

**EFFECTOS ESCÉNICOS EN LAS COMEDIAS
DE LOPE DE VEGA SOBRE LA VIDA DE SAN ISIDRO :
TRAMOYA Y POESÍA**

por Miguel GALLEGO ROCA
(Universidad de Granada)

Conocida es la actitud contraria de Lope de Vega respecto a la utilización abusiva de la tramoya en las comedias de santos o de magia. Los testimonios de esta actitud, muchos de ellos en los mismos versos de sus comedias, reflejan una convicción que partiendo de la escenografía se extrapola al hecho teatral en su conjunto : el texto es el elemento dominante y ordenador del espectáculo teatral. Partiendo de esta idea Lope critica la preponderancia del elemento visual (tramoya y vestimenta), pues entorpece y distrae la capacidad dramática del texto, lamentándose del gusto de un público deseoso de ver en escena cómo los santos se elevan y hacen milagros ante sus ojos¹.

Como en tantas otras cuestiones no hay que pedir a Lope coherencia entre sus opiniones y sus comedias. A pesar de su aversión hacia el uso indiscriminado del pescante o de las apariencias, el Fénix reconoce la utilidad de tales efectos en tanto que son apreciados por el público, que es quien paga, pero siempre, como intentaré demostrar, distinguiendo entre la utilización afectada y el hacer uso de ellos con un sentido poético en consonancia con el desarrollo de la comedia.

En realidad no existe una preceptiva de Lope para la puesta en escena de las comedias, aunque, para intentar definir algunas normas, los especialistas han recurrido a los pasajes, siempre los mismos, en los que se hace mención de la escenografía, siempre con la ironía como principal argumento. Tres son los textos que con la mayor frecuencia se han aducido como representativos de la opinión de Lope en torno a este tema : el *Arte nuevo de hacer comedias*, unos versos de la

¹ Sobre los textos de Lope en los que está presente este asunto, *vid.* Eugenio Asensio, *Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante*, en *Actas del coloquio "Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana"*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, pp. 257-270.

comedia *Lo fingido verdadero*, y el diálogo entre el *Teatro* y un *Forastero* en el prólogo a la parte XVI de sus comedias.

En el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* trata del aparato escénico en dos ocasiones, una al principio y otra al final del poema. En el principio del poema, parte que podemos considerar como introducción, hay una crítica sesgada a la tramoya de apariencias, que sirve a Lope para adentrarse en la querella entre antiguos y modernos desarrollada a continuación :

*Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos, de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo ;
y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves ,²*

Bastarían estos versos para perfilar la ambigüedad preceptiva que tradicionalmente se ha achacado al *Arte Nuevo*. Si nos ceñimos a la escenografía, en este pasaje se atacan por un lado "los monstruos, de apariencias llenos", pero se reconoce por otro lado la eficacia de "aquel hábito bárbaro" para captar la atención de los espectadores. El objetivo de Lope es contraponer los tipos de creación teatral, la clásica, "el arte que conocen pocos", y la nueva, "hábito bárbaro". Lope es consciente de que la escenografía de tramoya se opone a la preceptiva clásica : aquélla es una escenografía fantástica que responde a una concepción medieval de la escena, mientras que la clásica es una escenografía realista. Precisamente por el realismo escénico apostará al final del poema, cuando trate de nuevo del aparato para la puesta en escena, en unos versos aderezados con los nombres de varios preceptistas clásicos, demostrando, en palabras de J.M. Rozas, su "pseudoerudición sobre la realidad histórica" :

*Pues lo que les compete a los tres géneros
del aparato que Vitrubio dice,
toca al autor, como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio, en sus Epístolas,
y otros los pintan, con sus lienzos y árboles,
cabañas, casas y fingidos mármoles.³*

La crítica a la escenografía de tramoya es palmaria en un pasaje de *Lo fingido verdadero*, comedia sobre la vida de San Ginés, en el que el protagonista describe las obras que su compañía

² Los textos del *Arte nuevo* los cito por la edición contenida en el estudio de Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.

³ Vid. Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición y estudio preliminar de Juana de José Prades, Madrid, CSIC, 1971, pp. 224-226. La editora señala que éste sería uno de los pasajes más ininteligibles del *Arte nuevo* si no se conociera la fuente en un texto de Robortello. Por otro lado, en esas mismas páginas Juana de José afirma : "A juzgar por el *Arte nuevo* parece que la escenografía tenía para Lope escasa importancia. Sólo así nos explicamos que le basten los nombres de Pedro Crinito, Vitrubio y Horacio como autoridades idóneas para hablarnos de la escenografía teatral del seiscientos español".

representa para que Diocleciano elija aquélla que más le agrade. Entre ellas Ginés relata el aparato de una comedia de magia :

*Una comedia tengo
de un poeta griego, que las funda todas
en subir y bajar monstruos al cielo ;
el teatro parece un escritorio
con diversas navetas y cortinas.
No hay tabla de ajedrez como su lienzo ;
los versos, si los miras todos juntos,
parecen piedras que por orden pone
rústica mano en trillo de las eras ;
mas suelen espantar al vulgo rudo
y darnos más dinero que las buenas,
porque habla en necio, y aunque dos se ofendan,
quedan más de quinientos que la atiendan.⁴*

El aparato que aquí se describe se sitúa en las antípodas de aquél del *Arte nuevo*, ajustado a "sus lienzos y árboles, / cabañas, casas y fingidos mármoles". Sin embargo en los últimos versos late la misma corriente de pensamiento que alimentaba la querella entre antiguos y modernos, utilizando incluso la palabra clave "necio", y que se resume en los famosísimos versos del *Arte nuevo* :

*y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.*

El tercer testimonio es el prólogo dialogístico a la parte XVI de la edición de sus comedias. Allí Lope hace quejarse al Teatro de la manía de los autores por hacer aparecer nubes, y de otras maquinarias de carpintería :

FORASTERO : *¿ Qué tienes, qué novedad es ésta ? ¿ Estás enfermo ? que parece tocador ése que tienes por la frente.*

TEATRO : *No es sino una nube que estos días me han puesto los autores en la cabeza.*

FORASTERO : *Pues ¿ qué puede mover tales cosas ?*

TEATRO : *¿ Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos ?*

FORASTERO : *¿ Quién te ha puesto en ese estado tan miserable ?*

TEATRO : *Los carpinteros, por orden de los autores.⁵*

Lo relevante de estos pasajes que he citado no es que manifiesten una contradicción entre una actitud abiertamente hostil hacia la escenografía de tramoyas, pescantes, escotillones y nubes, y otra actitud conciliadora del quehacer del poeta y los gustos del público. En primer lugar, al leer el *Arte nuevo* no debemos hacerlo como si de un manifiesto en toda la regla se tratara, y menos aún

⁴ Cfr. Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, en *Obras escogidas*, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1955, vol. III, p. 180.

