

RECURSOS ESCÉNICOS EN LA COMEDIA HAGIOGRÁFICA DE CAIRASCO DE FIGUEROA

Adelaida Ríos Cruz
Universidad de La Laguna

RESUMEN:

Este trabajo estudia, en dos comedias hagiográficas de Cairasco de Figueroa, *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría* y *Tragedia de Santa Susana*, los recursos empleados por el dramaturgo para suplir con la imaginación o con la palabra la precariedad de elementos escénicos, así como otras características: el recurso al humor, a la cultura pagana o a la iconología conocida por los espectadores de la época, que no se contradice con el fin hagiográfico y doctrinal de estas obras.

PALABRAS CLAVE: literatura española, 1500-1599; Cairasco de Figueroa; *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría*; *Tragedia de Santa Susana*; teatro; comedia hagiográfica; recursos escenográficos.

ABSTRACT

This article studies, in two hagiographic comedies by Cairasco de Figueroa, *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría* and *Tragedia de Santa Susana*, the resources used by the dramatist for substituting with imagination or with actors' words the lack of scenic elements, as well as other features: resorting to humour, pagan culture or iconology known by contemporary spectators, not in contradiction with the hagiographic and doctrinal object of these plays.

KEY WORDS: Spanish literature, 1500-1599; Cairasco de Figueroa; *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría*; *Tragedia de Santa Susana*; theatre; hagiographic comedy; scenic resources.

La composición y puesta en escena de las comedias de corte hagiográfico, durante el siglo XVI, estaba asociada a las festividades de carácter religioso. Las recepciones de obispos, el día del Corpus o la celebración de la Natividad fueron las fechas idóneas para tales representaciones. En este marco conmemorativo debemos situar la *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría* y la *Tragedia de Santa Susana*, escritas por el canónigo canario Cairasco de Figueroa, si bien sólo para la última el autor deja constancia de su composición con motivo del día del Corpus (Cioranescu, 1957: 17).

El argumento de la tragedia de Catalina de Alejandría se corresponde con relatos hagiográficos muy conocidos, como *La Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (pp. 765-774). Es una pieza dramática en la que, combinando verso y prosa, Cairasco nos da cuenta del martirio y muerte de la santa. Cargada de personajes alegóricos y hechos portentosos, con un tono grave y afligido, *La tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría* debe encuadrarse en el más puro género hagiográfico. La historia de Santa Caterina que Cairasco pone en escena es idéntica a la relatada en su obra *Templo Militante, Flos Sanctorum, declaración y triunfos de sus virtudes*. Es más: algunos de sus versos en octava rima coinciden exactamente con los de la comedia. Véase, por ejemplo, la correspondencia entre las palabras de la *Inspiración Divina* en el *Flos sanctorum* (IV parte, p. 161) y las de *Lumbre* en la pieza dramática (p. 32).

La *Tragedia de Santa Susana*, en cambio, poco tiene que ver con el tratamiento de esta materia en el *Templo Militante*, donde Cairasco se refiere con cierto distanciamiento al relato bíblico relatado en el *Libro de Daniel* (13, 1-14) y conocido en la iconografía pictórica con el expresivo nombre de *Susana y los viejos*, motivo fundamental de la comedia que nos ocupa. En el *Templo militante*, en efecto, Cairasco relaciona dudosamente a Santa Susana con aquella figura acusada de adulterio por dos viejos que «la quisieron forçar furiosamente» (p. 197), probablemente porque nos encontramos aquí ante un Cairasco dramaturgo, con objetivos bien distintos de los que guían al canónico que redacta en verso su *Flos sanctorum*, que no puede dar crédito a un relato poco fiel a la «verdad histórica». La *Tragedia de Santa Susana* es una pieza escrita en verso en la que, al contrario que en la *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría*, la piedad y la devoción se combinan hábilmente con el humor —poderoso recurso que acorta las distancias con el público— y con los temas de carácter profano.

