

A propósito de la comedia hagiográfica barroca

J. Aparicio Maydeu
Universidad Central de Barcelona

Desde 1563, año en que se promulga en Trento el decreto *De invocatione, veneratione, Reliquiis Santorum, et sacris imaginibus*, la hagiografía pasará a ser moneda de uso corriente en la defensa de la ortodoxia católica en España, y la Iglesia verá pronto con buenos ojos el que el teatro se preste a llevar a escena, de manera regular, unas vidas de santo que estaban dramatizando los jesuitas en los Colegios, que se escenificaban en una ceremonia religiosa o en los festejos en honor al Santo Patrón del lugar, pero que no solían formar parte, a diferencia de las vidas heroicas, campesinas o cortesanas, de la comedia del Siglo de Oro¹.

De la eficacia con que las piezas hagiográficas de nuestro teatro áureo acababan asentando, para delicia de contrarreformistas, los principios de la fe católica no debiera quedarnos duda alguna si atendemos al ejemplo de Don Gerónimo de Guedea y Quiroga, cuyo *Tratado contra las comedias y en particular contra el abuso de las comedias de los santos y su indecencia* (Sevilla, 1683) censura sin titubeos el que el género llegue hasta terrenos sagrados guiándose por caminos que no lo son, punto clave de la controversia de la época en torno al género, pero que, sin embargo, dedica a la propia Virgen su «comedia famosa» *La Mejor Luz de Sevilla, Nuestra Señora de los Reyes*, sacada a la luz por la viuda de Francisco Leefdael en la Casa del Correo Viejo sevillano.

Cuando Don Gerónimo de Guedea arremete en su tratado contra aspectos del género poco consecuentes con lo que había de ser el propósito evangelizador de la comedia hagiográfica², está arremetiendo también contra lo propiamente teatral de estas piezas, pero

¹ JOSÉ L. SÁNCHEZ LORA, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988), cap. VIII, «La hagiografía barroca», 366: «Roma [...] enfrenta decididamente la herejía haciendo bandera del culto a los santos. Trento [...] apostó mucho en sus santos. [...] Partiendo del tridentino, la Contrarreforma fue capaz de unir novedad y tradición en una monumental síntesis funcional que pondrá al servicio de los objetivos y formas de religiosidad que emanan del concilio, dando lugar a lo que bien podríamos denominar como «era sanctorum» del Siglo XVII».

² Para un acercamiento al género desde la perspectiva de los moralistas, véase nuestro artículo «*Juntar la tierra con el cielo*. La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción

la cuestión está en ver que el moralista saltó por encima de sus propias reticencias y escribió una pieza que cumple con los modos del género con indudable aprovechamiento: parece ser, pues, que la comedia de santos, o comedia divina, tentó incluso a moralistas estrictos, y sus artes para la devoción no debieron caer siempre en saco roto, ni siquiera para los contumaces detractores del teatro. Sólo la sospecha de una probada eficacia explica la actitud de Guedeja y Quiroga, censor de un género que él mismo cultivó.

El propio Padre Fray Manuel Guerra y Ribera³ deja bien a las claras en su *Aprobación a la Verdadera Quinta Parte de Calderón* (Madrid, 1682) que, si la comedia es de santos, «el ejemplo mueve, los milagros se imprimen, la devoción se extiende». «Cuantos me afirman», dice, «que lloran más que en el más ardiente sermón (...) personas (bien discretas, es cierto) me han jurado que los mueve más una comedia destas que un sermón». Tal vez la piedra de toque de una tal seducción entre los auditorios quepa rastrear-se en el hecho de que las piezas hagiográficas se tejieron con todos los hilos dramáticos al alcance de una escena, desarrollando en el teatro lo que los poetas lograban en la silva, como alquimistas de la métrica: la estética barroca de lo diverso, «que aquesta variedad deleita mucho», como apostilla Lope en su *Arte Nuevo*.

