



La puesta en escena del teatro clásico

1995 - Nº 8

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

MINISTERIO DE CULTURA

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
BIBLIOTECA DE HUMANIDADES

Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

. Generalidades.

In el contexto de este volumen de *Cuadernos de teatro clásico*, me permitirá el lector unas breves observaciones preliminares a mi análisis. La escenografía y puesta en escena de la comedia de santos, a mi juicio, está ligada a las características genéricas de esta tipología teatral, y se caracteriza, en términos esenciales que enseguida intentaré precisar, por la extensión ucrónica y omniespacial del ámbito escénico-dramático, por los mecanismos necesarios para la escenificación del hecho portentoso (milagro) cuya condición maravillosa define al propio género, y por la doble orientación que señaló ya L. Roux, estribada en las ideas de revelación y de ascensión, que marcan la relación del mundo humano con el divino.¹ En este sentido, la comedia de santos muestra una riqueza escenográfica peculiar: ahora me interesan aquellos aspectos específicos del género, y obviaré, por tanto, los elementos de la puesta en escena comunes a otras comedias.² La elección de Tirso se debe

¹ «Quelques aperçus sur la mise en scène de la comedia de santos au XVII siècle», en *Le lieu théâtral à la Renaissance*. Ed. J. Jacquot, Paris, CNRS, 1968, p. 240.

² El lector interesado puede ver el libro de J. M. Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, donde se mencionan otros trabajos, especialmente de Ruano, sobre numerosos aspectos de la puesta en escena en los teatros comerciales. En lo que sigue tampoco me detendré en especificar el modo de funcionamiento concreto de algunos elementos (huecos, cortinas de apariencias, aparatos o tramoyas) que considero bien estudiados

(no tan paradójicamente) a su condición esencial de poeta de ingenio, poco afecto a las exhibiciones escenográficas:³ se muestra así como un espécimen de laboratorio, pues los elementos escénicos que utilice obedecerán sin duda a los requisitos o necesidades del género, y no a la propensión personal que pudiera tener el dramaturgo al fasto escenográfico (como sucede con Vélez de Guevara, por ejemplo).⁴ El análisis de las piezas hagiográficas tirsianas puede ser, por lo mismo, muy revelador de algunas características fundamentales de tal categoría.⁵

por Ruano en su libro, que actualiza y mejora sustancialmente las observaciones de O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977. Por lo demás no hace falta decir que mi aproximación aquí es muy parcial y limitada a un dramaturgo y a algunos ejemplos de sus obras, aunque espero que sea significativa.

- 3 Tirso rechaza el ornamento superfluo de la escena en varios lugares; un ejemplo: «escribiendo dulce y fácil, / sin hacerle carpintero, / hundirle ni entramoyarle, / entretiene al auditorio / dos horas, sin que le gaste / más de un billete, dos cintas, / un vaso de agua o un guante» (*La fingida Arcadia*, p. 1422), con alusión a Lope; utilizaré para mis citas de Tirso las ediciones de Blanca de los Ríos (ver nota 9). No se me oculta lo problemático de sus textos. Sin embargo, es evidente que si algún valeroso director actual se plantea poner en escena alguna de estas piezas va a manejar la edición más cómoda, y ésta sigue siendo la de B. de los Ríos: me parece útil referirse a los textos que podrían ser el modelo de una representación moderna. En las *Partes* de comedias de Tirso, por otro lado, no se publican todas las comedias de las que hablaré aquí, y el manejo indiscriminado de ediciones antiguas y manuscritos, sin un previo estudio textual, tampoco es satisfactorio. En suma, tómese lo que sigue *cum grano salis*, teniendo en cuenta esta provisionalidad de los textos usados. Por otro lado, la reconstrucción de una escenografía es siempre una hipótesis: no es fácil saber si unas didascalías explícitas o implícitas fueron realizadas en escena, y aunque lo fueran en una representación, cualquier otra puede adaptarlas o ignorarlas: sin contar que, como apunta Ruano (*Los teatros comerciales*, p. 447) es posible que muchas comedias hagiográficas estuvieran pensadas para su representación en carros semejantes a los de los autos sacramentales y su adaptación al corral supusiera una manipulación posterior. En este sentido todas las propuestas son provisionales. Valgan pues los textos de B. de los Ríos como un guión orientativo. Las conclusiones no sufrirán mucho por ello.
- 4 Caso semejante al de Tirso es el de Lope: para éste ver el artículo de M. Gallego Roca, «Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de San Isidro: tramoya y poesía», *Criticón*, 45, 1989, 113-30, además del estudio general de E. Asensio, «Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)», *Actas del coloquio Teoría y Realidad en el teatro español del Siglo XVII*, Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura, 1981, 257-70.
- 5 Para una introducción al género sirve el estudio de E. Aragone, *Studio sulle Comedias de santos di Lope de Vega*, Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1971, y más