Para el estudio de estas obras dramáticas, alejadas ya en el tiempo casi cuatro siglos, debemos plantear una doble cuestión metodológica. Por una parte, toda composición teatral atiende a unos determinados códigos estéticos e ideológicos que el dramaturgo transmite y que condicionan la puesta en escena. Estas convenciones epocales son percibidas por el espectador o lector de aquel momento, más capaz de desentrañar las claves que dan sentido a la obra. Por otra, los factores de tipo cultural, ideológico y estético del crítico de hoy son, indudablemente, distintos a los que definen una obra dramática del XVI. Reemplazar unos códigos por otros podría llevarnos a una comprensión errónea de la pieza teatral (Arellano, 7-10).

En el presente trabajo abordaremos algunos aspectos sobre la recepción y la espectacularidad dramática de las comedias hagiográficas de Cairasco que son un firme eslabón de la —todavía embrionaria— evolución del drama español.

El propósito fundamental de las comedias hagiográficas es reforzar las creencias del espectador y, en ellas, resulta frecuente la aparición de seres que conectan el mundo divino y diabólico con el terrenal. En las dos piezas dramáticas que estudiamos, los personajes de carácter alegórico intervienen, bien para servir de guía y proteger a la santa, bien para atentar contra su virtud e inducirla a sucumbir ante las debilidades humanas. Estas intervenciones divinas y alegóricas, a veces, se intensifican con efectos musicales, hecho que se demuestra en el carácter folklórico de algu-

na de las piezas que parece indicada para el baile, donde se repite un verso de vuelta que recuerda a las danzas en corro: *y, si no, sálgase fuera* (p. 63).

Paciencia, Perseverancia, Engaño, Sufrimiento o *Desesperación* entran en escena para demostrar, finalmente, la superioridad divina frente a la perversidad. Este hecho, por un lado, brinda una magnífica oportunidad para la transformación actoral por el uso de vestuarios y disfraces. Por otra, la intervención de estas entelequias no sólo refuerza el papel de los seres angélicos y diabólicos sino que cumple una labor eficazmente dramática, muestran «la lucha interior de los personajes» (Ruiz Ramón, 101). Sírvanos como ejemplo lo que ocurre en el encuentro entre Susana, *Desesperación* y *Sufrimiento*: Susana, encarcelada por su supuesta infidelidad, es visitada por *Desesperación*, que le ofrece una daga para que se quite la vida. *Sufrimiento*, por su parte, desea adentrarse en el corazón de la joven (p. 254):

no puede haber tan áspero tormento,
que el corazón sufrido no lo venza;
y éste es el más heroico vencimiento.

La casta Susana sólo interviene en el diálogo para mostrar al espectador su angustiada situación (p. 255):

Como la rota nao, que en la tormenta
se ve de varios vientos combatida,
tal siento el mal en esta grande afrenta.

Ahora bien, el poder divino se manifiesta también en la ayuda sobrenatural que obtienen las santas para resistir las torturas: Santa Caterina sufrirá una muerte violenta en defensa de la fe; el martirio para ella es honor y gloria, pues por este sacrificio obtendrá la recompensa divina, rasgo común a casi todos los mártires de las comedias hagiográficas (Dassbach). Después de haber sido maltratada, encerrada y sometida a la tortura del hambre durante días, aparece en escena sin sombra alguna de suplicio. La emperatriz Faustina, al verla, exclama (p. 66):

O dioses, ¿quién dijera
que, siendo, como ha sido, maltratada,
tan extraña beldad mostrar pudiera?

Caterina será quien desvele el misterio (p. 67):

El Dios que adoro y sirvo me ha enviado
una blanca paloma cada día
con el mantenimiento regalado.

Así pues, el milagro se produce, aunque no a los ojos del espectador. Veamos a continuación otras formas de las que se vale el dramaturgo para crear la ficción de sucesos escamoteados a la mirada del público.

Generalmente, las ayudas sobrenaturales, así como torturas y muertes, se solían evitar en la representación. El dramaturgo usa la palabra para sustituir la



escena por una narración o *descripción ticscópica* en boca de alguno de los personajes, *pintando «para los ojos de la imaginación»* (Arellano, 210).