El concepto retórico de la *varietas*, que encarnó Aquilano sobre un terreno ya abonado por los preceptistas, y que sostuvieron Pedro de Valencia, Tirso o Baltasar Gracián, había de poner remedio al peligro de la uniformidad renacentista, y al jardín de flores le sucede una selva enmarañada que, en la comedia, desborda muy pronto las exigencias de unidad impuestas por las reglas clásicas y se convierte en lo que Carlos Boyl⁴, muy al gusto de la época, denomina *una traza*: el teatro hagiográfico, en su compromiso de «presentar de forma visible lo sobrenatural»⁵ acercando a los ojos lo que pertenece a la mente, crea una escena sobrecargada, la escena desbordada que opera sobre todos los registros sensoriales del espectador, en un intento de globalizar los recursos dramáticos consiguiendo compenetrar al espectador con la comedia de tal forma que no haya lugar al relajamiento.

Si la comedia áurea se alejaba de los cánones clásicos de la dramaturgia, la comedia de santos los perdía de vista casi definitivamente. Francisco Cascales, en sus *Tablas Poéticas* (Murcia, 1617), ilustra 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

y devoción», *El Teatro Español a fines del Siglo XVII, Diálogos hispánicos de Amsterdam* (Amsterdam: Rodopi, 1989), 8/ II, 323-332.

³ En F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva Dramática Española* (Madrid: Gredos, 1972), 320-321 y 323.

⁴ CARLOS BOYL, *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (Valencia, 1616), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, 181.

⁵ JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona: Antoni Bosch, 1978), 239. La escena de la comedia de santos, apunta el profesor Díez Borque páginas antes, «exige un *minimum* de accesorios, de maquinaria, de vestuarios especiales (...) en cuanto que intenta una representación fastuosa de lo sobrenatural mediante signos sensibles» (236). Cf. LUCETTE ELYANE ROUX, «Quelques aperçus sur la mise en scène de la comedia de santos au XVII^{ème} siècle», *Le Lieu théâtral à la Renaissance* (Paris: CNRS, 1968), 235 y ss.

nuestras comedias, que entre otras recuerdo haber oído una de San Amaro, que hizo un viaje al paraíso donde estuvo doscientos años (...)»⁶

En su *Cigarral cuarto*, Tirso culpa a la comedia hagiográfica del pecado de anacronismo, de confundir al auditorio con una mezcolanza caprichosa de épocas y de tiempos:

En una comedia sacada de un *Flos Sanctorum*, en romance –cuyo argumento fue la vida de uno de los jueces de Israel–, 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 necedad, que profetizar un pastor los sofíes que vinieron a Persia más de mil años después del nacimiento de Cristo!⁷

El nomadismo de los personajes del género, de un lugar a otro entre jornada y jornada, no deja lugar a dudas tampoco en cuanto a la unidad de lugar se refiere: un espectador de *El Joseph de las mugeres* calderoniano se situaría en un palacio de la Alejandría romana en la jornada primera, para perderse luego en una selva junto al Nilo. Del bosque de Antioquía en el que se da inicio a la acción en *El Mágico prodigioso* se traslada la escena al marco urbano en el que finalizará la jornada segunda, y cosa parecida ocurre entre los aposentos de Crisanto en la jornada primera y la selva romana después, en *Los dos amantes del Cielo*. El constante exotismo del marco espacial a un lado, lo cierto es que el trasiego de la escena es continuo en el género.

Se percibe un *horror vacui* escénico cuya contrapartida es la configuración de unas comedias cimentadas en la amplificación y la desmesura, a la vez que, como apunta Luis Alfonso de Carvallo en el *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602), enriquecidas «de todos los géneros de flores que en la poesía se pueden imaginar»⁸.

La variedad en la *inventio* no sólo conducía al género de la mano de uno de los pasos más firmes de la retórica barroca, sino que ponía la simiente para que una combinación semejante de mecanismos teatrales surtiera el efecto pretendido: el *move*, la capacidad de conmover y admirar al espectador hasta que éste, maravillándose, quede suspendido de lo que le presenta el poeta en las tablas. Se rompe la divisoria entre realidad y ficción, el espectador pierde pie y se deja llevar por una sensación de realidad a media luz que es la que acabará dominando la escena. Porque, aunque los autores jugaran en la puesta en escena con un realismo acérrimo en ocasiones, un realismo casi escatológico (que, a la postre, también resultaba conmovedor), lo maravilloso actuaba, como el bajo continuo en la partitura barroca, de elemento integrador. Juegos de poleas y escotillones, efectismos visuales y lances de metateatro, máscaras, disfraces, juegos de espejos y artificios mecánicos se conjugaron, junto a la parafernalia de tramoyas y músicas, en «el arte de revertir y exornar los conceptos teológicos con pompas y amenidades sensuales»⁹, en la compleja tarea de empecinarse en volver visible lo abstracto, único modo, tal vez, de conseguir

⁶ FRANCISCO CASCALES, *Tablas Poéticas* (Murcia, 1617), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, 200.