⁵ Cfr. Lope de Vega, *Prólogo dialogístico a la parte XVI de la edición de sus comedias*, en *Comedias escogidas*, juntas en colección y ordenadas por J.E. Hartzenbusch, BAE, 1853-1860, tomo 42.

los versos del principio y del final del poema que aquí he comentado⁶. En consonancia con esta precaución hay que tener en cuenta el papel marginal que Lope otorga a la escenografía en el *Arte nuevo*, y la ironía con la que, en este y otros textos, trata del aspecto escénico de la representación teatral. Lo relevante es que estos testimonios demuestran que Lope es consciente de que ha utilizado, y utilizará, muchos de los procedimientos que aparentemente censura, pero a su vez también es consciente de que lo verdaderamente importante en el funcionamiento de la comedia es el texto: la acción y el verso. El verso es el que preside la representación teatral, y en el verso está la manera mejor y más poética de aportar plasticidad a la escena. El resto de los elementos teatrales han de acompañar y potenciar el texto, nunca sobrepasarlo en sus funciones.

A propósito de estos pasajes en los que Lope critica la complicación escénica, y de otros en los que se pronuncia de igual forma, Othón Arróniz afirma que se esperaba un uso restringido de los recursos escenográficos, pero sus propias comedias demuestran que no fue así, ya que Lope "puso a funcionar para su provecho todos los recursos a su alcance"⁷.

En mi opinión no es suficiente, ni siquiera adecuado, enfocar el estudio de la escenografía en las obras del Fénix a partir de los textos "teóricos" donde hace mención explícita al aparato escénico, en los que se muestra crítico o conciliador según las intenciones que lo muevan. Es en las comedias, y en las acotaciones escénicas correspondientes, donde, sin trampa ni cartón y sin necesidad de recurrir a la tópica querella entre antiguos y modernos, Lope da cuenta de su concepción práctica de la escenografía. Partiendo de un estudio de campo podremos recorrer la cortina de la aparente ambigüedad de sus opiniones, y comprobar cómo, a pesar de que en su preceptiva dramática la escenografía es considerada un tema adyacente, ésta se incardina en el texto de sus comedias resaltando los valores dramáticos, poéticos y visuales del verso.

Como representativa de la puesta en escena que Lope con mayor frecuencia critica, es decir, la tramoya o escenografía fantástica, me propongo estudiar la actualización de los diversos recursos (apariencias, escotillones, pescante, etc.) en las tres comedias sobre la vida de San Isidro. La comedia de santos era el género ideal para hacer alarde del aparato escénico, pues la religiosidad barroca favorecía en la escena a los elementos visuales, creando en el teatro y potenciando en el espectador el sentimiento de lo "maravilloso cristiano"⁸. Sin embargo Lope, como veremos, está lejos de la afectación en los recursos que pone en juego. Los efectos, que en su mayoría son escenificaciones de milagros o apariciones divinas, corresponden a hechos de la vida del santo reconocidos por la devoción y la tradición popular del público que asistía a la representación. Pero no sólo es el ánimo de Lope el que pone freno a una escenografía desbordante; es, especialmente, el carácter del protagonista San Isidro, un santo contemplativo, que lleva una vida de oración y no de acción. Los grandes milagros y las grandes victorias quedan fuera de la religiosidad que propone la figura del patrón de Madrid. La dramatización de su vida depende más de las virtudes internas que de algún heroísmo o valor físico⁹. La tensión la provocan las fuerzas del mal (la Envidia, la

⁶ Así lo señalan, entre otros, Juan Manuel Rozas, *op. cit.*, y Emilio Orozco Díaz, *¿Qué es el "Arte nuevo" de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad, 1978.

⁷ Cfr. Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, p. 185.

⁸ Vid. Bruce Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Madrid, Anaya, 1967. Vid. también del mismo autor, *Las comedias religiosas de Calderón*, en *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, Anejos de la revista *Segismundo*, 6, 1985, pp. 185-198.

⁹ Sobre el carácter de los protagonistas en las comedias de santos de Lope de Vega, vid. Nicolás

Mentira y el Demonio) pretendiendo su caída en descrédito ; pero Isidro las vence sin demasiados esfuerzos gracias a la ayuda divina que, en forma de apariencias, propicia los momentos en que la escenografía juega un papel fundamental en la creación de cuadros de gran emotividad religiosa, con un sentido marcadamente pictórico.

Lope de Vega parece tener predilección por la vida de los santos humildes, populares, que en su humanización en la escena conectan de manera más viva con la religiosidad del espectador, proponiéndolos, desde las tablas, como ejemplos vitales.

* * *

La niñez de San Isidro y *La juventud de San Isidro* fueron encargadas a Lope de Vega para ser representadas en los actos festivos y religiosos que conmemoraron la canonización del patrón de Madrid, celebrados en esa ciudad en el mes de junio de 1622. Cada una de las comedias constaba de dos actos, formando parte los cuatro actos de un único espectáculo. *San Isidro labrador de Madrid* es la última de la colección de sus obras publicada en 1617, aunque la fecha de su composición hay que situarla entre 1597 y 1598¹⁰. Estas tres comedias nos permiten estudiar al Lope escenógrafo desde dos ámbitos distintos : la representación festiva que cuenta con un montaje similar al de los autos sacramentales, y la comedia concebida para ser representada en un corral o en un teatro cortesano a modo de auto navideño. Aparte de la diferente puesta en escena según los medios con los que se contara para cada una de las representaciones, el hecho de que la historia contada sea la misma —y por tanto similares, cuando no idénticos, los efectos escénicos— proporciona instrumentos de investigación más precisos.