Por otra parte, Cairasco de Figueroa escamotea intencionadamente las escenas crueles y sangrientas. Así, mientras que en *La Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine se relatan las terribles escenas del martirio de santa Catalina (p. 766), en la obra de nuestro dramaturgo son omitidas casi por completo. Sólo se da cuenta del instrumento de tortura —la rueda con la que siempre se representa en los grabados a Santa Caterina de Alejandría— pero que en la *Leyenda* se describe con todo lujo de detalles: «cuatro ruedas cuajadas de agudísimos clavos y de pequeñas sierras dentadas [...] si lo aplicamos a esta doncella su cuerpo en poco rato quedará acribillado y hecho trizas por los pinchazos de los garfios y por las sajaduras de las sierras».

No obstante, la palabra es usada también como recurso visual de otra índole (Arellano, 197-235). Éste es el caso de la *descriptio* femenina que *Engaño*, en versos octosílabos rimados a pares, recita en la escena XI y que ayuda al espectador a formarse una imagen de la mujer que se corresponde perfectamente con el código petrarquista. La palabra viene a superponerse sobre la propia escenificación para marcar un elemento indispensable de la acción dramática: la belleza física de la protagonista que, en el contexto renacentista, es un claro trasunto de la belleza de su alma, aspecto que quizás no pueda ser apreciado por los ojos del espectador (pp. 82-83):

¿Ha de abrasar el fuego esos cabellos,
que el oro queda atrás y pasan ellos?

...

¿Ha de bendar el triste y mortal velo
esas cejas, que son arcos del cielo?

...

¿Ha de quedar sin lustre y maltratada
la pequeña nariz proporcionada?

¿Han de descolorarse las mejillas
donde fabrica Amor las maravillas?

...

¿Han de apretarse repentinamente
los dientes, que son perlas del Oriente?...

La palabra actúa también, en ocasiones, para suplir el decorado. Es poco probable que en las tablas se colocaran los objetos que harían falta para crear un paisaje como el *locus amoenus* que Amor describe en la *Tragedia de Santa Susana* (p. 226):

Muy bien dices. Quedémonos
aquí esta noche, que el lugar es cómodo
y la fuente dulcísima
está con su murmurio convidándonos,
y al blando sueño plácido
parece que provocan estos árboles.

O también (p. 239):



¡Qué cosa es ver aqueste prado ameno
de tan varias colores matizado,
este alegre jardín de flores lleno
de tan diversos árboles poblado!

En múltiples ocasiones, el uso de los verbos *videndi* hace que el espectador repare en algo que quizá no ha visto porque le ha pasado inadvertido, o bien lo interprete como algo que observa el personaje aunque no esté al alcance de los ojos del público. Así, por ejemplo, Caterina, que acaba de entrar en la escena porque así lo marca la acotación, es nuevamente señalada por el Capitán Porfirio cuando dice (p. 66): *Vesla, allá viene*. Se produce aquí una redundancia que obliga al espectador a poner su atención sobre ella. Sin embargo, en los siguientes versos, el verbo *videndi* probablemente señale algo que el espectador no está viendo, en el caso de que la representación tenga lugar en un escenario de interiores (p. 242):

¿Qué me dices, Corinta? Yo no veo
sino estas arboledas, estas flores.

Del mismo modo, en el largo monólogo de versos esdrújulos con que el estudiante sella el fin de la comedia de *Santa Susana*, Cairasco hace referencia a un *locus amoenus* que nos recuerda la célebre Selva de Doramas. Efectivamente, el espacio de la ficción dramática es, en ocasiones, fundido con el real. Si Gil Vicente adapta la leyenda de San Martín a las características climáticas y geográficas de la representación —el pobre no se queja de frío sino de hambre y del dolor de sus llagas ya que el auto se representa durante el Corpus (p. 46)—, el canónigo canario usa el mismo recurso situando su relato hagiográfico en un espacio isleño, en un lugar ameno que más tarde se convertiría en uno de los tópicos centrales de la tradición canaria insular (A. Sánchez Robayna, 69-151).