⁷ TIRSO DE MOLINA, *Los Cigarrales de Toledo* (1621), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, 213.

⁸ *Ibid.*, 117.

⁹ KARL VOSSLER, *Lecciones sobre Tirso de Molina* (Madrid: Taurus, 1965), 97.

evangelizar a una mayoría no siempre bien predisuelta. La *varietas* vuelta acicate aquí para la *admiratio* barroca¹⁰.

En la construcción de un clima de *lo fingido verdadero* que inunde la escena de prodigios maravillosos y cocodrilos convertidos en sirenas sin que pierda un ápice de su peso en la pieza el texto y su riguroso contenido cristiano, es de lo que se ocupan los directores de compañía, y en ello invierten su tiempo a la hora de leer el manuscrito ológrafo, en el mejor de los casos, y ajustarlo a las circunstancias de la representación y de su grupo teatral, readaptando el texto y concretando la vaguedad de las acotaciones escénicas del poeta en las copias de compañía que él mismo elaborará. La presencia de lo maravilloso en la escena viene la mayor parte de las veces reforzada por expresiones tipificadas por parte de personajes secundarios, que acaban de introducir al público en ese halo prodigioso que se ha tratado de crear: en *El Joseph de las mugeres* Capricho, Filipo o Sergio se reparten admiraciones que barajan la maravilla junto a la novedad: «Que esto será sin duda ilusión, qué maravilla tan nueva, viendo maravillas tantas, qué asombro»; en *Los Dos amantes del Cielo*, el viejo Polemio exclama: «Toda es prodigios mi casa, toda es asombros notables». Radica la eficacia en poder maravillar, y en poder hacerlo por la fascinación de los sentidos, en el desafío constante que impulsa «una voluntad de asombro que superase en cada momento las expectativas»¹¹ del público. La puesta en práctica de los valores de la *admiratio*, el afán de maravilla que late detrás del más firme propósito de propagación de la fe¹², había de requerir el manejo de toda suerte de mecanismos para la elaboración de una línea dramática que, enhebrando añagazas más o menos solventes, condujera al espectador a un golpe de efecto final, al *prodigium* climático que cierra la pieza *ad maiorem gloriam* de la fuerza de la fe, escapando una vez más de las lindes que encierran lo verosímil y alejándose de nuevo del teatro canónico de los Antiguos:

Es la tercera parte catástrofe, cuando la comedia va declinando para acabarse, y en ella todos estos enredos se van descubriendo y conociendo por modos muy diferentes y extraordinarios de lo que imaginarse pudiera, y no milagrosos, que llaman máquinas, que serán contra doctrina de Aristóteles¹³.

La tramoya se vuelve maquinaria contra lo verosímil, y el género fuerza los preceptos. Es «esta promiscuidad de elementos heterogéneos» la que «ha hecho de la comedia de santos una especie extraña y desconcertante»¹⁴, como apunta Garasa, sobre todo por la riqueza de los materiales dramáticos que la forman. Al margen del carácter indudablemente ecléctico de las piezas hagiográficas barrocas –y dejando también aparte el incansable trabajo de carpinteros y tramoyistas a la hora de visualizar *raptus corporis* en esce-

¹⁰ Vid. EMILIO OROZCO, *Manierismo y Barroco* (Salamanca: Anaya, 1970), 36 y ss.; M. J. WOODS *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora* (Oxford: Oxford University Press, 1978).

¹¹ AURORA EGIDO, «La *Hidra Bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, VI (1987), 86.

¹² «Bien es verdad que inventaron modos de mucho gusto [...], agudas novedades; más esto fue para vestir el fin principal que es la doctrina...», FRANCISCO DE BARREDA, *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras* (Madrid, 1622), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, 226.

¹³ LUIS ALFONSO DE CARVALLO, *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602), *ibid.*, 117.

