

PULCHRE, BENE, RECTE
ESTUDIOS EN HOMENAJE
AL PROF. FERNANDO GONZÁLEZ OLLÉ

COLECCIÓN LINGÜÍSTICA

NUEVA SERIE

N.º 1

Comité Editorial

Director: Prof. Dr. Manuel Casado Velarde

Vocal: Prof. Dra. Carmen Saralegui Platero

Secretaria: Prof. Dra. Carmela Pérez-Salazar

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con autorización escrita de los titulares del *Copyright*. La infracción de los derechos mencionados pueden ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Artículos 270 y ss. del Código Penal).

Primera edición: Julio 2002

© 2002. Carmen Saralegui Platero y Manuel Casado Velarde (eds.)

Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA)

Plaza de los Sauces, 1 y 2. 31010 Barañáin (Navarra) - España

Teléfono: 948 25 68 50 - Fax: 948 25 68 54

e-mail: eunsa@cin.es

Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura

Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra

(Departamento de Presidencia, Justicia e Interior)

C/ Navas de Tolosa, 21

31002 PAMPLONA

Teléfono: 948 42 71 21 - Fax 948 42 71 23

e-mail: fpubli01@cfnavarra.es

Internet: <http://www.cfnavarra.es/publicaciones/>

ISBN: 84-313-1944-5

Depósito legal: NA 63-2002

Composición: Adolfo Castaño de León

Imagen cubierta: Valentín Bolz. *Torre de la gramática*. Grabado en madera al estilo de Hans Holbein. Erizeblatt, Zürich, Froshaner, 1548. Berlin, Kupferstichkabinet.

Imprime: NAVEGRAF, S.L. Pol. Berriainz, nave 17. Berriozar (Navarra)

Printed in Spain - Impreso en España

ESPECTACULARIDAD Y HAGIOGRAFÍA: SAN BERNARDO, ABAD, DESDE MORETO A BANCES CANDAMO Y HOZ Y MOTA

BLANCA OTEIZA
Universidad de Navarra. GRISO

Bances Candamo (1662-1704), representante del teatro barroco finisecular, escribe con Hoz y Mota la comedia *San Bernardo, abad*¹.

Un rasgo del teatro de la época es la reelaboración de comedias hechas por otros autores, y Bances no es ajeno a esta práctica, tomando asuntos de Cervantes, Lope, Tirso, Calderón y Alarcón, como señaló Cuervo². A esta nómina debe añadirse Moreto con su comedia *El más ilustre francés, San Bernardo*, escrita en 1657, o antes³, y publicada en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Onzena parte*, Madrid, Gregorio Rodríguez, a costa de Juan de S. Vicente, 1658⁴, que es fuente directa de la de Bances, cosa algo curiosa, ya que

1. Me ocupo de los detalles de autoría, transmisión textual, datación de la comedia, etc., en la edición que preparo. Manejo el texto de *Poesías cómicas. Obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722, a costa de Joseph Antonio Pimentel, vol. II, pp. 389-435.

2. Ver F. CUERVO ARANGO: *Francisco Antonio de Bances y López Candamo. Estudio bibliográfico y crítico*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1916, p. 217, y mi edición de BANCES: *El español más amante y desgraciado Macías*, Pamplona, Eunsa, 2000.

3. Parece ser la que los documentos recogen con el título de *Bernardo*, representada en Madrid por la compañía de Francisco García el 10 de septiembre y el 26 de noviembre de 1657; ver C. PÉREZ PASTOR: "Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII", *Bulletin Hispanique*, XV, 1913, p. 441, y R. L. KENNEDY: *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, Smith College, 1932, pp. 20 y 26, nota 58.

4. M. S. De Ciria y R. L. Kennedy datan el ejemplar en 1659, ver respectivamente "Manuscritos y ediciones de las obras de Agustín Moreto", *Cuadernos bibliográficos*, 30, 1973, pp. 75-128, la cita en p. 98; y *The Dramatic Art of Moreto*, p. 20.

la opinión de éste sobre Moreto no es precisamente positiva, como señala en su preceptiva:

"Don Agustín Moreto fue quien estragó la pureza del teatro con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del pueblo"⁵.