En *La juventud* y en *San Isidro*¹¹ los milagros y apariciones, y naturalmente también las acciones de la trama, son semejantes, aunque la forma de presentar los hechos escénicos difiera de una a otra : para *La juventud* Lope contaba con un gran tablado y cuatro carros, aparte de otra maquinaria, mientras que en *San Isidro* sus acotaciones no rebasan los límites de las prestaciones que podía ofrecerle un corral de la época. La maquinaria desplegada para la representación conjunta de *La niñez* y *La juventud* es considerada por Arróniz como "el punto extremo de perfección (...) de un arte —la tramoya— en su crepúsculo, llegado en el momento en que se incorporaba al teatro español el nuevo sentido de *escenografía*, esto es, la representación de la realidad —paisaje, ciudad, castillo— metamorfoseada por los sortilegios de la luz artificial y de la "perspectiva"¹². Documento inestimable para acercarnos a la realidad de aquella maquinaria es la descripción que hace el propio Lope, en la *Relación de las fiestas en la canonización de San Isidro*, del teatro montado en la plaza

Marín, Teresa de Jesús en el teatro barroco, en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad, 1983, pp. 699-719. Vid. también el estudio, fundamental en este aspecto, de Delfín Leocadio Garasa, *Santos en escena (Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur (Universidad Nacional del Sur), 1960.

¹⁰ Cfr. Noël Salomon, *Sur la date de "San Isidro Labrador de Madrid", "comedia" de Lope de Vega*, en *Bhi*, 63, 1961, n.ºs 1-2, pp. 5-27.

¹¹ A partir de este momento citaré las comedias sometidas a estudio por las primeras palabras del título.

¹² Cfr. Othón Arróniz, *op.cit.*, p. 208. En el mismo año de 1622 se produce otro acontecimiento teatral que cambiará la concepción de la escenografía, sobre todo por la utilización generalizada de la luz artificial. Se trata de la representación de *Las Glorias de Niquea* del Conde de Villamediana, montada en Aranjuez por el capitán Julio César Fontana.

de Palacio :

Lo que hubo móvil fue una tramoya sobre un teatro. Era de cuarenta pies de alto, su fundamento un fuerte, su extremo una nube, encima de ella la Fama con una bandera en la mano, y cuatro ángeles que volaban alrededor, sin verse su movimiento, como si fuera máquina semoviente o automática de las que escribe Hierón Alejandrino, jamás vista en España, (...).

Hubo asimismo cuatro medios carros de extremada pintura al temple, con apariencias notables para representar dos comedias : la primera, Las niñeces de San Isidro ; la segunda, La juventud. Quiso la villa que fuesen más ; representáronlas con rico adorno Vallejo y Avendaño.

Y más adelante continúa comentando, entre otras cosas, la riqueza del vestuario, aspecto de la representación que preocupaba frecuentemente a Lope¹³, que en esta relación de fiestas aparece como un eco de la dialéctica entre tramoya (adorno) y poesía (acciones) :

La primera parte representó Vallejo ; la segunda, Avendaño. La riqueza de los vestidos fue la mayor que hasta aquel día se vio en teatro, porque ahora representan las galas como en otro tiempo las personas, supliendo con el adorno la falta de las acciones. Salieron Sus Majestades y Altezas a los balcones bajos de palacio en el lienzo que confina con la torre nueva, donde estaban los carros, que con las casas que sirven de vestuarios, invenciones y apariencias, guarnecían el teatro, que los divide, y en parte eminente al concurso del pueblo, las chirimías y trompetas.¹⁴

El escenario descrito por Lope parece ser el mismo que se utilizaba en las representaciones de los autos sacramentales en las fiestas del Corpus. Así lo confirma un documento del Ayuntamiento de Madrid, publicado por N.D. Shergold y J.E. Varey¹⁵, en el que se hacen disposiciones para la representación de autos sacramentales en el año 1623, año siguiente al de las fiestas en honor de San Isidro, tomando como paradigma el escenario montado para estas representaciones. El documento precisa que las medidas de los carros habían de ser "de la misma que se hicieron los quatro medios carros que sirvieron en las fiestas del Señor San Ysidro, guardando el mismo largo ancho y alto, así de los aposentos alto y vaxo como de los corredores". También da cuenta de las pinturas que debieron realizarse para las comedias de Lope : la pintura tenía que ser buena "y de muy buenos colores, con muy lindos países y perspetiuas, adornos de archititura, con sus romanos artisonados, morisquillos y los demás que pidiere la obra, toda tan buena y mexor que lo que tuviera en los carros de San Ysidro". Tanto la *Relación de fiestas* de Lope como este documento del

¹³ La preocupación de Lope por el vestuario aparece siempre unida al asunto de la escenografía, y casi siempre que se refiere al vestuario lo hace defendiendo la adecuación entre el tiempo histórico y los trajes usados por los personajes en escena. Así lo hace en el *Arte nuevo* :

*Los trajes nos dijera Julio Pólux,
si fuera necesario, que, en España,
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas :
sacar un turco un cuello de cristiano
y calzas atacadas un romano.*

¹⁴ Cfr. Lope de Vega, *Relación de las fiestas en la canonización de San Isidro*, en *Obras escogidas*, edición de F.C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I, pp. 1598-1601.

¹⁵ N.D. Shergold y J.E. Varey, *Autos sacramentales en Madrid hasta 1636*, en *Estudios escénicos*, 4, Barcelona, 1959, pp. 49-98.

Ayuntamiento madrileño testimonian que el teatro montado para las representaciones de San Isidro debió ser modelo para las siguientes representaciones en plazas públicas. El derroche de maquinaria, la perfección en el arreglo, en definitiva, la grandeza que se les dio a las obras sobre San Isidro, se justifica por la importancia que suponía el que un santo madrileño alcanzara los altares en una época en la que los españoles estaban absorbidos por el centralismo de la capital del reino. La devoción a San Isidro oscureció la canonización de otros tres santos españoles, que también se conmemoraba en aquel año : Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier¹⁶.

La *Relación de fiestas* de Lope pone de manifiesto cómo el público que participaba en los actos, antes de asistir a la función teatral, presenciaba una procesión compuesta de altares alegóricos, semejantes a los que se podían encontrar en las plazas y portales de las parroquias, dedicados a vírgenes, santos y reyes. Cada altar se componía, aparte de las figuras y objetos, de una insignia, un jeroglífico en latín y unos versos en castellano desarrollando el jeroglífico. A San Isidro correspondía el siguiente :

Un buey en un prado con una corona de espigas al cuello, de la manera que suele estar el yugo, con estas palabras de San Jerónimo : Vox Domini sustentans jugum, y la letra en nuestra lengua :

Tal fue la obediencia en vos,
y tal, labrador divino,
el fruto que de ella os vino.