Lo curioso del caso es que el estudiante se dirige al público usando también verbos *videndi* como si el espectador estuviera realmente contemplando ese paisaje (pp. 262-263):

Señores míos, esta huerta umbrífera
que veis, poblada de diversos árboles,
...
La fuente que allí veis, clara y dulcísima,
en medio desta huerta celeberrima.

Llamativas resultan, también, las pequeñas acciones que podrían pasar inadvertidas al espectador. En el encuentro entre Amor y Muerte en la escena 1 de *Santa Susana*, uno y otro cuelgan sus flechas de unos árboles:

Yo suspendo mis armas deste pino.
...
Yo en aqueste laurel pongo las mías.



Observemos, en primer lugar, el uso de la *deixis* que hace Cairasco. En este caso, no podemos saber si se trata de una *deixis ad oculos*, que señala lo que se ve en el escenario, o una *deixis en phantasma*, que indica lo que el espectador debe imaginar (Bühler, 94-170). Una vez que ambos seres se quedan dormidos, aparecen unos cantores que relatan el trueque de armas que se producirá cuando despierten. Esta canción es la que pone en aviso al espectador, pues la acotación señalada para ese momento sólo indica: *Truecan las flechas*. Aunque las armas están colgadas de distintos árboles es posible que el público no percibiese la acción de cada uno, máxime si Amor dice (p. 228):

¿Adónde están mis armas? Ya las veo,
aquestas mismas son, bien las conozco,

cuando realmente eran las de la Muerte.

Podríamos pensar, a la vista del enorme uso que se hace de la palabra como recurso escénico, que no existen otros elementos teatrales que enriquezcan la ficción dramática. Sin embargo, podemos encontrar en estas piezas algún componente escenográfico con cierto grado de sofisticación.

En el caso de la *Tragedia de Santa Susana*, el profeta hebreo Daniel hace su aparición en escena, como *Deus ex machina*, para proteger y defender a la casta Susana que había sido injustamente acusada de adulterio (p. 257). También en la *Tragedia de Santa Caterina* encontramos muestras del poder divino. Así, en la escena VI, un ángel se aparece a Caterina diciéndole (p. 49):

Recibe, ilustre doncella
del príncipe de la gloria
aquesta guirnalda bella
en señal de la victoria
que has hoy de ganar con ella.

Estas apariciones, cuya condición prodigiosa define al propio género, debieron manifestarse escénicamente como un hecho portentoso, toda vez que la representación habría de hacerse atendiendo a unos adecuados criterios de verosimilitud, pues, de no ser así, podrían provocar la risa del espectador y la representación no cumpliría su misión de reforzar la fe del creyente.

Más sorprendente para el público es la escena en la que el Emperador ordena que lleven hasta su presencia la espantosa máquina con la que habrían de torturar a Caterina:

Pues traigan luego aquí el artificio,
que me parece cosa terrible.

El capitán muestra —deducimos— su invento:

Ésta, señor, es la espantable traza
que por rendir a Caterina he dado.



Y, más aún: el Emperador, sorprendido por el artilugio, comenta (p. 78):

Extraña me parece. Pongan luego
en su lugar el artificio horrendo.
Aquí estará mejor, vaya bien fijo
el fundamento, que es el que sustenta
todas las cosas. Traigan la doncella
y comience a moverse. ¡O qué terrible
espanto le ha de dar, cuando la vea!

Más adelante, haciendo uso de una didascalia explícita, la acción queda marcada como sigue: *aquí viene un rayo y se quiebra la rueda*. Indudablemente, Cairasco explota el recurso escénico de la máquina de torturas hasta el límite: muestra la rueda, no oculta la extrañeza del Emperador ante su presencia, la traslada de lugar y, finalmente, hace caer un rayo sobre ella con el propósito de destruirla. El artilugio debió estar sobre el escenario.

Señalábamos en la introducción que el lector actual debía manejar ciertos códigos asumidos tanto por el dramaturgo como por el espectador del siglo XVI. En este sentido, y aunque las comedias estuviesen destinadas a un público creyente, debemos pensar que se trataba de un auditorio heterogéneo cuyas competencias culturales eran bien diversas. En las comedias hagiográficas de Cairasco hemos encontrado rasgos que determinan esta pluralidad cultural. Veamos algunas muestras de ello, transmitidas por el dramaturgo a través de sus comedias de santos.

