

## PRELIMINARES PARA UNA DEFINICIÓN DE LA COMEDIA RELIGIOSA EN EL SIGLO XVII

Por fortuna, la tarea de caracterizar la comedia religiosa barroca venía perfilándose desde fines del XVI; es cierto que sin el rigor que los tratadistas se impusieron al aquilatar otros géneros áureos pero, en cambio, sí con un paisaje de fondo ensombrecido por las controversias morales que se cernieron sobre el teatro *de propaganda fide* hasta entrado el setecientos.

No nos detendremos aquí en el galimatías de las denominaciones, baste recordar que la comedia de propósito religioso se bautizaba habitualmente como *comedia a lo divino* o *comedia divina*, así lo hacen Cervantes o el Padre Ignacio de Camargo, y que se reconocía también por el nombre de *comedia de santos*, denominación barroca por excelencia que escogen Bances Candamo y Fray Alonso de Ribera junto a Jerónimo de Guedeja y Quiroga y los moralistas del XVII, convirtiéndose en el XVIII en apelativo prácticamente único. Se trata, en cualquier caso, de denominaciones que aislan la comedia devota y la separan de comedias áureas de otra suerte, pero que no distinguen entre subgéneros. *Comedia bíblica*, *comedia hagiográfica* o *comedia mariana* son acuñaciones temáticas que establecen una tipología moderna alejada de los usos y distingos del XVII, como prueban sobradamente los ejemplos de Agustín de Rojas, en la loa célebre de *El Viaje Entretenido* (1603), y del pícaro de *El Donado Hablador* (1624) de Jerónimo de Alcalá, en el capítulo IX de la primera parte.

Encontramos una referencia temprana al género en el *Tratado del Juego* (Andrea de Portonaris, Salamanca [1559]) de Fray Francisco de Alcocer, apenas unas apostillas críticas a la puesta en escena de las piezas, advirtiendo del peligro de que éstas pierdan su carácter devoto y adquieran un talante burlesco de la mano de interpretaciones poco afortunadas y menos edificantes.<sup>1</sup> Junto a estos reproches, que se harán frecuentes hasta bien entrado el XVIII, Fray Marco Antonio de Camos apunta, en su *Microcosmía y gobierno universal del hombre cristiano* (Pablo Malo, Barcelona [1592]), la enrarecida relación que va a establecerse entre

la pieza mayor y las piezas breves de apertura y cierre del espectáculo de conjunto: "Mayormente que si la letra es a lo divino, los entremeses van demasiadamente a lo humano, y es dar en un grande inconveniente mezclando las cosas sagradas con las profanas."<sup>2</sup>

Es cierto, como sostiene Díez Borque en relación con los autos calderonianos de 1698<sup>3</sup> que las piezas menores no tienen por qué alterar, subvertir o ironizar el mensaje de las piezas religiosas con las que se vinculan, y que en cualquier caso "no puede utilizarse como argumento la escandalización interesada de algunos moralistas";<sup>4</sup> en otro lugar<sup>5</sup> vimos que los elementos perturbadores del mensaje de la pieza mayor, los que podían arruinar la lección de fe, tal vez surjan de la propia pieza en forma de desajustes escenográficos y de cuestiones escénicas que dependen de una mayor o menor fidelidad al texto, y de que actores y actrices estén por la labor. Asimismo, la comedia religiosa barroca establece mecanismos de construcción propios sobre una estructura que le viene dada por las comedias profanas, como se encargan de recordarnos Acacio March de Velasco en sus *Resoluciones Morales* (Jerónimo Villagrasa, Valencia [1656]) y el propio Camargo, lo que vuelve más compleja aún la relación entre las distintas piezas del espectáculo. Señalemos tan sólo que la cuestión que apunta Camos interviene en la recepción del género considerablemente.

En el límite del siglo, López Pinciano establece por vez primera, en su *Philosophia Antigua Poetica* (Valladolid [1596]), la estrecha relación de la comedia religiosa con el aparato escenográfico, con las *machinas*, indicando a vuelapluma la conveniencia de que el autor no descuide el código de usos de tramoya en la concepción escénica de los milagros. Como es sabido, esta asociación del género con el uso de pescantes, bofetones y poleas acabará convirtiéndose en su única razón de ser en manos de la generación de Cañizares y de Salvo y Vela.

