se derivaba el repertorio de estas actuaciones.

Pero al hablar del teatro palaciego, solemos referirnos más bien a las representaciones hechas en teatros construídos a propósito. *La gloria de Niquea*, obra de la pluma del Conde de Villamediana, fue representada en Aranjuez en 1622, en un teatro construído a propósito en una isla del río Tajo, según los diseños del ingeniero italiano Julio César Fontana. También en Aranjuez, y en el mismo año 1622, se hizo *El vello-cino de oro*, de Lope de Vega, y, el año siguiente, *Querer por sólo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza⁹. La libreta de *La selva sin amor*, representada en Madrid en 1627, la escribió Lope de Vega, y la elaborada maquinaria teatral fue ideada por el ingeniero italiano Cosme Lotti¹⁰. Estos teatros palaciegos, todos hechos a propósito para una sola representación, reflejan pues el impacto del teatro palaciego italiano.

El teatro de Corte, aunque siempre influía en el teatro comercial, no llega a tener un papel decisivo en la vida teatral de España hasta 1640, año en que se inaugura el Coliseo del nuevo Palacio del Buen Retiro. Este teatro incorporaba todas las elaboradas máquinas teatrales que habían desarrollado los ingenieros italianos; el escenario se componía de juegos de bastidores en perspectiva y de cortinas o bastidores de fondo que podían ser cambiados por otros a la vista del auditorio, y estaba provisto de máquinas de velos y escotillones, todo ello dentro del acusado marco de una boca de escena arquitectónica. En el viejo Alcázar madrileño, el foco de representaciones elaboradas fue el Salón Dorado, reformado entre 1636 y 1640 y provisto de un teatro desmontable que contaba con una boca de escenario, un juego de tres pares de bastidores en perspectiva, con bastidores o cortinas de fondo, y con la posibilidad de elaboradas efectos escénicos¹¹. Desafortunadamente se ha conservado muy poca evidencia iconográfica con respecto al teatro de corte español; la evidencia se limita a diseños para tres obras teatrales: *Andrómeda y Perseo*, de Calderón de la Barca, representada en el Coliseo del Buen Retiro en 1653 según los diseños de Baccio del Bianco¹²; *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara, que data de 1672 y que se representó en el Salón dorado del Alcázar; y *La fiera, el rayo y la piedra*, también de Calderón, en un montaje hecho en Valencia en 1690 - después de la muerte del dramaturgo - para festejar las bodas de Carlos II con Mariana de Neoburgo¹³. El historiador del teatro

⁹ N. D. Shergolk, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century* (Oxford: Clarendon, 1967), 268-74.

¹⁰ Shirley B. Whitaker, "Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*", *Journal of Hispanic Philology*, 9, n° (Fall 1984), 43-66.

¹¹ Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, ed. J. E. Varey y N. D. Shergold, con una edición de la música por Jack Sage, (Londres: Támesis, 1970).

¹² Phyllis Dearborn Massar, "Scenes for a Calderón Play by Baccio del Bianco", *Master Drawings*, XV n° 4 (Winter 1977), 365-75.

¹³ Angel Valbuena Prat, "La escenografía de una comedia de Calderón", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 16 (1930), 1-16.

palaciego de la España de los Austrias se encuentra en una posición mucho más desfavorable que la de sus colegas que se dedican al teatro italiano, francés o inglés.

Las relaciones espaciales entre actor y público afectan en sumo grado la manera de actuación de los representantes. En la gran mayoría de los corrales de comedias, un público vivo e inquieto se acercaba al tablado de la representación por tres lados, y ya hemos visto que las actuaciones de autos sacramentales en carros en calles y plazas tenían mucho en común con las de los corrales en cuanto a estas relaciones espaciales. El actor tenía que dominar al público desde el principio, y es de notar que las comedias empiezan muchas veces con una escena destinada a tener gran impacto visual y auditivo en el público, con la intención de enfocar la atención hacia el escenario. En contraste, la rígida etiqueta de una representación palaciega está atestiguada por más de un viajero extranjero que visitó la Corte española en el curso del siglo XVII. En toda representación palaciega, los reyes constituyen un autoespectáculo, y el cortesano mira indistintamente al actor dentro del cuadro escénico, y al rey, al parecer tan teatral y consciente de su actuación como el actor propiamente dicho. Cuando se hace uso de un escenario en perspectiva existe en realidad un sólo lugar en el espacio desde donde se puede apreciar perfectamente el efecto visual del cuadro teatral, tal como ha sido ideado por el escenógrafo y el dramaturgo, y este lugar lo ocupa la silla del Rey. La óptica obra en dos sentidos: en uno de los focos se encuentra la silla del Rey, el rey sol de este mundo teatral de la ilusión¹⁴. Mientras tanto, en los teatros públicos de la misma época, con su tablado saliente, cada uno es rey, por carecer tal teatro de foco equivalente al del teatro palaciego. El dramaturgo que escribe para el teatro de Corte escribía, en teoría si no en la práctica, para un público compuesto de una sola persona; el que deseaba triunfar en el teatro comercial tenía que dirigirse a la gran mayoría.