El público culto que asistía a este tipo de espectáculos estaba muy familiarizado con las doctrinas eclesiásticas y conocía a la perfección las opiniones al uso sobre la herejía. En la *Tragedia de Santa Caterina*, Cairasco introduce a un personaje estrechamente vinculado al demonio con fines degradantes. Se trata de Rodamonte, guerrero sarraceno, personaje de poemas épicos italianos como el *Orlando enamorado* de Boyardo. Relacionado, asimismo, con Italia interviene en escena el personaje *Engaño* quien habla con el demonio en un idioma que parece una mezcla de italiano y lenguaje rufanesco. De cualquier modo, es posible que la burla a los italianos fuera captada por el público en general: *motejar* pueblos o colectividades era costumbre habitual incluso en ámbitos cortesanos (M. Chevalier, 36).

Dirigido, asimismo, al público culto es el estilo silogístico empleado por Cairasco para algunos de sus principales personajes y que nos recuerda a recursos usados por Calderón. Se trata de una serie de razonamientos que son propios de la argumentación escolástica y persiguen la racionalización de los dogmas de fe. Así, Santa Caterina y los sabios doctores mantienen un largo debate acerca de la unicidad divina, la Santísima Trinidad o la creación del mundo usando las partículas propias de estos razonamientos: *argüir, proposición, conclusión, luego, pruébolo, en buena consecuencia...* (pp. 56-61).

Por otra parte, el dramaturgo canario hace uso de determinadas imágenes que debemos adscribir a las teorías imperantes en su época y que, posiblemente, no estuvieran al alcance de todos los espectadores. Cairasco, en verso esdrújulo, escribe (p. 263):



Y como el claro sol allá en su tálamo,
allá en su esfera el círculo diáfano,
en medio de los seis planetas lúcidos
está su resplandor comunicándoles.

Esta descripción corresponde a la arquitectura del universo ptolemaico muy frecuente entonces. Según esta concepción, la Tierra, esférica y en el centro, está rodeada de otras esferas en cada una de las cuales hay un cuerpo luminoso fijo. El orden de los siete planetas sería la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno (C.S. Lewis, 80).

Por otra parte, al final de la escena VII de *Santa Caterina*, uno de los sabios, que ya se ha convertido a la fe cristiana convencido por las palabras de la santa, se dirige al emperador en estos términos (p. 62):

En fuego, en tierra, en agua, en aire puedes,
emperador ponerme y acabarme,
con todo lo demás que imaginares;
ya estoy resuelto de morir por Cristo,
no me apartarán de ser cristiano
las mayores crueldades y tormentos
que tu pecho tiránico imagina.

El sabio se entrega con ímpetu a la muerte después de hacer confesión pública de su fe, mostrándose dispuesto a pasar por los peores suplicios terrenales por defender el poder divino. De ahí que enumere los cuatro elementos que componen la naturaleza terrenal, únicos medios en los que puede tener lugar su martirio (Lewis, 79; Wilson, 277-299).

Ahora bien, la combinación de «los cuatro contrarios» que forman los elementos de la naturaleza se mezclan también en el cuerpo humano formando los humores: «Caliente y húmedo forman sangre; caliente y seco, bilis; frío y húmedo, flema; frío y seco, melancolía» (Lewis, 133).

Engaño, en la escena XI, se burla de Santa Caterina después que ella, en versos endecasílabos, se dirige a Dios agradeciéndole el «incomparable gozo» de haberse visto sometida a «cinco mil crudos azotes» y muestra su disposición a las «mayores angustias y tormentos» ya que «todo por vos me es dulce» (p. 81). *Engaño* la califica de *flemática doncella*, pues es el temperamento peor considerado. Los flemáticos, según apunta C.S. Lewis, son, entre otras cosas, perezosos, torpes y el hazmerreír de los demás. También Huarte de San Juan recoge una consideración peyorativa de los flemáticos. En *Examen de Ingenios para las Ciencias*, indica que «la sangre —por ser húmeda— y la flema, echan a perder la facultad racional» (p. 125).