El adorno de los espacios urbanos en las fiestas religiosas, con imágenes, símbolos y frases que sintetizan el sentido teológico vulgar de la conmemoración, debía crear una predisposición en los espectadores que luego asistirían a la representación teatral. Esperarían de antemano la aparición sobre las tablas de determinadas escenas. El papel que le corresponde a la escenografía es subrayar, con trazo fuerte, los momentos claves en la historia del santo. La comedia de santos, en especial aquella que dramatiza la vida de personajes tan populares como San Isidro, basa su estrategia dramática en la repetición de figuras, frases y símbolos, como si de una liturgia se tratara. Aunque esta estrategia de la repetición es común a toda la comedia del Siglo de Oro, en las vidas de santos queda remarcada por un conocimiento previo, común al autor y al público, aumentado, en una ocasión como la de las comedias de Lope sobre San Isidro, por las manifestaciones callejeras sobre la vida del santo. La escenografía es pues uno de los elementos, quizás el más importante, del recurso a la repetición.

Esta estrategia de la repetición también la ilustran con frecuencia las numerosas oraciones y soliloquios en los que se describe un paisaje campestre, o mejor habría que decir cierta concepción del paisaje, en la que se pone de manifiesto la armonía entre hombre y naturaleza. En su estudio sobre la imagen del campo en el teatro español del siglo XVII, Varey señala que "lo que el dramaturgo pretende es que este ambiente campestre se aprecie a través únicamente de la poesía, sin recurrir de manera significativa a la maquinaria o decorado escénico"¹⁷ ; es lo que él llama "paisaje ideal", y que lo podemos ejemplificar con los siguientes versos de la comedia *San Isidro*,

¹⁶ Así lo señala J. de Entrambasaguas, *Una nueva comedia de Lope de Vega sobre Santa Teresa de Jesús. Estudio bibliográfico*, en *Revista de Literatura*, 25, 1964, pp. 5-47.

¹⁷ Cfr. J.E. Varey, *El campo en el teatro español del siglo XVII*, en *Cosmovisión y escenografía : el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987 (Nueva biblioteca de erudición y crítica), pp. 23-36.

pronunciados por Iván de Vargas, amo de Isidro, en los que se describen los campos tocados por la santidad del labrador¹⁸ :

*Los prados están floridos,
y de los pimpollos rotos,
a los olmos de los sotos
salen sus verdes vestidos.
Las secas parras se huelgan,
y por los extremos sumos,
con las hebras de los grumos,
como por junco se cuelgan.
Manzanares, que era un hielo,
sobre este blanco arenal
como espejo de cristal
está retratando al cielo.
¡ Cómo los campos se esmaltan !*

La participación activa de la poesía en la construcción de un paisaje ideal, junto a un paisaje fantástico propio de los estamentos celestiales o infernales, refleja la dualidad entre tramoya y poesía en el teatro de Lope, y en estas tres comedias en particular. Para la sensibilidad del espectador de la comedia de santos, tanto la escenografía visual como la verbal, que arrojaban la acción, responden a una misma cosmovisión, a un mismo "paisaje ideal" en el que no falta el orden impuesto por la jerarquía ; jerarquías celestes y terrestres y jerarquías de deberes y lealtades, tal como Varey establece en el artículo anteriormente citado (San Isidro abandona sus deberes para con su señor en la tierra con el fin de poder cumplir, orando, con su señor en el cielo, y el conflicto provocado por el encono del infierno, personificado en la Envidia, queda al final resuelto restableciéndose la armonía jerárquica entre cielo y tierra, una vez que ha sido vencido el infierno). De esta forma nos acercamos a lo que en semiología del teatro se considera como objeto de estudio : el conjunto de lo visual y lo verbal. Por tanto la investigación en torno a las acotaciones escénicas explícitas en las comedias de Lope, necesita ir acompañada de referencias textuales, poéticas e iconográficas que permitan alumbrar la posible puesta en escena.

Para reflejar en escena las tensiones que ponen en riesgo la jerarquía, y la intervención divina que propicia el retorno a la armonía, Lope utiliza una serie de técnicas escenográficas. En el espacio que Arróniz dedica a Lope de Vega en su estudio de la escenografía en el teatro español en el periodo de 1580 a 1620, señala los artefactos que ponía en juego en sus comedias : pescante, para hacer subir y bajar a los actores ; tramoya, para las apariencias ; escotillones, para hacer desaparecer o aparecer figuras debajo del tablado ; rampas que hacen de monte ; la cueva ; ramas vegetales y, a veces, algún tronco de árbol. Estos elementos los encontramos fundamentalmente en las comedias que tratan de narraciones fantásticas o de vidas de santos y son los que vamos a encontrar, exceptuando algunos y añadiendo otros, en las tres comedias sobre San Isidro. Según la naturaleza de los recursos escénicos, y ateniéndome a las acotaciones escritas por Lope, trataré de ir apuntando la funcionalidad dramática así como la posible realización en el tablado de cada uno de los efectos.

* * *

¹⁸ Los textos que cito de las tres comedias, por Lope de Vega, *La niñez de San Isidro*, *La juventud de San Isidro* y *San Isidro, labrador de Madrid*, en *Obras escogidas*, edición de F.C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1955; vol. III, pp. 308-381.