Vamos a centrar la atención ahora al uso que hacía el dramaturgo de los recursos escénicos a su alcance. Uno de los elementos básicos es el contraste entre la luz y la oscuridad, de gran importancia simbólica y temática. En la gran mayoría de los casos, las representaciones de los corrales se hacían de día, según estipulaban los *Reglamentos de teatros* de 1608, 1615 y 1641¹⁵. Estos reglamentos tenían un fin moral, pero influían profundamente en la escenificación de los corrales. El efecto de las escenas de noche de las piezas cómicas depende de la manera en que los personajes se confunden unos con otros en la oscuridad, tropezando, tanteando y fingiendo no conocerse mientras están cara a cara a plena luz del día. Aun en las piezas cómicas, una escena de confusión en la fingida oscuridad puede tener valores simbólicos, pero en la tragicomedia las mismas escenas tenían que representarse de una manera totalmente seria. El público se adaptaba fácilmente a lo que es no más que un convencionalismo teatral¹⁶. En el teatro palaciego, por el contrario, las representaciones se hacían en teatros cubiertos, de noche y a la luz de antorchas y hachas, estando iluminado no sólo el

¹⁴ J. E. Varey, "L'auditoire du *Salón dorado* de l'Alcázar de Madrid au XVIIe siècle", en *Dramaturgie et Société*, ed. Jean Jacquot (París: CNRS, 1968), I, 77-91.

¹⁵ J. E. Varey y N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España, III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1971), doc. núm. 2, pág. 48; doc. núm. 6, pág. 57; doc. núm. 38, pág. 93.

¹⁶ J. E. Varey, "Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón", en *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2 (Madrid: Castalia, 1987), 227-47 (págs. 122-23).

tablado sino también el auditorio. La descripción de la representación de *Andrómeda y Perseo* en el Coliseo del Buen Retiro en 1653 hace hincapié en el efecto deslumbrante de las muchas hachas empleadas en el tablado, cuya luz se reflejaba en espejos y escudos bruñidos. En el corral de comedias el contraste entre luz y oscuridad se comunica más bien a través del diálogo, la indumentaria, y, sobre todo, la actuación de los representantes.

Otro elemento básico es el uso de niveles. En el teatro medieval - como se ve todavía en nuestros días en el *Misterio de Elche* - se empleaban tres niveles: el del cielo, el de la tierra, y el de la tumba (o, en otras obras, el infierno). Esta cosmovisión medieval se refleja todavía en el Siglo de Oro en los corrales de comedias, sobre todo en las comedias de santos, donde la apoteosis del santo se señala por su vuelo al cielo en una apariencia, y donde el escotillón hace las veces del infierno o de la tumba. En comedias seculares el balcón se emplea muchas veces para señalar un nivel moral más alto que el del tablado: por ejemplo, en el *Peribáñez* de Lope de Vega, donde en el Acto II el Comendador trata inútilmente de penetrar de noche, y disfrazado de segador, en la casa de Peribáñez, y Casilda aparece en el balcón desde donde dice que ve la luz del sol que sale, mientras que el Comendador se queda abajo en la oscuridad metafórica del engaño y las confusiones que ha engendrado su temeraria acción. El cuadro además representa una inversión de valores. A pesar de sus posiciones respectivas en la jerarquía social, Casilda está por encima del Comendador, y le domina tanto moral como físicamente¹⁷. Este uso de niveles se repite a menudo en el auto sacramental. En el teatro palaciego los efectos escénicos a disposición del dramaturgo incluían muchas máquinas de vuelos, y los dioses de las obras mitológicas solían aparecer arriba en carrozas o en nubes, desde donde podían descender a la tierra. Muchas obras finalizan con un apoteosis - por ejemplo, la de Isis en *Los celos hacen estrellas* - que refleja la subida al cielo de un personaje en una comedia de santos.