¹⁴ DELFIN LEOCADIO GARASA, *Santos en Escena* (Bahía Blanca: Cuadernos del Sur, 1960), 6.

na, ingeniándose las para simular levitaciones con escasos medios y reproducir vuelos y desapariciones asombrosas, puestos siempre en un brete por los dramaturgos— lo que individualiza a la comedia hagiográfica de los cánones del resto de la comedia áurea es el milagro. La evasión de la realidad, la pugna con lo verosímil y el alejamiento de la vieja idea de la *imago veritatis*, escamoteada aquí una y otra vez. «Precisamente una de las notas distintivas de estas comedias, que en cierto modo las aislan en la producción teatral del Siglo de Oro, es la intervención de lo maravilloso»¹⁵, que es en realidad lo que vertebraba el género, pues, como es bien sabido, buena parte de su estructura y de sus mecanismos coincide plenamente con la comedia de capa y espada al uso. Los *mirabilia* que entre dramaturgos y autores llevaban a las tablas para escenificar la materia hagiográfica ponían en jaque al espectador exigiéndole los cinco sentidos. «La vista y el oído son, juntos o por separado, los objetivos de esta poesía surgida para conmover y admirar, con todos los resortes de la dramatización»¹⁶ y con todo el convencimiento que la consabida consigna del poeta Marino había puesto de manifiesto: la comedia de santos sacia con creces la sed de admiración y maravilla que aquejaba por igual a creadores y espectadores barrocos, del mismo modo que quienes asistieran a la puesta en escena de *La Mejor Luz de Sevilla* se maravillarían, mediada ya la jornada segunda, contemplando cómo aparece la Virgen, espada de fuego en mano, volando por lo alto hasta desaparecer. Decididamente, el *omnia quae in Comoedia repraesentatur esse debent possibilis* de Caramuel¹⁷ ha perdido en el género su peso específico como precepto, y acotaciones como la que refiere Guedeja a la Virgen vaticinan ya la metamorfosis que sufrirá la comedia de santos en el XVIII de la mano de dramaturgos como Cañizares, convirtiéndose irremisiblemente en una comedia fantástica. Como Andrenio ante un amanecer o ante el fluir de las aguas de un río durante su periplo de *homo viator* en *El Criticón* gracianesco, muchos de cuantos atestaban el corral presenciando una comedia a lo divino acababan admirados de asombro y maravilla, «porque la cosa nueva deleyta, y la admirable más, y más la prodigiosa y espantosa»¹⁸, como afirma el Pinciano en su *Philosophia Antigua Poética* (Valladolid, 1596), y como a buen seguro subrayarían también preceptistas como Díaz Rengifo.

La necesidad de jugar con la novedad en la escena, y el hecho mismo de que el género tuviera como consigna el tratar de hacer posible lo imposible, maniataban el teatro de santos introduciéndolo en un círculo concéntrico en el que se movían elementos irreconciliables, que forman parte de la propia retórica de la comedia hagiográfica: lo admirable, lo verosímil, lo fantástico. Antonio López de Vega pone la flecha en la diana, en su *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, de mediados del XVII (Madrid, 1641), señalando, a

¹⁵ *Ibid.*, 123.

¹⁶ AURORA EGIDO, *art. cit.*, 80.

¹⁷ JUAN CARAMUEL, *Primus Calamus Rythmicam* (1668), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, 295.

¹⁸ LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo (Madrid, 1973) II, 58. Sobre la *admiratio* en las preceptivas, vid. ANTONIO ARMISÉN, «Admiración y maravillas en *El Criticón* (más unas notas cervantinas)», *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de filólogos aragoneses* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986), 201-242; E. C. RILEY, «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», *Homenaje a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1963), 173-183.

raíz de una argumentación sobre lo verosímil en el teatro áureo, «aquel difícil concurso de la admiración y la verosimilitud». Y el mismo Pellicer¹⁹ hace una excepción con la comedia de santos a la hora de dejar bien sentado que las comedias deberán circunscribirse siempre al ámbito 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.