La deuda de la comedia de Bances-Hoz con la de Moreto va más allá de las similitudes provenientes de la biografía del santo, pues incorpora, en ocasiones con total exactitud de detalle, los episodios de la conversión de Gerardo, hermano de Bernardo, profetizada por el propio santo; la temprana visión del nacimiento de Jesús; el episodio del demonio, sustituto de la rueda del carro del santo; la conversión del duque Guillermo de Aquitania, y el milagro de la lactación.

Sin embargo el tratamiento escénico de estos pasajes coincidentes presenta interesantes diferencias, justificadas por el lapso que media entre la escritura de una y otra⁶, por el desarrollo de la escenografía debido al teatro cortesano, y por las exigencias del espectador, perito en la mecánica de la comedia.

La biografía de San Bernardo⁷, mezcla de historia y leyenda, aúna datos históricos con múltiples visiones, profecías, y milagros, sobre todo en torno a las

5. *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. Moir, London, Tamesis Books, 1970, p. 30. Véase también el comentario de Moir sobre estas palabras de Bances en pp. lxxxii-lxxxiii, donde se pregunta si "¿No es posible que, alucinados o ofuscados por la tantas veces repetida idea de que el teatro de Moreto es muy decoroso, permitamos que se nos escapen algunas alusiones que no son tan inofensivas? [...] ¿Qué hay en la obra moretiana que indigna tanto a Bances?". El editor del *Teatro de los teatros* considera que "Bances es un crítico sensato y, por lo general, pondera bien sus juicios críticos antes de darlos", pero podemos plantearnos si Bances enjuicia a Moreto tras haber leído, como nos consta, esta comedia u otras más, pues dada su concepción teatral no extrañaría que repudiara algunos pasajes de *El más ilustre francés*. Cuestiones que, fuera de mi propósito, dejaré para mejor ocasión.

6. No conocemos la fecha de redacción de la comedia de Bances, pero algunos datos apuntan a finales de siglo, si no a 1704, año en que fallece, o poco antes, momento en que retomaría el texto Hoz: "La comedia de *San Bernardo abad* la dejó el autor sin la tercera jornada, la que compuso don Juan de la Hoz Mota, para que se representase en los teatros de Madrid" (*Poesías cómicas*, "Prólogo", vol. I). Ver también E. DOMÍNGUEZ: *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986, p. 20.

7. Las primeras biografías (Guillermo de San Thierry, Ernard, Geofredo de Auxerre, Alanus, Juan el Ermitaño...), el *Liber miraculorum*, y textos más tardíos (*Acta Bollandiana*) pueden leerse en J. P. MIGNÉ: *Patrologiae cursus completus... omnium ss. patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum...*, series latina, tomos 182-185, Paris, 1862, en especial el tomo 185. Véanse también los relatos de Pedro DE RIVADENEYRA: *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos*, Madrid, Luis Sánchez, 1616; Santiago DE LA VORÁGINE: *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1997, octava reimpresión, 2 vols.;; Alonso DE VILLEGAS: *Flos sanctorum* [1580], Barcelona, Imprenta de los herederos de María

tentaciones del demonio y a las apariciones de la Virgen y Cristo, componentes hagiográficos comunes a otros santos de la escena áurea⁸, que configuran episodios de efectivas posibilidades dramáticas y plásticas, manifiestas desde pronto en la abundante iconografía del santo⁹.

Ahora bien, el aparato escénico de Moreto es superado ampliamente en la comedia de Bances, poeta fundamentalmente áulico, que tiene detenida experiencia del teatro palaciego, en el que abundan los efectos que pondera en su obra teórica:

"ha llegado a tal punto que la vista se pasma en los teatros, usurpando el arte todo el imperio a la naturaleza, porque las luces hacen convexas las líneas paralelas, y el pincel sabe dar concavidad a la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamás ha estado tan adelantado el aparato de la escena, ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo" (*Teatro de los teatros*, p. 29).

Así la comedia de Bances respecto a la de Moreto utiliza recursos técnicos más complejos, debido a que en su puesta en escena, más sofisticada, hay una declarada voluntad de ornato y espectacularidad apoyada en la materialización visual de lo que en Moreto es texto, con el objetivo último y común en el género de búsqueda de la admiración. Veamos a continuación tres casos ejemplificadores.