El espacio de las apariencias, o lugar de descubrimientos, que se revelaba en el corral de comedias corriendo cortinas al fondo del tablado, se usaba repetidamente como lugar tenebroso - teatro de violencias, lugar de misterios, cueva o prisión del no ser - sugiriéndose mediante los diferentes niveles de iluminación, ya que tanto el espacio de las apariencias de los corrales como el interior del piso inferior de los carros del auto sacramental aparecerían oscuros en comparación con el tablado. En las obras palaciegas, donde también se empleaba un lugar de descubrimientos al fondo del tablado, sería más fácil conseguir este contraste, debido a la iluminación artificial del escenario. La conexión de muchas de estas interpretaciones simbólicas con la tumba - oscura prisión (Segismundo en *La vida es sueño*), gruta tenebrosa (Semíramis, en la Parte I de *La hija del aire*), cueva en las entrañas de una montaña (Cipriano y el Demonio, en *El mágico prodigioso*), tumba de la inexistencia (Pecado en el auto sacramental *El pleito matrimonial del cuerpo y del alma*) - es otro recuerdo de la cosmovisión medieval. A pesar de estar en el mismo nivel que el tablado saliente, el lugar de descubrimientos, o espacio de las apariencias, se usa repetidamente en conexión con la tumba y las regiones infernales. Puede tener otros usos distintos: para mostrar los resultados

¹⁷ J. E. Varey, "Cosmovisión y niveles de acción", en *Cosmovisión y escenografía*, 23-36; "La ambigüedad clave en Peribáñez, de Lope de Vega: el tema y la puesta en escena", en *Cosmovisión y escenografía*, 113-33 (págs. 122-23).

de actos violentos (el cuerpo de doña Mencía en *El médico de su honra*), para revelar escenas emblemáticas (en los Actos II y III de *La prudencia en la mujer*), o, de manera más prosaica, como extensión del área principal de representación y para introducir muebles y accesorios voluminosos al tablado saliente (el Acto II de *El alcalde de Zalamea*)¹⁸.

La música en la comedia de los corrales de comedias subraya en muchas ocasiones la emoción de un episodio (la escena de la boda aldeana en el Acto I de *Peribánñez*). Pero muchas veces la armonía se rompe, como en este cuadro, cuando los gritos de los espectadores dentro llaman la atención sobre el triste accidente que ha sufrido el Comendador. El uso de canciones alusivas al tema de la comedia es frecuente (el romance de los campos de Montiel en *El médico de su honra*). La danza asimismo puede ser símbolo de la armonía, pero a veces tiene valores temáticos (la escena del Carnaval en *El pintor de su deshonra*). En piezas cómicas, el baile puede simbolizar las confusiones en que se hallan los personajes (en *La dama boba*, por ejemplo).

La indumentaria es muchas veces indicio del rango social de los personajes (las bodas entre brocado y sayal, a las cuales alude tantas veces Tirso de Molina). La indumentaria puede usarse para adelantar la trama de la obra (don Juan utiliza la capa del Marqués de la Mota para entrar en la casa de doña Ana, en *El burlador de Sevilla*). Los cabellos desordenados y ropa rasgada de Laurencia en *Fuenteovejuna* son un indicio de la violación que ha sufrido. Vemos a Rosaura en el Acto I de *La vida es sueño* vestida de hombre, en el II de dama de la Corte, y en el III con faldas, pero llevando peto y espaldar; cada uno de estos cambios de indumentaria tiene un propósito temático. Cuando Julia se hace bandido en *La devoción de la Cruz* comenta que al vestirse de hombre es “dos veces violenta”, por ser no sólo mujer, sino monja. En la misma obra el gracioso Gil copia la indumentaria de la gente entre la que se encuentra; es decir, que “no es quien es”, careciendo como carece de identidad, de centro vital de su ser¹⁹.

En una corta conferencia no es posible referirse a todos los recursos escénicos - los movimientos y agrupaciones de los personajes en el tablado, los gestos y ademanes, los colores y ritmos de actuación - pero espero haber mostrado algunas de las maneras en que el dramaturgo emplea los recursos a su alcance para subrayar el tema de su obra, mientras que las metáforas y símbolos poéticos forman un tejido complejo y variado que también desarrolla las mismas ideas en forma poética. Los dramaturgos del Siglo de Oro concebían sus piezas, no solamente como versos escritos en papel blanco, destinados a ser leídos en el estudio o despacho, sino como obra que iba a representarse en determinadas condiciones escénicas, y, si no damos a esto su debida importancia, corremos el riesgo de perder de vista un elemento muy importante en el logro del efecto total de la pieza²⁰.

¹⁸ J. E. Varey, "Calderón y sus trogloditas", en *Cosmovisión y escenografía*, 249-61.

¹⁹ J. E. Varey, "La indumentaria en el teatro de Calderón", en *Cosmovisión y escenografía*, 263-72.

²⁰ Agradezco a Esther Berzosa sus valiosos comentarios sobre la redacción final de este artículo.