En el XVII contamos también con el testimonio de moralistas y de preceptistas, y varios *ingenios* contribuyen a la caracterización del género familiarizándonos con su varia fortuna. *La advertencia de los moralistas*: abre el siglo Fray José de Jesús María con su *Primera Parte de las excelencias de la virtud de la castidad* (Viuda de Juan Gracián, Alcalá [1601]), clamando al cielo por la falta en escena del preceptivo *decoro*, culpando una vez más a actores y actrices de no saber de composturas.<sup>6</sup> En el *Tratado de las comedias en el cual se declara si son lícitas* (Gerónimo Margarit, Barcelona [1613]), el Padre Juan Ferrer cuestiona que el plano

escénico, la representación, alcance a reflejar con propiedad el plano textual, y estipula la necesidad de cerciorarse de que los actores y los elementos de la tramoya no estén desvirtuando las piezas. El talante evangelizador del texto y el ilusionismo escenográfico procuran un laberinto en el que perderse entre devociones pero, a la vez, las concesiones al galanteo, a la figura del *gracioso* y a los cánones de la comedia de capa y espada alejan del espectador la tentación de la fe, imponiéndole así una suerte de suplicio de Tántalo. En el *Libro de trece curiosos y diversos tratados* (1614), Fr. Francisco Ortiz insiste en la falta de *decoro* que le reprochaba al género Fray José de Jesús María, y Fray Alonso de Ribera dedica parte de su *Historia Sacra del Santísimo Sacramento* (Luis Sánchez, Madrid [1621]), como hiciera Camos treinta años antes, a advertir de la posibilidad de que las piezas breves acaben malbaratando la intención devota: "No es menos malo el representar comedias de santos entre cosas profanas y por gente no santa, porque lo santo no se ha de tratar sino santamente."<sup>7</sup>

El jesuita Fray Agustín de Herrera, barroco desengañado, encarna en su *Discurso theologico y político sobre la apología de las comedias* (Alcalá [1682]) el límite del escepticismo a la hora de contemplar la eficacia del género como medio de propagación de la fe, a la vez que pone en entredicho su verosimilitud:

Los que asisten a las comedias se engañan en lo que lloran y en la devoción que a su parecer experimentan. No son lágrimas verdaderas: no es en la realidad devoción eficaz cristiana. Todo es una pura representación falsa y engañosa.<sup>8</sup>

Habrá que tener en cuenta cuestiones como ésta a la hora de tratar de analizar los mecanismos de construcción y las convenciones del género. Como hemos comentado arriba, la comedia religiosa barroca sobrepone recursos dramáticos propios a los que comparte con la comedia profana, lo que en ocasiones parece que produce un desajuste entre la pragmática del texto y la resolución final de la puesta en escena. Pedro Fomperosa y Quintana, por ejemplo, ve con malos ojos la introducción canónica del *gracioso* y de lances impropios de una pieza devota, y *El Buen Zelo* (Sebastián de Cormellas, Valencia [1683]), un tratado sobre la licitud del teatro, caracteriza la comedia *a lo divino* insistiendo en su eclecticismo. Don Jerónimo de Guedeja y Quiroga, en

su *Tratado contra las comedias y en particular contra el abuso de las comedias de santos y su indecencia* (Sevilla [1683]), y también Fray Ignacio de Camargo en el célebre *Discurso theológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (Lucas Pérez, Salamanca [1689]) insisten en el perjuicio que este eclecticismo le acarrea al género en su propósito moralizador y, valiéndonos de las palabras de Bances, diríamos que definen la comedia religiosa como un *teatro de los teatros* en el que tienen cabida el galanteo y el lance apicarado junto a *raptus corporis* y recitativos para el provecho de las almas.

Por cumplir con los preceptos de la fe olvidaron los poetas los de la dramaturgia, y parece, a la luz del testimonio de los moralistas barrocos, que finalmente incumplieron unos y otros. Lo que esto nos enseña es que la comedia religiosa sufre en el XVII un *auto de fe*.