Angela Martí, Plaza de San Jayme, 1775; Eugenio DEL CORRAL: *Vida y milagros de el dulce doctor y padre de la Iglesia San Bernardo, abad de Claraval*, Madrid, Oficina de Antonio Sanz, impresor del rey, 1755. Y, más recientemente, A. J. LUDDY: *San Bernardo. El siglo XII de la Europa cristiana*, Madrid, Rialp, 1963, quien comenta la existencia en la Biblioteca Nacional de París de más de 60 biografías escritas por diferentes autores (p. 13, nota), y de la primera vida, 28 copias manuscritas del XII conservadas en diversas bibliotecas europeas (p. 12).

8. Para consideraciones generales sobre la comedia de santos y aspectos de escenografía remito a la bibliografía que recoge I. ARELLANO en "Escenario y puesta en escena en la comedia de santos. El caso de Tirso de Molina", en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 238-63.

9. Ver L. RÉAU: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1977, tomo 2, vol. 3, pp. 217-22, y R. DURÁN: *Iconografía española de San Bernardo*, Poblet, 1953.

Visión del nacimiento de Jesús

Bernardo, de corta edad, tuvo una visión, que su primer biógrafo, todavía en vida del santo, cuenta así:

"Aderat namque solemnis illa nox Nativitatis Dominicae; et ad solemnes vigiliis omnes, ut moris est, parabantur. Cumque celebrandi nocturni officii hora aliquantisper protelaretur, contigit sedentem expectantemque Bernardum cum caeteris inclinato capite paululum soporari. Adfuit illico puero suo se revelans pueri Jesu sancta Nativitas, tenerae fidei suggerens incrementa, et divinae in eo inchoans mysteria contemplationis. Apparuit enim velut denuo procedens sponsus e thalamo suo. Apparuit ei quasi iterum ante oculos suos nascens ex utero matris Virginis verbum infans, speciosus forma prae filiis hominum, et pueruli sancti in se rapiens minime jam pueriles affectus. Persuasum autem est animo ejus, et nunc usque fatetur, quod eam credat horam fuisse Dominicae Nativitatis..."¹⁰

En la comedia de Moreto¹¹ el santo se retira a meditar sobre el misterio del Nacimiento e implora a Jesús que le revele cuál fue la hora en que nació pues "desde mis pueriles años, / nunca pude merecer / darle al alma este placer" (p. 152r). Acto seguido es complacido y

Oyese música y baja un Ángel en una nube.

Ángel Bernardo, tu devoción
 tanto a los cielos agrada
 que permite que esta noche
 de todas tus dudas salgas.
 Míralo todo aparente
 y escucha la alegre salva.

Canta el Ángel y la música.

10. Ver MIGNE, vol. 185, col. 229.

11. Cito por la edición de 1658 en un ejemplar de la colección microfilmada de la Universidad de Pensilvania, rollo 2, núm. 79. Ver J. M^o REGUEIRO: *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the "Comedia" collection in the University of Pennsylvania libraries*, New Haven, Connecticut, Research Publications Inc., 1971. Modernizo grafías, puntuación, etc. El texto tiene pasajes deturpados, versos cortos, hipérmetros, etc., que no anotaré.

Música Gloria a Dios en las alturas,
paz en la tierra a los hombres.
Pastores, Dios ha nacido,
id a adorarle, pastores.

Ángel Ya de bellos paraninfos
oíste las consonancias,
pues mira ahora a Belén,
y en esa peña cavada [...] mira el glorioso portal,
mira el santo patriarca
Joseph, absorto en el Niño;
mira a María sagrada [...].
Bernardo, tú has merecido
por tu pureza, por tantas
virtudes como te ilustran
ver a Dios en carne humana.
Ya tu deseo cumpliste;
la hora, el punto, la traza
de este divino misterio
has visto, [...] queda a Dios,
que rompiendo esferas varias
vuelvo a mi eterno sosiego.

Vuelve a cerrarse la nube y desaparece el Ángel.

En la de Bances¹², que reproduce con pocas modificaciones esta escena, se resuelve como sigue (p. 420):

Baja el Ángel muy adornado cantando en una nube muy vistosa y luego se descubre el portal con el nacimiento, adornándose el teatro de nubes y serafines.