En otro lugar, esta vez en la *Tragedia de Santa Susana*, el viejo Filimón, en unos versos contra la vejez, dice (p. 235):

Es un enfado de la gente moza,
jactancia vana del pasado tiempo,
en menosprecio del valor presente,

una viña del término caduco,
cansancio frágil de naturaleza,
una cólera fría, flema ardiente,
campal batalla de los cuatro humores,
silencio y fin de los alegres días,
un entredicho de las esperanzas.

Cairasco juega aquí, mediante la correlación y el oxímoron, a combinar elementos antitéticos. La cólera es el resultado de la combinación entre los elementos caliente y seco, por lo que no puede ser fría. Del mismo modo, la flema es el producto entre lo frío y lo húmedo: no puede ser ardiente (Lewis, 133).

Hábilmente, el poeta canario refuerza, con este tipo de quiasmo tan abundante en el Barroco, la sensación de confusión de humores para poner de manifiesto el deterioro del microcosmos humano en la senectud y, sobre todo, el caos moral que se manifiesta en el personaje, anciano enamorado, otro elemento del mundo al revés, tópico empleado con astucia por Cairasco, que lo convierte en dinámica argucia escénica (trueque de armas entre Amor y Muerte).

Asimismo, no nos sorprende encontrar algunas imágenes relacionadas con el mundo de la Iconología. *Perseverancia* se define a sí misma en la escena XI de Santa Caterina como *la pieza con que se gana el juego y se da el mate*. Observemos que, además de la imagen metafórica que relaciona la entelequia con el ajedrez, *Perseverancia* «se pintará [como] una mujer vestida con un traje blanco y negro», igual que el tablero y las fichas del juego (C. Ripa, t. II, p. 199). Así pues, la relación entre poesía y pintura, *ut pictura poesis*, se pone también de manifiesto a través de este género gráfico-literario de la Emblemática, que tanto éxito tiene en la época.

En otro lugar, *Desesperación* ofrece una daga a Caterina para que se quite la vida. En los tratamientos iconográficos de este personaje alegórico, el puñal es uno de sus atributos, si bien se le representa con él clavado en el pecho y con un compás roto y caído por tierra para demostrar cómo al desesperado le falla la razón y su sentido de rectitud y justicia (C. Ripa, t. I, p. 271).

Resulta curioso, asimismo, que Cairasco escogiera precisamente el pino para que la muerte colocara sus armas y el laurel donde las colocara el amor. En la Emblemática, el pino se asocia con la muerte pues, una vez cortado «se acaba y seca, sin que jamás vuelva a dar señal de renuevo alguno». El laurel, por su parte, «es señal de salud porque tiene fuerza contra el rayo...» y también «es señal de victoria, y por esto es llamado de los Poetas *Victrix*...» (Vistarini y Cull, 656 y 471, respectivamente).

Nos interesa señalar también otro rasgo con el que el dramaturgo acorta distancias entre lo representado y el público: la introducción en el drama del elemento profano. Destacamos, por su importancia en la época y en la literatura del Siglo de Oro, el tema de la honra. Es ésta precisamente la fuente del conflicto que genera la *Tragedia de Santa Susana*. Esta mujer casada es falsamente acusada de adulterio por dos viejos que no consiguen obtener de ella sus favores. Sólo la intervención divina, a través del profeta Daniel, podrá salvarla del ultraje al que fue sometida. Otros temas que no forman parte de la trama central, pero no por ello baladíes, son aquellos relacionados con la inconsistencia y otros vicios en la mujer y



los asuntos de tipo costumbrista. Del primero de ellos, en ambos dramas, hemos encontrado algunos casos, como en las palabras que el paje dirige a Joaquín, marido de Susana (p. 249):

Digo y diré siempre
que hay poco que fiar de las mujeres.