Elogio de la maravilla y confabulación contra lo verosímil conjuntamente, como haz y envés de una misma hoja, pues el juego escénico con lo maravilloso rompe el hilo de lo verosímil. Se trata entonces de diseñar la configuración del *prodigium* atendiendo no sólo a su relación con la trama de la comedia y sus circunstancias de representación, sino a la satisfacción del deleite. Así, el andamiaje de la tramoya –que los poetas manejaban para secundar el propósito de la comedia de afianzar entre el auditorio los dogmas de la fe– extendía paralelamente los límites del *delectare* y de la propia vertiente lúdica de la comedia, por lo que se amalgamaban el afán innovador del dramaturgo –creando tramoyas más y más eficaces cada vez– y el mero deleite del público, cuya respuesta al estímulo del creador de la pieza unía probablemente su satisfacción como espectador ante una tramoya bien resuelta y la posible consecuencia de ello, el afianzamiento de su devoción.

Por eso, aunque tal vez los espectadores de la tertulia, los *literati*, sí atendieran a la pulcritud de los versos, al engranaje de los debates entre el taumaturgo y el Demonio, al modo en que se convierten los gentiles en la búsqueda del *ignotus Deus* o a la manera en que los poetas manejaban la fuente hagiográfica en la escena, la eficacia de las piezas se resolvía siempre en la novedad de las tramoyas y en el mayor o menor asombro del auditorio, por lo que no es extraño que López Pinciano recomiende que, «en las machinas», se «deve tener mucho primor, porque hay unas que convienen para un milagro, y otras para otro diferente y tienen sus diferencias según las personas, porque el Ángel ha de parecer que buela y el Santo que anda por el ayre (...) el uno y el otro que descenden de lo alto y el Demonio que sube de abaxo»²⁰. Es en este *ha de parecer* donde vemos hecha explícita una voluntad de cumplimiento de los cánones de la verosimilitud que en el conjunto de la puesta en escena de la pieza acabará desmintiéndose, como reconoce implícitamente Pellicer de Tovar exculpando al género. Todo este tejemaneje es el que suscita la *admiratio*, en la que reposa buena parte de la eficiencia evangélica de la comedia de santos, que seducía a la mayoría porque mejoraba las virtudes de evasión y fantasía que tenía ya de por sí la narrativa hagiográfica, y era capaz de aportar elementos novedosos que individualizaran cada pieza a la hora de la representación a través de un trabajo escénico que otros géneros, como los dramas de honor o la comedia de enredo, no permitían habitualmente, «pues se podía asombrar al público de muchas maneras, pero sobre todo operando desde la modificación genérica que registra en el espectador teatral (...) la sen-

¹⁹ JOSÉ PELLICER DE TOVAR, *Idea de la Comedia de Castilla* (1635), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, 268.

²⁰ LÓPEZ PINCIANO, *op. cit.*, edición de Thomas, Inuti, 1596, fol. 523.

sación de algo nuevo»²¹. La eficacia del *utile* junto al placer del dulce o, lo que es lo mismo –y lo que pretendían del género las autoridades de la Iglesia– un teatro didáctico cuyos mismos principios aseguraban al espectador holgadas dosis de entretenimiento. Como advierte Critilo: «Mucho fue no reventar de admiración, de gozo y de conocimiento»²².

Efectivamente, comedias como *El Gran Príncipe de Fez* o la *Santa Juana* de Tirso, olvidando por un momento motivaciones políticas concretas en una u otra pieza, o el hecho de que muchas tuvieran su origen, como *El Mágico prodigioso*, en encargos para festividades y ceremonias conmemorativas, podían realmente proporcionar buenos ratos de divertimento al espectador, sin perjuicio de que, escuchado ya el último verso, muchos de entre quienes formasen parte del auditorio sintiesen una emoción interior de carácter religioso. Y es que los mecanismos esenciales de la comedia hagiográfica los comparte ésta con el modelo general lopesco, en el que los lances amatorios y los guiños constantes del gracioso sustentan buena parte de la trama. Nada en la estructura básica de la pieza la diferencia sustancialmente del género de capa y espada, y desde luego los dramaturgos *a lo divino* tampoco estaban dispuestos –a pesar de las reprimendas de que serán objeto por parte de moralistas más estrictos de la cuenta– a sacrificar los recursos que mejor acogida tenían entre el público de la comedia nueva en aras de una solemnidad religiosa que bien podrían encontrar los más ortodoxos en el auto o en el sermón escenificado, y tal vez esté en esta decisión unánime y lúcida de hacer teatro religioso desde el teatro no religioso el motivo de que la comedia hagiográfica llegara al éxito popular llevando encima una materia *a priori* bastante menos atractiva para las masas que cualquier otro género de la época.