Ángel Mira en la peña cavada
de Belén el propio asiento [...] ya los sencillos pastores,
por ver al infante tierno,
desamparando sus chozas
alegres vienen diciendo:

12. Manejo el texto de *Poesías cómicas*, vol. II, pp. 389-435. Modernizo grafías, puntuación, etc.

Salen dos pastores y dos pastoras con los instrumentos que dicen cantando y bailando y hincándose de rodillas hacen sus ofrecimientos.

Cantan

- Uno Corred pastorcillos...
 Dos Venid zagalejos...
 Uno y al niño veamos...
 Dos y a Dios adoremos.
 Todos Y en confuso estruendo
 tamboril, castañetas y gaita,
 sonajas y flautas le formen festejo.
 Pastor 1 Yo, señora, estas mantillas
 para envolver os ofrezco
 al desnudo Adán segundo.
 Pastor 2 Yo al nuevo Abel un cordero [...].
 Todos Y todos, los corazones,
 las almas y los afectos.
 Bernardo Aquí está, señor, el mío
 que ya se deshace al veros [...].

Éntranse bailando

- Ángel Y diga también mi voz
 pues lograste tus deseos:
Canta.
 Gloria a Dios en las alturas
 por siglos eternos, etc.

Subiendo el Ángel se encubre la apariencia.

Como se aprecia, la escena moretiana es sencilla, pues solo precisa de una tramoya de nube en la que baja un Ángel, que posteriormente se cierra ocultando al actor¹³ y lo eleva según indica el propio Ángel: "que rompiendo esferas varias / vuelvo a mi eterno sosiego". La visión, acompañada por la música celestial al uso, tiene un gran componente visual: "Míralo todo aparente / y escucha la alegre salva", dice el Ángel, que describe el portal ("pues mira ahora a Belén, / y en esa peña cavada, / [...] / mira el glorioso portal..."), remitiendo a unas figuras, a un *tableau vivant* o, más probablemente, a una apariencia en

13. Para los mecanismos de elevación y descenso, ver J. M. RUANO: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 472-74, y sobre todo A. DE LA GRANJA: "El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana", *Cuadernos de teatro clásico*, 8, 1995, pp. 37-67.

cuya composición pictórica aparezca, como es habitual, un belén en una peña (icono tipificado en la escena áurea, previsiblemente en uno de los huecos del primer o segundo corredor) con José y María, y quizá los pastores. La dimensión visual (punto en que confluye la visión del santo y la visión escénica) está corroborada reiteradamente en el parlamento del Ángel, 27 versos en los que se incluyen siete repeticiones de los verbos *ver* y *mirar* en un juego estilístico entre el presente, pasado y futuro.

En la construcción escénica de Bances la búsqueda de mayor vistosidad necesita de medios más sofisticados, aunque comunes ("Ángel muy adornado", "nube muy vistosa", "adornándose el teatro"). La composición de la apariencia del nacimiento se enriquece visualmente con nubes y serafines, que adornan el teatro (aquí vestuario y corredores, o sea toda la fachada del teatro), y la materialización en escena del motivo de la adoración de los pastores, de tono alegre y festivo, mediante música de instrumentos populares que contrasta con la que acompaña al Ángel. La visión de la apariencia del nacimiento se diluye incluso en el parlamento del Ángel, pues su invitación a contemplarla se reduce a un solo verbo *mirar*.

Milagro de la lactación

Es uno de los episodios legendarios más conocidos de la vida de San Bernardo, que cuenta con abundante iconografía¹⁴. Como texto tardío (siglo XIV¹⁵), no aparece en todas las hagiografías; lo recoge el *Flos sanctorum* de Pedro de Rivadeneyra, y lo omiten las muy divulgadas de *La leyenda dorada* (De la Vorágine) y el *Flos sanctorum* de Villegas. En el milagro la Virgen con el Niño se aparece a San Bernardo, quien recibe leche del seno de María, favor que parece

14. Ver RÉAU: *Iconografía del arte cristiano*, p. 215, para el origen de la leyenda; y en pp. 219-21 iconografía de la lactación (Murillo, Alonso Cano, Juan de las Roelas, Pedro de Mena, Pedro Atanasio Bocafraña, etc.); también D. ANGULO y A. PÉREZ SÁNCHEZ: *Historia de la pintura española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1969, y *Pintura madrileña del segundo tercio del XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1983, para obras de Vicente Carducho, Angelo Nardi, y Juan de Solís.