Otra muestra de ello la encontramos en el diálogo en prosa que mantienen los sabios con el Emperador (p. 53):

Verdad es, emperador, que hay hembras de agudos entendimientos; y otras tan bachilleras, que, en tomando la mano, no hay quien las aguarde; y otras que quieren disputar de agudas, y no atan no desatan, ni entran ni salen. [...] Otras, tan afeitadas y encaramadas... Y otras, tan melifluas y repurgadas... Y otras, que tienen estilo de alforjas y de libros de caballerías... Y otras, tan melindrosas...

Incluso Lucifer tiene palabras para ellas, en un ataque de celos (p. 37):

¡O hembras, hembras frágiles y móviles
más que las varias hojas de los álamos,
donde yo tengo mi sublime cátedra!
No hay que fiar en el femíneo género:
más inconstantes son que el aire sópito.

En lo relativo a los temas costumbristas deseamos destacar los versos que Cairasco pone en boca de algunos de los personajes de la *Tragedia de Santa Susana*:

MUERTE
AMOR

Pues, ¡alto! ¿Adónde iremos?
A Canaria,
que para Amor y Muerte es propia tierra,
porque la gente della es descuidada,
de gula y ocio amiga.

O también, en la escena II, *Novedad*, disfrazada en traje de corte, se dirige al público diciendo (p. 229):

Yo soy la novedad, señores míos,
prenda que estiman mucho las ciudades,
y Gran Canaria más que otra ninguna.
Mí padre es el Bullicio de la gente
mis agüelos el Ocio y el Deseo,
el Vulgo mi pariente muy cercano,
aunque también de príncipes desciendo.
He dado vuelta al universo mundo,
y en ninguna ciudad de todo el orbe
se me ha dado tan grato acogimiento,
como en aquestas islas Fortunadas,
y en Gran Canaria más que en todas ellas.

Estos versos sobre las costumbres en las islas cumplen una doble función. Por un lado, aunque pueda resultar un episodio anacrónico, acercan y actualizan al espectador; por otro, transmiten a la sátira moral cierta comicidad con la que Cairasco recrimina la curiosidad vana y superficial de la sociedad provinciana.

No quisierámos concluir sin antes referirnos a otras pinceladas humorísticas que forman parte de la tradición clásica y que son tan del agrado del público.

El canónigo canario usa diferentes fórmulas —además de la sátira moral a la que nos referíamos más arriba— para el difícil arte de hacer reír. En la *Tragedia de Santa Caterina, Engaño* habla esa extraña mezcla de lenguajes, que para el oído del público inexperto parece italiano:

Non vi curate di questo, porque ser enamorado es una gran pasia.

Cairasco de Figueroa, perfecto conocedor del italiano: «sabemos, por la dilatada estancia del poeta en Italia y por su traducción del Tasso, como también por el ambiente italiano del que procedía, que su posesión del italiano no podía ponerse en duda» (Cioranescu, 81), jugó con el idioma de forma deliberada y creó esa mezcla macarrónica para intensificar el rasgo humorístico.

Los defectos en la mujer son, igualmente, motivo de risa. En el diálogo entre el Emperador y los sabios se produce este efecto cuando, hablando de mujeres, se dice que es mejor no meterse en eso *que es materia muy profunda* (p. 54).

Amor y Muerte —al comienzo de la *Tragedia de Santa Susana*— mantienen un largo diálogo repleto de ironías e insultos que provocan la risa del espectador (pp. 219-228). Transcribimos unos versos:

¿Han visto la ninfarrona,
como parla de la oseta?
Diga, retrato de mona,
¿quién la hizo ser poeta,
y de cuando acá se entona?

Intencionadamente cómico, entendemos, es el efecto que se produce en la última escena de *Santa Susana* cuando el estudiante se dirige al público, en versos esdrújulos, para explicar el sentido de la obra representada (p. 262):

Lo que pienso decir será un epílogo
de toda esta comedia, en alegórico
sentido, y declarada en fácil término,
que suelen agradar términos fáciles.

Sin embargo, lo que más llama la atención es el uso del tópico del mundo al revés. Dos viejos decrepitos son alcanzados por las flechas de Amor y, al instante, se trastocan sus sensibilidades: sienten el corazón joven, ardiendo de pasión. La unión de este sentimiento con la imagen física de ambos resulta, decididamente, grotesca. Este hecho asociado a la constante ironía en los diálogos, hacen de éste, a nuestro parecer, el pasaje que mejor puede arrancar la risa del público.