El pescante lo utiliza Lope en estas comedias en contadas ocasiones. A pesar de disponer en *La niñez* y *La juventud* de una grandiosa maquinaria, tan sólo dos veces en cada una de ellas encontramos el uso de este artefacto. En el acto II de *La niñez*, Isidro tiene un encuentro con Jesús, vistiendo éste hábito de pastor. Isidro le ofrece su corazón y Jesús le invita a comer en su mesa. Para ello ha de bajar del cielo *una mesa y una silla entre dos ángeles, con unas flores y un panal*. En la misma escena Isidro se rinde a los pies de Jesús y en ese momento *con música se suba el Jesús, echándole la bendición, con la mesa y los ángeles*. No se levita un personaje sino todo un cuadro al modo de las epifanías barrocas. La música que acompaña esta y otras utilizaciones del pescante, o en su caso las aperturas de las apariencias, tiene una marcada función emotiva, pero Arróniz, comentando el tratado del escenógrafo italiano Sabbatini, descubre en la música también un sentido práctico. Respecto a la colocación del público en el teatro, Sabbatini concede los mejores lugares, en la zona central cerca del escenario, a las personas más instruidas, mientras que las gradas, más alejadas del escenario, estarían destinadas a los menos instruidos. Tal disposición se debía a la imperfección de las máquinas y los ruidos que las mismas hacían durante las mutaciones. Así a "los bromistas y zafios había que ponerlos allí donde no pudieran percibir el artificio"¹⁹. Sabbatini llega a recomendar el uso de la trompeta para distraer al público cuando se cambia de decorado. Tales prevenciones podemos suponerlas en las representaciones de San Isidro en las que el principal público era el pueblo llano, y por tanto se debía tener cuidado de no hacer demasiado manifiesta la maquinaria ya que estaría en juego la devoción que se intentaba despertar. La música, acompañando los movimientos con el pescante y la apertura de las apariencias, además de añadir emotividad, se sobrepone a los posibles ruidos de la maquinaria. Por otro lado el acompañamiento musical de las escenas en que aparecen personajes celestiales, o en aquéllas en las que no apareciendo en escena se oye el eco de la voz divina, escenas que encontraremos con frecuencia en estas comedias, manifiesta la función ética de la música, presente en todas las religiones, por la cual el hombre descubre la armonía divina²⁰.

También con acompañamiento musical se realiza otra utilización del pescante en el acto I de *La juventud*; la escena es casi calcada de la anterior: aparece de nuevo Cristo vestido de pastor, recordándole a Isidro su anterior encuentro cuando éste era niño. Aquí Cristo también se eleva cuando Isidro se echa a sus pies: *Al irle a besar los pies, se levanta por el aire y se vaya con música*. Al movimiento descendente de Isidro se responde con el movimiento ascendente de Cristo, que podemos interpretar como una confirmación de la santidad del labrador, una promesa de cielo. Más adelante, en el acto II, Don Luis Ramírez, vencedor ante los moros, pide a Iván de Vargas, amo de Isidro, que interceda ante el santo para que éste con sus oraciones devuelva la salud a su hijo. Después de esta conversación Iván de Vargas queda reflexionando, en un monólogo, sobre los milagros de Isidro, hasta que se siente adormecer:

*Ya me vence,
porque la caza y la guerra
ni ociosidad me permiten
ni más descanso me dejan.*

¹⁹ Cfr. Othón Arróniz, *op. cit.*, pp. 123-124. El tratado de Sabbatini es el publicado en Pesaro en 1637 y que tiene por título *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*.

²⁰ Vid. Jack Sage, *Calderón y la música teatral*, en *Bhi*, 58, n.º 3, 1956, pp. 275-300.

Y a continuación Lope escribe la siguiente acotación : *En durmiéndose, por alto vengan en dos nubes, por las dos partes de los carros, España y la Profecía*. España y la Profecía anuncian en escena la edad gloriosa que espera a España bajo el reinado de Felipe IV, y cómo a ella contribuirá la canonización de cuatro de sus hijos : San Ignacio, San Francisco Javier, Santa Teresa y San Isidro. La estructura del escenario y todos los recursos que se ponen en juego reflejan la jerarquía fundamental : cielo, tierra e infierno. De tal forma que la nube para hacer descender actores del cielo sirve para presentar a personajes bienhechores, al igual que el humo o los signos de fuego indican la presencia de personajes malignos propios del estamento inferior, el infierno. La acción se desarrolla en el tablado, la tierra, y hacia él se encaminan los movimientos ascendentes o descendentes de los espacios que están por encima, el cielo, y por debajo, el infierno. En general podemos decir que los personajes que descienden del espacio superior son los personajes benefactores o proféticos ; los que ascienden del espacio inferior son los confusores, o los que intentan entorpecer la realización de las profecías.

En otro orden de cosas, observamos que España y la Profecía no están caracterizadas por atributos o vestuario en la acotación de Lope, sino que se identifican por medio de las primeras palabras de su diálogo :

PROF : *Oye, famosa España, escucha atenta
lo que espera gozar tu Monarquía,
y lo que el cielo por tu bien intenta.*
ESP : *¿ Qué me quieres, divina Profecía ?*

La falta de caracterización explícita en la acotación escénica en estos personajes, contrasta con la caracterización estereotipada de los personajes malignos, que en forma de animales o de colores, sí encontraremos en acotaciones de estas mismas comedias.

Si en las representaciones de 1622 encontramos escasas utilizaciones del pescante, en *San Isidro* tan sólo hay una escena en que pudiera haberse utilizado dicho artefacto, aunque también pudo haberse solucionado sin él —recuerdo que esta comedia está escrita pensando en una tramoya limitada. Existía la tradición de que el cuerpo de San Isidro se hallaba incorrupto cuarenta años después de su muerte, cuando se descubrieron sus restos, y que esto se debía a que un ángel renovaba todos los sábados la llama de una lámpara situada junto a su túmulo. Esta tradición se pone en escena al final del tercer acto. Después de aparecer el cuerpo del santo sobre un altar al correr la cortina, encontramos la siguiente acotación : *Por un pilar baja un Ángel con una vela encendida en la mano, y llega hasta la lámpara*. La acción que describe se produce en el marco de una apariencia, por lo que el recorrido descendente del ángel sería mayor o menor dependiendo de la altura de la apariencia y de si el ángel realizara su descenso en el plano de la apariencia, o en el plano exterior del decorado. Por tanto pudo no haberse utilizado el pescante, ya que pudo bastar un método manual.

Las apariencias son más abundantes en *San Isidro*. En el acto I están en escena un caballero y su escudero, Don Pedro de Luxán y Rodrigo, con un pendón y una bandera morisca que van a ofrecer a la Virgen de la Almudena por el auxilio prestado en la batalla contra los moros. Dice Don Pedro :

*Dame la bandera, amigo,
y aquea cortina corre.*

En ese momento : *Descubre una imagen en un altar*. En realidad ésta no es una apariencia sobrenatural, aunque se intente aprovecharla en tal sentido. Los personajes se encuentran a las puertas del santuario de Virgen de la Almudena y lo que se descubre tras la cortina es un altar con la imagen de la Virgen, al lado de lo cual se colocará la bandera morisca. Es una apariencia estática, es decir compuesta por personajes inmóviles, pinturas, o figuras como en este caso²¹.