15. "El primer relato escrito de este milagro, que se conserva en los archivos de la colegiata de Saint Vorles, en Châtillon sur Seine, se remonta aproximadamente a 1350" (RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, p. 220).

estar relacionado con su dulce elocuencia¹⁶. No es milagro exclusivo de San Bernardo, sino que "a causa de los plagios hagiográficos" se da en San Agustín, San Fulberto de Chartres, Santo Domingo, San Alano de la Roche y Santa Catalina de Ricci¹⁷.

De nuevo para la resolución escénica de Moreto son precisos mecanismos técnicos más sencillos y de menos vistosidad. Bernardo medita en una soledad, se pregunta por qué no le entienden cuando predica, e invoca a la Virgen en un soneto que tiene respuesta celestial inmediata (p. 158r): "*Sube en una elevación y baja la Virgen, apariencia, y júntanse ambas apariencias*". Bernardo llega a la altura de la Virgen y ésta le dice: "Bernardo, el néctar precioso / de mi pecho a ti se aplica, / tu labio en él purifica [...], / goza igualdad con mi hijo / de aqueste licor sagrado". El santo agradece el favor y "*Vuélvense a su lugar las apariencias y el santo trairá una cinta blanca*¹⁸ en la boca que salga del pecho de la Virgen, y, en estando en su lugar cada apariencia, se correrá una cortina".

Bances concibe la escena exactamente igual, pero los recursos se complican con vistas a una mayor espectacularidad. A la invocación del santo "*Baja la Virgen en un trono muy adornado y a sus pies dos ángeles que poco a poco se van desprendiendo en dos mangas de nubes, que llegando donde está el santo le cogen en medio y suben hasta los pies del trono de la Virgen*" (p. 422), elevación del santo que solemnizan los ángeles cantando: "*Uno.- Sube, sube, que el premio te aguarda. / Dos.- A lograr tu favor, vuela, vuela. / Los dos.- Que alados querubines / rasgando la esfera / de sus regias plantas / al solio te elevan*". La Virgen complace los deseos de Bernardo ("de mis virginales pechos / recibe el sagrado néctar / que a tus labios comunique / las dulzuras que deseas"), con detallada visualización escénica: "*Sale del pecho de la Virgen un listón blanco, que llega a la boca del santo, y luego se vuelven a apartar las tramoyas subiendo la Virgen con los ángeles como bajó y bajando el santo*" (p. 423).

16. Bernardo es conocido por el título de "doctor melifluo", que según Luddy le dio Teofilo REYNAULD en su libro *Apis Gallicana*, publicado en 1508 (*San Bernardo*, p. 672).

17. RÉAU: *Iconografía del arte cristiano*, p. 215, nota 2.

18. Es recurso común. Compárese con esta acotación lopiana: "corren una cortina donde estará hecho un altar y en él Nuestra Señora y San Bernardo, hincado de rodillas, y un caño de leche, que va desde el pecho de Nuestra Señora hasta la boca del santo" (LOPE: *El hijo por engaño*, fol. A5v, citada en RUANO: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, p. 453). Ver para este uso de la cinta, A. DE LA GRANJA: "Lope y las cintas coloradas", en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a K. y R. Reichenberger*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 263-74, y "El actor y la elocuencia de lo espectacular", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J. M. Díez Borque, ed., London, Tamesis Books, 1989, pp. 99-120.

Aumentan las tramoyas de ascenso y descenso de los personajes (en Moreto una para el santo y otra para la Virgen), la complicación de los mecanismos (trono y dos mangas de nubes) y el adorno ("trono muy adornado"). Los movimientos se producen con lentitud, derivada de las máquinas, y los sucesivos desplazamientos confieren una mayor solemnidad a la composición pictórica final de la lactación, que remite a las obras de Murillo, Nardi o Carducho, reconocidas por el espectador.

El diablo, rueda del carro

Esta escena jocosa en que Bernardo somete al diablo, de forma risible en Moreto y muy efectista en Bances, se resuelve en ambas comedias de diferente manera.