En suma, tanto la *Tragedia y martirio de Santa Caterina* como la *Tragedia de Santa Susana*, se inscriben en el subgénero teatral de la hagiografía, pues pretenden en primer lugar un adoctrinamiento del público creyente que asiste al espectáculo. Ambas tienen, en este sentido, muchos puntos de contacto —por ejemplo, en el valor de la palabra, que quizá deba relacionarse con la escasez de medios para la puesta en escena—. Sin embargo, es evidente que hay grandes diferencias entre una y otra. Ante la falta de datos acerca de las fechas aproximadas de su composición o, al menos, de su representación —según Cioranescu, ambas deben haber sido escritas entre 1558 y 1597—, no podemos concluir que la interposición de escenas cómicas en *Santa Susana* se deba a que es posterior a la primera y, como tal, más cercana a las técnicas de las comedias de santos de los autores barrocos —como por ejemplo las de Lope de Vega, que ni siquiera prescinden de la *figura del donaire* en un contexto aparentemente inapropiado para ello—. Tampoco podemos afirmar que se trate de una obra anterior, correspondiente a una primera época, en que lo mundano habría cobrado mayor importancia —como ha querido verse en la lírica de Cairasco—, porque muy bien pueden haberse simultaneado dos facetas distintas en su arte dramático. Sea como sea, es en la *Tragedia de Santa Susana* donde encontramos un tratamiento dramático de la hagiografía que, con la interposición de escenas que mueven a la risa, debe ser puesto en relación con la comedia de santos del Barroco, en la que el dramaturgo, mezclando lo doctrinal con lo mundano, busca adecuarse al gusto del espectador, deleitando a la par que aprovechando.



BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio: Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Gredos, Madrid, 1999.
- BERNAT VISTARINI, A. y J.T. CULL: *Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BRITO, Carlos: «El teatro en tiempos de Felipe II», *Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*, Almagro, julio de 1998, pp. 99-116.
- BÜHLER, Karl: *Teoría del lenguaje*, trad. de Julián Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1950.
- CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé: *Templo Militante, Flos Santorum, declaración y triunfos de sus virtudes*, Lisboa, Pedro Craasbeck, 1615.
- : *Obras inéditas, I Teatro*, introducción y notas de Alejandro Cioranescu, Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1957.
- CHEVALIER, Maxime: *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992.
- CIORANESCU, Alejandro: «El teatro de Cairasco», *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna, 1954, pp. 67-90.
- : «introducción» a B. Cairasco de Figueroa, *Obras inéditas, I Teatro*, Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1957, pp. 11-16.
- DASSBACH, Helma: *La Comedia Hagiográfica del Siglo de Oro Español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Peter Lang, New York, 1997.
- GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria: «Dramaturgia hagiográfica de Cairasco de Figueroa en el contexto quinientista», en F.J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente (eds.), *La Comedia de Magia y de Santos*, Júcar, Madrid, 1992, pp. 25-32.
- HATHAWAY, Robert L.: «Unos esdrújulos problemáticos de Cairasco de Figueroa», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 47, núm. 1, 1995, pp. 121-134.
- HUARTE DE SAN JUAN: *Examen de Ingenios para las Ciencias*, ed. de Esteban Torre, PPU, Barcelona, 1988.
- LEWIS, C.S.: *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Península, Barcelona, 1997.
- RIPA, Cesare: *Iconología*, Akal, Madrid, 1987.
- RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1979.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, La Laguna, Tenerife, 1992.

VICENTE, Gil: *Teatro Castellano*, ed. de Manuel Calderón, Crítica, Barcelona, 1996.

VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda dorada*, ed. de Manuel Macías, Alianza, Madrid, 1992 (la historia de Santa Catalina se encuentra en las pp. 765-774).

WILSON, E.M.: «Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón» [1936], en M. Durán y R. González Echevarría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, vol. 1, pp. 277-299.