*La reflexión de los preceptistas:* dejando a un lado las advertencias de Luis Alfonso de Carvallo, cuyo *Cisne de Apolo* (1602) desaconseja el uso de las *machinas* por ser práctica antiaristotélica, desautorizando la comedia devota desde la perspectiva del canon de los Antiguos, es Francisco Cascales, en sus *Tablas Poéticas* (1617), el primer tratadista que se refiere al género, ilustrando con el ejemplo de una comedia de santos cómo el teatro de su época le perdía el respeto a la unidad de tiempo:

Castalio: Dígolo, pues, con Aristóteles: ... la acción trágica, dice, y lo mismo entendido de la comedia, es acción de un día poco más o menos.... Siendo esto así, ¿no os reís de nuestras comedias, que entre otras recuerdo haber oído una de San Amaro, que hizo un viaje al Paraíso donde estuvo doscientos años...?<sup>9</sup>

La comedia religiosa hace suyo el incumplimiento del precepto de la unidad de tiempo, a la vez que se aleja de los cánones que estipulan la necesidad de verosimilitud. Así, en su *Idea de la comedia de Castilla* (1635), Pellicer de Tovar hace una excepción con la comedia de santos a la hora de dejar bien sentado que las comedias no deben sobrepasar el límite de lo posible:

El precepto nono es considerar que las comedias donde introducen apariencias o tramoyas son fábulas y no comedias, porque naturalmente no pueden volar cuerpos humanos, ni montes, ni peñas, que es sacar de su centro los compuestos y están violentos

en otro elemento.... Exclúyense de aquella regla las comedias de materias divinas donde se recurre al milagro sobrenatural.<sup>10</sup>

Junto a la falta de verosimilitud y el eclecticismo, la introducción de elementos supra-textuales que articulen en escena el *milagro sobrenatural* es un rasgo definitorio imprescindible. La referencia más tardía llega de la mano de Bances Candamo en su *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos* (1689), y con ella la certidumbre de que el género no se escapa, al menos en la intención del poeta, del didactismo y el *enxiemplo*. Para Bances, las *comedias historiales*, entre las que incluye las de talante devoto, que él denomina *comedias de santos*, "suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficazísimo."<sup>11</sup> Cascales, Pellicer o Bances Candamo no establecen un canon, pero sí esbozan con sus palabras una definición del género: irrespetuoso con las unidades aristotélicas, fuertemente ecléctico y casi tan audaz en el diseño escénico como disciplinado enarbolando enseñanzas contrarreformistas.

*El testimonio de los ingenios*: la loa de Agustín de Rojas en *El Viaje Entretenido* ya había puesto de manifiesto en 1603 la extrema popularidad del abanico de trucajes escénicos de la comedia religiosa. Los comentarios que Cervantes le dedica al género en *Don Quijote de la Mancha* tal vez no hacen más que avanzar los reproches que los ilustrados acabarían haciéndole a la comedia devota un siglo más tarde, poniendo en duda la seriedad en el manejo de las fuentes bíblicas y los repertorios hagiográficos: "Pues ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro!"<sup>12</sup>

De muy distinto signo es la referencia del Doctor Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera en *El Donado Hablador* (1624), decantándose visiblemente hacia la alabanza del género, muchas de cuyas piezas se aproximan al papel que en el templo ejercería el sermón:

Cuánto más que comedias se representan que se pueden oír de rodillas, como una de San Francisco, de la Concepción y otras de muchos santos, adonde verdaderamente se reprenden los vicios, se exhorta a seguir las virtudes y se toma ejemplo para la vida.<sup>13</sup>

En *El Pasajero* (1617), Cristóbal Suárez de Figueroa se disfraza de preceptista valiéndose del Doctor, y pone en boca de éste una suerte de

definición de la comedia religiosa:

Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas. Al uno llaman 'comedia de cuerpo'; al otro 'de ingenio', o sea 'de capa y espada'. En las de cuerpo, que ... suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas y apariencias, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces, con crecido provecho del autor.<sup>14</sup>

Esta comedia de aparato, que tanto había de aprovecharse de las soluciones escenográficas que indicara Nicola Sabbattini en su *Pratica di fabricar scene e macchina ne' teatri* (Ravena [1637]), aguantará la puya de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, cuya *Corrección de Vicios* (1615) ironiza en torno al uso y al abuso de los recursos de tramoya, a la vez que añade el maniqueísmo a la nómina de rasgos genéricos que venimos apuntando, cuando señala que los autores de comedias religiosas no son más que *descendientes de Diocleciano y Maximiliano, pues con sus escritos tratan sólo de martirizar cristianos*. Será Tirso, en *Los Cigarrales de Toledo* (1621), el que destaque el anacronismo en que está basada la estructura de la trama de la comedia, trayendo a la memoria, además, un exotismo espacial con el que los espectadores de estas piezas estaban familiarizados desde hacía tiempo:

En una comedia sacada de un *Flos Sanctorum* ... se dejó decir, entre ciertas promesas que el gracioso hacía a no sé quién, 'que le traería el turbante del gran Sofí...'. ¡Mirad qué gentil necesidad, que profetizar un pastor los sofíes que vivieron en Persia más de mil años después del nacimiento de Cristo!<sup>15</sup>

Las comedias de concepción religiosa, probablemente desde el ejemplo jesuítico de la *Vida de San Eustaquio*, se hicieron pronto con el favor del público. Las escribieron inmensas minorías para reducidas mayorías que asistían al espectáculo porque éste les aseguraba evasiones que ni la ficción idealista ni la prosa de Barbadillo o de Solórzano podían proporcionar. Y a ello contribuye la intervención en escena de fuerzas sobrenaturales como el *dragón* mencionado por Alcalá Yáñez, o los personajes que señala otro testimonio de excepción en esta brevísima historia crítica del género, Francisco de Quevedo. En *El Buscón*, Pablos

de Segovia nos lo refiere: "Atrevíme a una comedia, y porque no escapase de ser divina cosa, la hice de Nuestra Señora del Rosario. Comenzaba con chirimías, había sus ánimas del Purgatorio y sus demonios, que se usaban entonces..."<sup>16</sup>

Finalmente, rescatamos la referencia del licenciado Gonzalo Navarro Castellanos, cuyos *Discursos políticos y morales* (Mateo de Llanos, Madrid [1684]) reiteran la desconexión existente en esta suerte de comedias entre la intención inicial del texto y la resolución final ante la puesta en escena:

Se ve infamar y profanar los hábitos sagrados ... sus santos patriarcas, y vestirse de monjes los truhanes para provocar la risa del pueblo. Vemos una ramera muy hermosa representar en el teatro la persona de una Magdalena desnuda y penitente en el desierto ... con aliño medio descuidado y mal cubierta de un velo transparente.... ¿Es por ventura esto provocar a penitencia con el ejemplo de la Magdalena, o es con la desnudez deshonesto de una infame ramera provocar la pública lujuria?<sup>17</sup>

Dejamos para otra oportunidad la aventura de esbozar una definición de la comedia religiosa barroca a la luz de las referencias contemporáneas que hemos ido anotando aquí, pero acabamos entreviendo que en el otoño del reinado de Carlos II existía ya una *conciencia de género*.

## Notas

- 1 Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (Madrid, 1904) 55.
- 2 Cotarelo y Mori 178.
- 3 José María Díez Borque, "La representación teatral del siglo XVII como espectáculo de conjunto," *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, vol. I (Barcelona: Universidad de Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., 1989) 203-216; Lucette Elyane Roux, "Quelques aperçus sur la mise en scène de la comedia de santos au XVIIIème siècle," *Le lieu théâtral à la Renaissance* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1968) 235 y ss.
- 4 Díez Borque 213.
- 5 Javier Aparicio Maydeu, "Juntar la tierra con el cielo. La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción," *El teatro español a fines del Siglo XVII* (Amsterdam: Diálogos Hispánicos de Amsterdam,

- Rodopi, 1982) 323-332.
- 6 Cotarelo y Mori 374-375.
  - 7 Cotarelo y Mori 520.
  - 8 Cotarelo y Mori 357.
  - 9 Francisco Cascales, "Tablas Poéticas," eds. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española* (Madrid: Gredos, 1972) 200.
  - 10 F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española* (Madrid: Gredos, 1972) 268.
  - 11 Francisco de Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. N.W. Duncan Moir (Londres: Támesis Books, 1975) 33-35.
  - 12 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Barcelona: Planeta, 1980) 524.
  - 13 Cotarelo y Mori 52.
  - 14 Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, vol. I (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., 1988) 216-217.
  - 15 Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 213.
  - 16 Francisco de Quevedo, *El Buscón* (Madrid: Alianza Editorial, 1969) 174.
  - 17 Cotarelo y Mori 484. Para algunas cuestiones de preceptiva en relación con la comedia religiosa barroca, Vid. Javier Aparicio Maydeu, "A propósito de la comedia hagiográfica barroca," *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Estudios Filológicos* 252 (1993): 141-152; Alberto Gil, "Hacia una poética del lenguaje religioso calderoniano," *Archivum Calderonianum. Band 3. Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano. Cambridge.1984* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMBH, 1985) 5-16.