Otra apariencia, en la misma comedia *San Isidro*, se produce en el acto II, cuando la Envidia ha quebrantado la confianza y devoción que Iván de Vargas tiene en su labrador Isidro. Iván comprueba que Isidro abandona su trabajo en las tierras para dedicarse a la oración, pero después de que admira la belleza y feracidad de los campos se abre una apariencia que explica la situación : *Descúbrense²² dos puertas de hierba en lo alto, se vean detrás los ángeles con sus agujadas y los bueyes, como que están arando*. Podría tratarse de otra apariencia estática en forma de pintura, con los elementos que describe la acotación pintados sobre una tabla, o una apariencia mixta en la que los bueyes estarían pintados y los ángeles serían actores. Es de resaltar aquí el que las dos puertas que cubren la apariencia sean de hierba. Tal fondo realizado con hierbas y ramajes estaría en escena durante toda la representación, como elemento escénico que ambienta la historia, que en su totalidad se desarrolla en una zona rural de Madrid.

La escena de mayor efectismo escénico sucede cerca del final de la comedia : el Demonio y la Envidia, pasados cuarenta años de la muerte de San Isidro, comentan y se quejan de la derrota que sufrieron con su santidad ; las dos figuras del mal corren la cortina tras la que aparecerá el cuerpo del santo :

DEM : ; Corre este tafetán !

ENV : ; Tiembla la mano !

Corre una cortina ; véase al Santo en una cama sobre el altar y estén los pies hacia la gente, y la cabeza alta de manera que le puedan ver.

Lope demuestra en esta acotación su preocupación por la utilización del espacio escénico, y concretamente por la "escenografía" entendida como la disposición en perspectiva de los personajes en el decorado. Describe, con todo detalle, cuál debe ser la situación del cuerpo de San Isidro : ha de estar tumbado sobre una superficie desnivelada, de menor a mayor altura según se aleja del público. Lope está describiendo un escorzo, posición frecuente en la historia de la pintura para representar a un muerto.

La misma apariencia de los ángeles y los bueyes se produce en *La niñez*. Quien la presencia es el padre de Isidro, Pedro. Era la primera utilización de efectos escénicos en las representaciones de 1622, y por su descripción podemos imaginarla dotada de gran espectacularidad. Tras una larga oración, a Pedro le vence el sueño. Una voz dentro, anterior al descubrimiento de la apariencia, anuncia a Pedro el destino de santidad de su hijo. La apariencia la describe así Lope : *Tóquense chirimías, y, abriéndose una nube, por lo alto del carro paseen dos ángeles arando con dos bueyes,*

²¹ Según distingue Agustín de la Granja, *Del teatro en la España barroca : discursos y escenografía*, Granada, Universidad, 1982 (Colección Propuesta, 6)

²² En esta ocasión el verbo "descubrir" lo utiliza Lope en el sentido de "abrir". Si no fuera así tendríamos que entender que se producen dos "apariencias" consecutivas, primero las puertas de hierba, y luego las figuras que están tras ellas.

y se vea a San Isidro con vestido sembrado de estrellas, una corona de resplandor en la cabeza, y su aguijada plateada.

La nube, como vimos en la relación de las fiestas, estaba situada en uno de los lugares más altos de la tramoya, justamente debajo de la figura de la Fama y los ángeles que dan vueltas sobre un eje. En esta apariencia están presentes todos los atributos de San Isidro : los ángeles arando con los bueyes, significando su entrega a la oración ; un vestido sembrado de estrellas, que simboliza la sabiduría conseguida desde la ignorancia ; una corona de resplandor, símbolo de su santidad ; y la aguijada plateada, que recuerda los milagros que realizó en vida. La composición de la apariencia corresponde a los altares que el público había contemplado por las calles de Madrid antes de asistir al teatro. Con este ejemplo, podemos observar cómo unos mismos elementos, unas mismas imágenes que corresponden a otras tantas ideas, se incardinan en lo que podríamos calificar de verdadera campaña propagandística. Los altares, la apariencia al comienzo de la representación y el desarrollo en escena de cada uno de los elementos que anteriormente se habían expuesto en síntesis, son los tres momentos de la estructura del espectáculo. Pero Lope introduce recursos que rompen, y dinamizan a otro nivel, el orden necesario de la liturgia en un espectáculo religioso ; es el caso de la figura del gracioso, las acciones paralelas, o el tema de las guerras contra los moros, aspectos que quedan fuera del objetivo de la presente investigación pero que en otra ocasión sería interesante analizar dentro de estas tres comedias.

También en *La niñez* vuelve Lope a mostrar su interés por la perspectiva del decorado en una acotación correspondiente a una escena del acto II ; Isidro juega "al esconder" con los hijos de los señores de sus padres que pierden la pista del protagonista y comienzan a llamarlo a voces :

IVÁN : Dale una voz.
 LUIS : Ya le llamo :
 ¡ hola, Isidro !
 IVÁN : Allá responde
 en un aposento alto.

La respuesta que Iván cree de Isidro es en realidad una voz celestial acompañada de música, con la marcada función ética que apunté anteriormente, que llama al propio Isidro :

MÚSICA : "Venite".
 IVÁN : "Venite" dice.
 LUIS : Pues él nos lo dice, vamos.

Entonces aparece Isidro rezando : *Descúbrese en lo alto un aposentico con un altarico, su imagen y sus velas, e Isidro rezando.* Vuelve a sonar la música y la respuesta de Isidro :

MÚSICA : "Venite".
 ISIDRO : Ya voy, señor.

Las palabras que pone Lope en la descripción de la apariencia, *aposentico* y *altarico*, responden a la utilización de pequeñas dimensiones para el entorno del pequeño santo. Esto es un hecho más de efectismo escénico, no sólo para resaltar la bondad en las pequeñas cosas del que antes de nacer ya había sido anunciado como santo, sino también porque si se utilizaran espacios de tamaño normal, la figura del niño aparecería como abrumada por la grandeza de Dios, y nada más lejos de la



Dibujo de J. Maea, grabado de Mariano Brandi (Siglo XVII). Biblioteca Nacional, Madrid.

concepción religiosa que Lope manifiesta en sus comedias.