Se consiguió entroncar con un público que estaba ya familiarizado con las vidas de santos porque quién más quién menos habría leído o habría escuchado pasajes de algún *Flos Sanctorum*, pero la teatralidad aplicada al interés tridentino por la propaganda hagiográfica se convirtió en un arma más eficaz que la iconografía sagrada y la literatura devota. La Contrarreforma dispuso entonces de una *hagiografía en movimiento*²³ en la que, como disponían los cánones acordados en Trento, se ponía ante los ojos del feligrés una imagen viva del santoral cristiano, eso sí, endulzada con los alicientes propios de una comedia. Lo entiende así el Padre Ignacio de Camargo en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (Lucas Pérez, Salamanca, 1689) indicando que ha de mirar el poeta «cómo dispone las cosas, que aunque sea menester hacer violencia a la historia, aunque la comedia sea de San Alexo o de San Bruno, ha de hazer lugar al galanteo y a los amores profanos, y si no le dirán que es *Flos Sanctorum* y no comedia» (fol. 46). Y difícil sería hacerse con una comedia hagiográfica del XVII en la que la trayecto-

²¹ AURORA EGIDO, *art. cit.*, 88.

²² BALTAZAR GRACIÁN, *El Criticón*, edición de SANTOS ALONSO (Madrid: Cátedra, 1980). Lib. I, Crisi II, 78.

²³ «Tum vero ex hominibus sacris imaginibus magnum fructum percipi: non solum quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam quia Dei per Sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subjiciuntur; ut pro iis Deo gratias agant, ad Sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant», *Sacrosancti et Oecumenici Concilii Tridentini* sub Paulo III, Julio III, Pio IV, Pontificibus Maximis Celebrati Canones et Decreta, Valencia, 1719, Sessio XXV, fols. 284-285.

ria del taumaturgo protagonista o de algún miembro del *dramatis personae* no albergue episodios de amor profano, de galanuras cortesés e incluso de pasiones arrebatadas. Del papel contemporizador que juega el gracioso en las comedias de santo y de su condición de principio organizador de las piezas del género ya se ocupó Bruce W. Wardropper en un excelente artículo²⁴, y Ramón Silva apostilló, hace ya tiempo –en uno de los escasos trabajos de conjunto que ha dedicado la crítica al género– que la filiación profana de la comedia se encuentra siempre al alcance de la mano. «It is quite clear that these plays are not purely religious and that they embody traditional elements of the *comedia*, the complex plot of the *capa y espada* type, the code of «honour», the morarquist spirit and, above all, the *vis comica* of the *gracioso*. To that last traditional figure not even the most sacred theme can forbear to pay tribute»²⁵. Tal vez Fray Manuel Guerra, de nuevo en su *Aprobación*, estuviera dividiendo las comedias de su tiempo partiendo de unas lindes fácilmente desdibujables, pues por lo menos una de las tres que cita parece indudable que engloba a las otras dos, si convenimos que la de santos es «de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada»²⁶.

El eje religioso junto a la trama amorosa, la seguridad de que no se perderá la vertiente lúdica porque no desaparece el gracioso y los marcos exóticos, que en algunos aspectos entroncan tal vez con la tradición alambicada de la novela griega de aventuras, conforman una heterogeneidad de la que no podrá escapar la comedia de santos en el siglo XVII. Unas breves calas a la luz de la preceptiva que explícitamente ha versado sobre la comedia hagiográfica pueden contribuir a la consideración del género como un auténtico *teatro de síntesis* en el Barroco español.

Si bien es cierto que tal vez pudiera asociarse vagamente con lo que Torres Naharro denominó en su temprana *Propalladia* (1517) *comedia a fantasía*, lo cierto es que no es atendido el género por los tratadistas hasta un siglo más tarde, 1617, en el momento en que Cristóbal Suárez de Figueroa lo refiere en *El Pasagero*.

Dos caminos tendréis –comenta el Doctor en el tercer Alivio– 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 autor²⁷.