La anécdota no aparece ni en *La leyenda dorada* (De la Vorágine), ni en los *Flos sanctorum* de Villegas y Rivadeneyra, fuentes de la comedia según Domínguez (p. 111), y quizá habrá que tener en cuenta textos más populares como los pliegos de cordel¹⁹. En *Acta bollandiana* se cuenta así²⁰:

"Haec itaque dicens, et benedicens, flentibus universis discessit, et cum multa reverentia ubique susceptus demum Romam pervenit". Brevissime, ut vides, laudatus biographus sancti iter perstringit, nihil memorans de comite in via, de mora Viterbii nihil: utrumque supplebitur aliunde, dum nonnulla prius retulero ex Annalibus Cisterciensibus ad dictum caput I, num. 4, ubi eorumdem conditor, "Interim, inquit, adnoto, traditione et frequentibus picturis, quam veterum testimoniis compertius fore, cum sanctus Pater Alpes transiturus currum conscenderet, daemonem invidentem Ecclesiae paci, quae ex ejus adventu sperabatur, confregisse rotam, retardando, qua posset, coepto itineri, aut sancto viro, si posset, praecipitando. Tum vero ipsum prophetiae spiritu plenum, et nihilominus consilii et fortitudinis, potenter imperasse fractori daemone, ut se ipsum in rota substitueret, rotandum pariter, currumque laturum. Sic factum fuisse, ut idem promo-

19. Ver M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA: "Hagiografía popular y comedias de santos", en *La comedia de magia y de santos*, F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente, eds., Madrid, Júcar, 1992, pp. 71-82.

20. Sí aparece en el texto tardío (siglo XVIII) de Eugenio DEL CORRAL: *Vida y milagros de el dulce doctor y padre de la Iglesia San Bernardo, abad de Claraval*, libro II, cap. 13, pp. 260-61.

veret iter, qui retardabat, et qui ultro euntem impediabat, portaret coactus, irrisui simul exemploque futurus. Exstant picturae antiquae recentesque typis Romae mandatae, ex quibus neoterici Perales lib. II, cap. 16. Montalvo et alii hausere". Valeat haec historia quantum potest"²¹.

En la comedia de Moreto, sale el demonio en traje de caminante y como Bernardo va en coche, según cuenta, invoca al cielo para que se rompan las ruedas (p. 153v):

hazed que el coche no surque,
romped, quebralde las ruedas,
que agora es tiempo que triunfe
deste abad, deste Bernardo,
que mis intentos destruye.

Entra por una puerta y sale por otra con media rueda de coche quebrada y dice San Bernardo dentro y Colín. [...]

Disfrazado el diablo entabla conversación con Bernardo, quien lo reconoce y por penitencia lo pone de rueda:

Bernardo Los dos vayan [el cochero y Colín]
y pongan la rueda al coche
que la otra mitad que falta
irá supliendo el demonio. [...]

Cochero ¿Quién vio prodigio mayor?
Si no lo viera, juzgara
que era cuento de camino.

Bernardo Prosígase la jornada,
amigo, que ya tenemos
quien pueda suplir la falta. [...]

Demonio ¡Ah rigor de mi desdicha!

Átale el santo con una cinta blanca.

El demonio protesta y el santo lo lleva al coche: «Vase el santo llevando al demonio» (154v). El efecto burlesco lo describe Colín con técnica ticoscópica:

21. *Acta Bollandiana de sancto Bernardo...* Auctore Joanne Pinio societatis Jesu presbytero theologo (*Acta sanctorum*, Augusti, tomo IV, die 20), en Migne, vol. 185, col. 767.

Colín Ya, pardiez, el seor demonio,
 como si fuera de pasta,
 en lo roto de la rueda
 asienta, que no hay más gracias.
 Lindos chichones se pega
 entre una y otra pizarra:
 ¡oh quién quinientas arrobas
 en esta ocasión pesara!
 Ya el cochero el tiento toma
 a la rueda, ¡qué extremada-
 mente usa de su oficio,
 qué bien ceja, qué bien para!
 Parece que es volatín,
 que por la maroma anda:
 ya de abajo, ya de arriba.
 Ahora bien, antes que parta
 quiero volverme a mi estribo
 y proseguir la jornada,
 puesto que a Francia partimos
 con un demonio a las ancas. (pp. 154v-155r)

En la construcción de esta escena es la palabra la que define una acción dramática ausente de la representación, de manera que en el tablado el éxito de la invocación se resuelve sencillamente con la mostración de una rueda quebrada, y el sometimiento del demonio se reduce a una cinta blanca con que es atado y llevado a la rueda. Por razones técnicas la ticoscopia suple la representación del diablo en la rueda del coche y la ponderación risible de la acción se restringe a la intervención de Colín.