La última apariencia de *La niñez* se descubre en el contexto de la romería con la que concluye la obra. Se trata de una imagen de la Virgen de Atocha, una apariencia estática e iluminada : *Abriéndose dos puertas, se ve a la Virgen de Atocha en un altar con luces. La juventud* acaba también con la apariencia de una imagen de la Virgen, pero en esta ocasión es una imagen sobrenatural que avisa a María, mujer de Isidro, de las tretas de la Envidia y la Mentira.

Condición general a las escenas que tienen un carácter profético, es que el personaje que las presencia se sienta momentos antes vencido por el sueño. Así le ocurre al padre de San Isidro cuando se abre la nube en la que está el santo ya coronado, y los ángeles con los bueyes arando los campos :

PED : *Quiero descansar un poco ;*

Aquí parece que suena
más fresco el aire, que coge
la regalada marea
del agua de Manzanares,
que estos álamos alegra.

Y una vez abierta la nube exclama :

Deténte, sueño, deténte ;
¡ Oh, quién se fuera tras ti !
¡ Cielos !, ¿ Qué es esto que vi
en vuestro divino Oriente ?
¿ Esto se puede soñar ?
¿ Esto mirar los sentidos,
exteriormente dormidos ?

Después, medio en bromas medio en serio, el padre de Isidro y sus compañeros labradores tratarán de interpretar la visión y el significado de todos los elementos que la componen de la misma manera que se interpreta un sueño.

El sueño también vence a Iván de Vargas en el acto II de *La juventud* :

IVÁN : *Aquí quiero recostarme*
a pensar las excelencias
desta virtud, aunque el sueño
pesadamente inquieta
mis sentidos : ya me vence,
porque la caza y la guerra
ni ociosidad me permiten,
ni más descanso me dejan.

A continuación descenden de dos nubes España y la Profecía con sus predicciones de grandezas para el reinado de Felipe IV. Cuando desaparecen Iván parece despertar de un sueño :

¿ Qué es esto que estoy soñando ?
¡ Qué dulce imaginación !
¡ Qué diversas cosas son

límites entre tramoya y escenografía que planteaba Arróniz, como ya he apuntado en la introducción.

En *La juventud* el río está situado en un plano superior y tan sólo una arboleda indica la presencia del mismo²³. En este caso el Jarama marca la frontera entre Isidro y su mujer María de la Cabeza, cuando deciden vivir separados para llevar una vida de santidad. La Envidia y la Mentira intentan entorpecer sus propósitos, comentando, ante la presencia de Isidro, que María en su retiro le es infiel con los pastores que allí la visitan. El santo, primero, desconfía, pero luego los celos le abrasan, y se dirige con Tirso, el gracioso de esta comedia, a pedirle razones a su mujer sobre lo que ha oído comentar a las fuerzas del mal disfrazadas de villanos. Para llegar al retiro de su esposa tiene que cruzar el Jarama :

*TIRSO : Éste es, Isidro, Jarama ;
si hemos de pasar el río,
daré voces al barquero.*

ISIDRO : Y si es mi honor, dale gritos.

TIRSO : ¡ Ha de la barca, hola, hao !

Asome en alto entre una arboleda, que signifique orilla de río, María con su mantellina.

En *San Isidro* no se dice nada de cómo ha de representarse el río, sencillamente se acota el milagro que se produce. La acción comienza cuando María es avisada por la Virgen en *La juventud*, y por un ángel en *San Isidro*, de que su marido va a su encuentro influenciado por las calumnias. Antes de que Isidro tome la barca para cruzar a la otra orilla, María echa sobre las aguas un manto, Isidro y Tirso creen que va a ahogarse pero ella cruza sobre su manto el río sin mojarse :

*ISIDRO : ! Ay, mi Dios, el manto ha echado,
y sobre él los pies ha puesto !*

*MARÍA : Naveguemos, pecho honesto,
al puerto que os ha culpado.*

Pase el río por su invención, y al llegar a la otra parte, Isidro la reciba en sus brazos.

La invención a la que se refiere Lope está explicitada en la acotación escenográfica correspondiente de *La juventud* : *Muévase sobre una tabla de ruedas, y llegando a una escalera que bajará al teatro, con música, llegue a los brazos de Isidro.*

La diferencia entre la escena de *La juventud* y la de *San Isidro* es que en aquella el milagro se sitúa en un plano superior al del tablado. María nunca ha roto su promesa de castidad, mientras que en el corazón de San Isidro ha entrado, aun a su pesar, la desconfianza ; por tanto la esposa está en esos momentos en una situación espiritual más cercana al nivel del cielo, y por ello baja una escalera para abrazar a Isidro.

En *San Isidro* el río se personifica en escena. El Manzanares y el Jarama hablan y profetizan. La acotación de Lope a este propósito es la siguiente : *Del río, que está hecho, se levantan Manzanares con barba y cabellera, y Jarama, con sus cabellos rojos, de cáñamo, hasta los pies, de forma de mujer*²⁴.

²³ Sobre árboles en la puesta en escena de las obras de Lope de Vega, vid. H. A. Rennert, *The staging of Lope de Vega's Comedias*, en *Revue Hispanique*, 15, n.ºs 47-48, 1906, pp. 453-485.

²⁴ Esta aparición del río en escena es comentada por Noël Salomon, en el artículo citado en la nota

La construcción del río, que en esta obra estaría situado al nivel del tablado, consistiría en algunos arbustos u otro tipo de vegetación²⁵.

Lope se detiene con frecuencia en aspectos concretos de la puesta en escena, precisando con detalle cómo se ha de realizar, incluso qué materiales se han de utilizar. Éste es el caso de la nieve que aparece en *La juventud* y en *San Isidro*. En la primera leemos : *Isidro, con un sombrero y gabán cubierto de algodón, que parezca nieve, sacando trigo de un costal*. En *San Isidro* lo que aparece nevado, con algodón, es un árbol : *Veáse un árbol con algún algodón encima, que parezca nevado, y unas palomas en él*.

Como hemos podido ir comprobando en los apuntes sobre la trama de las tres comedias, las fuerzas del mal, las alegorías de la Envidia, la Mentira y el propio Demonio, tienen un papel determinante en la complicación dramática. Lo que aquí me interesa son sus apariciones y desapariciones en la escena. En *La juventud* la Envidia y la Mentira utilizan para sus apariciones una "boca de infierno" situada al mismo nivel del tablado. Sus salidas se acompañan con signos de fuego y humo :

Acto I : Váyense, y por una boca de infierno, después de echado fuego, salga la Envidia.