Suárez deja caracterizada la comedia hagiográfica, a vuelapluma, como género de variada y abundante escenografía, rasgo que sí lo caracteriza y que acabará prácticamente anulando a los demás, haciéndose preponderante al hilo del tiempo y convirtiéndose, entrado ya el siglo XVIII, en la única razón de ser, perdido entonces todo sentido teológico, de las piezas de Añorbe, Zamora o Francisco de Salvo y Vela. Cabría anotar, sin embargo, que la distinción de Suárez no acaba de acomodarse a la realidad habitual de la

²⁴ BRUCE W. WARDROPPER, «Las comedias religiosas de Calderón», *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*, ed. LUCIANO GARCÍA LORENZO (Madrid, 1983), 185-198.

²⁵ RAMÓN SILVA, «The Religious Dramas of Calderón», *Spanish Golden Age Poetry and Drama, Liverpool Studies in Spanish Literature*, 2nd Series (Liverpool, 1946), 119-205.

²⁶ En F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, 320.

²⁷ CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA, *El Pasagero* (Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1913), 75.

puesta en escena de las comedias, que, en uno u otro sentido, coincide con una adaptación a la materia hagiográfica de los esquemas básicos de configuración de la comedia de capa y espada. Tal y como dejó Lope encauzado el género, la comedia de santos es básicamente una obra de enredo –el propio Suárez indica más adelante que «el uso (...) admite en las comedias de santidad algunos episodios de amores menos honestos de lo que fuera razón»– pero cuyo galán principal coincide con la figura del santo, cuyos milagros y prodigios –exposición plástica y sensible de la fuerza de Dios y de la fe– requieren de un sofisticado sistema de tramoyas que, en mayor o menor medida, garantice la eficacia didáctica de las mencionadas añagazas visuales con las que el género se desentiende de los preceptos de verosimilitud. Tal vez quepa ver el género como comedia *de ingenio* a la vez que *de cuerpo*, aunque la necesidad de llevar a escena fenómenos sobrenaturales acabe por caracterizarlo como *comedia de aparato*, denominación dieciochesca que se mantendrá largo tiempo vigente.

Suárez, por boca del Doctor, aconseja a Isidro que sea la que escriba una comedia de algún santo, «podréis escogerle –dice– a vuestro gusto, leyendo el catálogo de los santos cuyas vidas escribieron varios autores». Haciendo mención aquí de la fuente de la comedia, en la mente de Figueroa seguramente anduviesen los archiconsabidos repertorios santorales de Villegas, de Rivadeneira o del Padre Nieremberg, textos que, reeditados ininidad de veces, habían de convertirse en verdaderos *calepinos* de los que extraer para la redacción de la comedia las notas historiográficas sobre el santo, aunque, como sabemos bien, tales referencias casi nunca llegaban a significar más, en realidad, que meras pautas argumentales o el modelo narrativo del que poder valerse para la idea del montaje escenográfico. Muchas acotaciones son la transcripción dramática de pasajes de uno u otro *Flos Sanctorum*, en los que son descritos sueños o alucinaciones visionarias del santo con notable lujo de detalles²⁸.

De la mano de Bances Candamo llega una de las referencias más valiosas sobre el género por parte de un preceptista. En el *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos* (1689) Bances distingue, como es sabido, comedias *amatorias* de comedias *historiales* entre las que el tratadista incluye la de santos. «Dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias o historiales, porque las de santos son historiales también y no de otra especie»²⁹.

Para Bances Candamo las comedias *historiales* «suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficazísimo»: de un lado la vertiente didáctica, moralizante de la comedia de santos; de otro la esencialmente aparatosa y espectacular. La configuración del género tal vez se desarrolle a partir del *exemplum* del santo, que acto seguido un entramado de apariencias y tramoyas tratará de que resulte eficaz.

La bibliografía crítica sobre la comedia hagiográfica es, todavía hoy, bastante más escasa de lo que sería necesario, y muchos de los trabajos se circunscriben a piezas concretas sin llegar a emprender valoraciones de conjunto. Algunos trabajos que sí lo hacen, siquiera parcialmente, recorren una vía sociológica o historicista que no cruza o se cruza apenas con la meramente literaria; es el caso de los trabajos de Alexander

²⁸ Vid. JOSÉ L. SÁNCHEZ LORA, *op. cit.*, 396, 420 y 432.

²⁹ FRANCISCO DE BANCES CANDAMO, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. N. W. DUNCAN MOIR (London: Tamesis Books, 1975), 33 y 35.