En Bances la escena se complica, la palabra deja paso a la vista y la admiración aumenta: se escenifica paso a paso todo lo que en Moreto era descripción apoyada en los valores visuales de la palabra²², y *mutatis mutandis* suscribimos lo que señala Serralta a propósito de la evolución de las tramoyas: "existe incluso algún ejemplo en que las indicaciones internas de la versión primitiva de un texto (cuando un personaje describe transformaciones mágicas que materialmente aún no se podían visualizar) pasan a ser, en la reelaboración

22. Ver I. ARELLANO: "Los valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro", en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 197-237.

posterior, acotaciones externas, ya que los progresos materiales permiten transformaciones efectivas del escenario"²³.

La acotación (*Sale San Bernardo con báculo de abad, Gaufredo y Anselmo de cochero, con botas y látigo*, p. 403) informa de cómo comienza la escena. Anselmo, a la orden del santo va a buscar el coche y "*descúbrese una carroza con dos caballos y Anselmo montado*" (p. 405). Suben al carro y el cochero se dispone a conducir, pero "*Azota y quíebrase una rueda*" (p. 405), que debe hacer efecto de caída. Extrañados de que se haya roto en tierra llana, Bernardo comprende que ha sido cosa del demonio, que quiere embarazar su misión, y lo conjura:

Ven acá, monstruo nocivo,
que en el copador verdor
de ese árbol, a quien tu astucia
hizo frondoso balcón,
celebrando estás la burla
que nos has hecho; traidor
baja acá, que yo te llamo,
y conjurado a mi voz
de esta media rueda suple

De uno de los árboles baja de rápido una figura de diablo y se pone en la rueda, de suerte que de él y la otra media se forme una rueda entera, que pueda rodar.

el medio círculo hoy;
ahí estaréis, buena alhaja,
y os mando en nombre de Dios,
que hasta que os dé libertad
no salgáis de esa prisión
ni hagáis mal. [A Anselmo] Hijo, camina. [...]
Con esta demostración
conocerán estos pueblos
los prodigios del Señor. (p. 406).

La construcción de la escena apunta una clara intención de primar la vista frente al texto, mediante la visualización del vestuario (botas y látigo del cochero), el movimiento (azota, suben al carro, quíebrase, baja de rápido), la materialización de Anselmo montado en el carro con los caballos y la sustitución

23. "La representación", en *Historia del teatro en España*, dirigida por J. M^a Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, vol. I, p. 654.

de la rueda por la figura del diablo. El milagro adquiere, así, toda su espectacularidad dramática combinando equilibradamente la dimensión del *delectare* y del *movere*, éste más diluido en la comedia moretiana.

Se me escapa la posible resolución escénica. La didascalia aparece en los mismos términos en dos de los manuscritos conservados de la comedia (Biblioteca Nacional de Madrid, 16.608 y 16.001), uno de ellos con anotaciones de representación. La bajada rápida del diablo está documentada, pero no me consta ninguna «figura» de diablo que se pone a la rueda (*de suerte que de él y la otra media se forme una rueda entera, que pueda rodar*). La figura podría tener forma de rueda, pero la velocidad con que debe descender y funcionar le confiere gran dificultad. Si el diablo fuera un actor podríamos pensar en algún contorsionista, que probablemente daría gemidos cuando el carro echara a andar... En fin, escena efectista, sin duda de éxito, que causaría a buen seguro admiración, que es, en definitiva, de lo que se trata, sin perjuicio del adoctrinamiento.

No cabe duda de que estos tres casos de concebir las mismas escenas de forma diferente por dos autores distanciados en el tiempo son una muestra interesante de la evolución escénica del teatro para los corrales.