Acto II : La Envidia llamando a la Mentira.
ENV : *Sal de esa boca*
tremenda, si te provoca
mi voz, y te mueve a ira.
 Salga la Mentira.

Después que la Envidia mantenga una conversación con Tirso, y una vez que éste la ha reconocido, y en ella al Diablo, la Envidia grita convocando a las fuerzas contra Isidro :

ENV : *¡ Abre, infierno,*
tu boca!
TIR : *¡ Santa Quiteria.*
San Gil, San Pantaleón !
ENV : *¡ Guerra a Isidro !*
DENTRO : *¡ Guerra, guerra !*
 Toquen una caja a batería, y echando fuego se entre Isidro en el campo.

Isidro al salir pronuncia una oración en la que enuncia las bellezas del campo y la bondad de

10, apuntando su fortuna en la literatura del Siglo de Oro español :

L'apparition, dans une "comedia", de la figure d'un Dieu-fleuve qui prophétise a une allure d'épopée "classique" qui pourrait faire date dans l'histoire du théâtre espagnol. Ce genre d'apparitions allégorico-mythologiques, avec leur saveur de "Renaissance", semble assez typique du XVI^{ème} siècle finissant. D'une façon plus précise, l'intervention du Manzanares nous rappelle celle du Duero dans La Numancia de Cervantes.

²⁵ El río se representaría en escena por medio de la arboleda o de unos matorrales. Podemos pensar con J.M. Ruano de la Haza que "con el tiempo el teatro español del Siglo de Oro estableció una serie de signos o decorados convencionales que servían para informar al público de una manera práctica, pero totalmente arbitraria, del lugar donde se desarrollaba la acción" (*Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII*, en *Crítica*, 42, 1988, pp. 81-102).

Dios ; sin embargo, en su aparición está envuelto en llamas. La presencia del fuego, propio de las figuras infernales, acompañando la entrada de Isidro en escena, sugiere que Isidro domina ese elemento, puede encender y apagar el fuego, puede vencer a sus representantes. El ambiente contrario a su persona que había creado la Envidia con sus gritos, es contrarrestado por su oración templada y serena.

En *San Isidro* Lope no especifica por dónde han de aparecer las fuerzas malignas. Se indican, eso sí, sus emblemas y su vestuario, utilizando siempre la iconografía clásica de animales o colores propia del maligno. De esta manera describe la primera aparición de la Envidia : *Sale Envidia, con un corazón en el pecho y una culebra al hombro.*

* * *

Como hemos ido viendo en el análisis de las tres comedias sobre la vida de San Isidro, la preocupación escenográfica de Lope es meramente funcional, justa, sin caer en los graves excesos de algunos de sus contemporáneos. Los artefactos y los recursos para la puesta en escena interactúan en cada momento con el relato de la vida del santo y con la religiosidad que su figura ejemplifica. En este sentido, y al menos en estas tres comedias, Lope fue fiel a la concepción del arte escénico que intenté clarificar al principio de este trabajo. Los efectos escénicos recrean en el tablado las imágenes, los momentos, las actitudes que los espectadores conocían de antemano ; este carácter de recreación les confiere a estas comedias unas características propias, que nos hacen considerarlas como una suerte de pasajes litúrgicos reiteradamente repetidos, a la manera de los pasajes del vía crucis. Las tres comedias tienen una finalidad clara : *San Isidro* fue escrita cuando estaba en marcha el proceso de canonización, por tanto se la puede considerar como una obra de propaganda²⁶ ; *La juventud* y *La niñez* son obras que celebran la canonización, son pues obras también de propaganda pero con un mayor sentido festivo.

Lope de Vega, como he intentado demostrar, mantiene respecto a la escenografía una actitud que depende de las circunstancias de cada comedia. Es el texto el que prima y es a él al que hay que adornar con la "carpintería". Pero he querido rastrear esta actitud en las propias acotaciones escénicas del Fénix, desconfiando de lo que con ironía afirma al respecto en su escritos teóricos.

²⁶ Vid. Noël Salomon, art. cit.

GALLEGO ROCA, Miguel. *Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de San Isidro : tramoya y poesía*. En *Crítica*, 45, 1989, pp. 113-130.

Resumen. El pensamiento de Lope respecto a la escenografía se ha postulado en base a algunos pasajes de sus obras, en los que con mayor o menor grado de ironía trata la cuestión ; sin embargo en pocas ocasiones se ha recurrido a las acotaciones escénicas de sus comedias. Tomando como objeto de estudio las tres comedias sobre la vida de San Isidro (*La niñez de San Isidro*, *La juventud de San Isidro* y *San Isidro, labrador de Madrid*), se intenta descubrir la forma en que Lope utiliza los recursos escénicos de su época, la función que cada uno de ellos tiene en la representación, y sobre todo el particular entramado entre el texto (la poesía) y los efectos escénicos (la tramoya).

Résumé. Les idées de Lope sur les aspects matériels de la représentation ont été définies à partir de quelques passages de ses œuvres, où il évoque la question avec plus ou moins d'ironie ; on n'a guère eu recours, en revanche, aux indications scéniques de ses *comedias*. Consacrée aux trois *comedias* sur la vie de Saint Isidore de Madrid (*La niñez de San Isidro*, *La juventud de San Isidro* et *San Isidro, labrador de Madrid*), la présente étude vise à mettre en lumière la façon dont Lope utilisait les moyens scéniques de son époque, leur fonction respective dans la représentation, et surtout les liens particuliers unissant le texte (la poésie) et les effets scéniques (la machinerie).

Summary. Lope's ideas about the material data of the dramatic performance are here defined through the analysis of some passages of his works in which he alludes to the problem, occasionally with a certain amount of irony, although the stage directions contained in his *comedias* are hardly ever taken into account. This study of three *comedias* on the life of Saint Isidore of Madrid (*La niñez de San Isidro*, *La juventud de San Isidro* and *San Isidro, labrador de Madrid*), intends to throw a light on Lope's use of the stage techniques available in his days, their several functions in the performance, and particularly the connection between text (i.e. poetry) and stage effects (i.e. machines).

Palabras clave. Lope de Vega. Escenografía. San Isidro. Comedias de santos.