A. Parker³⁰, ya clásico, y de Lucette Elyane Roux³¹ que, aunque sumamente valiosos por su contribución a la valoración del género, tal vez no sean los más indicados para llevar a cabo una tarea de definición y de tipología meramente formal, que precisaría de análisis circunscritos a esclarecer los mecanismos internos que configuran cada pieza del género que nos ocupa aquí, camino que ya ha trazado admirablemente el profesor Wardropper en el artículo que citábamos arriba acerca de la naturaleza de las piezas con las que Calderón contribuyó al género, adentrándose en el problema del anacronismo y de la contextualización temporal de elementos atemporales, y estudiando recursos y pautas formales de la construcción de las comedias, como el rol del gracioso o lo que él mismo denomina «ironía cósmica».

Tarea parecida queda aún por llevar a cabo en lo que respecta a los mecanismos de disposición espacial, el exotismo de los marcos de la acción, la distribución escénica en espacios múltiples o los mecanismos de utilización de los *niveles de acción*, estudiados por John Varey³², aunque no de modo específico en las comedias que nos ocupan. Los recientes trabajos de Agustín de la Granja o de Didier Souiller³³ acerca de la función de la música, el canto o los recitativos como signos supratextuales de significado específico permiten entrever las inmensas posibilidades de estudio que permanecen aún abiertas respecto al papel jugado por los elementos musicales en las comedias hagiográficas.

Ya decía el Pinciano que «destas dos últimas partes, que son aparato y música, poco tenemos que decir, porque tocan más a la representación y representantes que no a la poesía y poeta»³⁴, pues es bien cierto que son elementos en extremo dependientes de las modificaciones de última hora que pudiera hacer el autor ante la puesta en escena. Por la abundancia de recursos escenográficos, que no resolvía el poeta sino el autor la mayor parte de las veces, la comedia de santos es un género de difícil fijación textual, en el que los cambios en acotaciones y soluciones escénicas por parte de los directores de comediantes podían llegar a alterar la fisonomía de la pieza en virtud de motivos que muchas veces simplemente tenían que ver con aspectos presupuestarios de la compañía, y lo cierto es que estamos lejos aún de poder conocer con exactitud los entresijos de la puesta en escena de las comedias de santos³⁵, pues la distancia entre la concepción del poeta en su

³⁰ ALEXANDER A. PARKER, «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, XIII (mayo-agosto 1949), 395-416.

³¹ LUCETTE ELYANE ROUX, *Du logos à la scène. Ethique et esthétique. La dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siècle d'Or* (Nice, 1974).

³² JOHN E. VAREY, «Cosmovisión y niveles de acción», *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1987), 23-37.

³³ AGUSTÍN DE LA GRANJA, «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII», *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), 79-95; DIDIER SOUILLER, «Écriture poétique et problématique philosophique: une lecture du *Magicien Prodigieux* de Calderón», *Littératures*, 19 (1988), 67-78.

³⁴ LÓPEZ PINCIANO, *op. cit.*, 87.

³⁵ En la segunda jornada de *El Joseph calderoniano*, una acotación señala que Eleno y Eugenia desaparecen hacia lo alto. Esta es la lección de la *princeps*, que es una edición poco fidedigna de las *escogidas de Madrid*, probablemente impresa a partir de una copia de comediante. Corresponde a la Parte XIII. Sin embargo, los ejemplares de la edición de Vera Tassis (Sexta Parte, 1683), leen *vuelan*. Vid. JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA, «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», *Criticón*, 42 (1988), 81-96. Especialmente 81-85.

manuscrito autógrafo y la escenificación que vería efectivamente el público podía llegar a ser considerable.

Esta breve *silva de varia lección* se ha dedicado a un género controvertido y manipulado con creces por comentaristas, moralistas y preceptistas desde fines del siglo XVI, un género misceláneo enormemente popular en el teatro español del Siglo de Oro y especialmente fructífero en los años de reinado de los últimos Austrias, interesante desde presupuestos estrictamente literarios porque su sentido ecléctico y lo complejo de su propósito le han forzado a hacerse con el lastre de una nómina abundante de recursos, modelos y tradiciones. Tal vez sólo falte poner los puntos sobre las íes y devolverlo al lugar que ocupó, más que merecidamente, durante casi doscientos años de nuestro teatro clásico.