2. *El escenario: huecos, apariencias, decorados y «composiciones hagiográficas».*

La explotación de lo visual en el barroco es bien conocida,⁶ y como señala M. Gallego Roca,⁷ la comedia de santos es un género ideal para hacer alarde de la visualidad del aparato escénico, capaz de potenciar el mensaje emitido. En lo que se refiere a Tirso, se observa que solo en las comedias de santos hay utilización *integral* del escenario,⁸ con el foso y la totalidad de los nueve huecos (con sus cortinas) disponibles en la llamada fachada del teatro, de modo que el cielo (en los huecos altos), la tierra (niveles intermedios y del tablado) y el infierno o purgatorio (nivel inferior del foso, comunicado por el escotillón) constituyen el territorio escénico. La disposición de las acciones o *tableaux vivants* en los diversos huecos se ha relacionado por varios estudiosos (y ya por el propio Lope) con la organización de los retablos barrocos, paralelo muy estrecho y justificado en las piezas de santos, donde el uso de pinturas, imágenes, o composiciones hagiográficas evocan, ciertamente, las formas de la visualidad sagrada (que por su parte utilizan también recursos de la escenografía teatral). En *Doña Beatriz de Silva* (pp. 905 y ss.),⁹ enseña

recientemente, el de J. Aparicio Maydeu, «*Juntar la tierra con el cielo: la recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción*», en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/II, 1989, 323-32; para cuestiones sobre escenografía ver el artículo de L. Roux, «*Quelques aperçus*».

⁶ Ver mi artículo «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico barroco» (en prensa en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*), donde entre otros detalles menciono también las técnicas pedagógicas y doctrinales aplicadas por los jesuitas sobre las instrucciones de los *Ejercicios* ignacianos a propósito de la «composición de lugar». Esta relación de la visualidad de la comedia hagiográfica barroca con la «compositio loci» la recuerda igualmente J. Aparicio Maydeu en «La comedia de santos calderoniana: evangelización y especulación teológica» (en prensa en un número monográfico de *Anthropos* dedicado a Calderón, coordinado por I. Arellano y Á. Cardona).

⁷ «Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega», p. 116.

⁸ Para la descripción general del escenario, con sus elementos (huecos, cortinas, etc.) remito, como ya he dicho, al libro de Ruano y Allen, *Los teatros comerciales*.

⁹ Todas las referencias a las comedias de Tirso remiten a la edición de Blanca de los Ríos, según los datos siguientes de las ediciones que tengo a mano para este trabajo: Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 3 vols.: I, 1969; II, 1952; III, 1968. *Doña Beatriz de Silva*, tomo II; *El mayor desengaño*, tomo II; *La dama del olivar*, tomo I; *La fingida Arcadia*, tomo II; *La joya de las montañas*, tomo I; *La Ninfa del Cielo*, tomo I; *La Peña de Francia*, tomo I; *La santa Juana*, tomo I; *Las Quinas de Portugal*, tomo III; *Santo y sastre*, tomo III.

Tirso al espectador una mezcla de caballeros (Don Juan de Meneses), reyes (Don Juan y Don Jaime), figuras alegóricas (Toledo y Sevilla), y personajes sagrados (San Antonio, y los Papas Paulo V y Sixto IV), además de doña Beatriz (que ocuparía el hueco central del nivel de tablado). Se distribuyen con simetría notable de Papas, ciudades y reyes en torno a un centro ocupado por San Antonio:¹⁰ «Música y en lo alto, en medio del tablado San Antonio de Padua», «Música, y en una silla carmesí, sentado a una parte Sixto IV, Papa», «Al otro lado frontero de Sixto, se descubrirá a Paulo V del mismo modo. Música», «Más abajo, a los dos lados, Toledo y Sevilla con sus armas. Música», «Al lado derecho, más abajo, el rey don Jaime, armado con capa de la Merced y una tarjeta de sus armas», «Al lado izquierdo, el rey don Juan, armado con otra tarjeta de las mismas armas», «En lo alto de todo, entre unas peñas, estará don Juan de Meneses, de fraile francisco, con una pluma en la mano, contemplando arriba en una imagen de la Concepción y un libro abierto y blanco en otra, en que parece que escribe, y una águila que con el pico le tiene el tintero», «Música y desaparece todo». De modo semejante en *La santa Juana* (II, pp. 825 y ss.) se manejan los niveles, pero con un trayecto dinámico, que incluye gracias a las canales (ver infra) los vuelos de un ángel (que sale arriba y va bajando por el pescante) y de la misma Juana (que va ascendiendo hasta que ambos se juntan hacia la mitad, en el primer corredor, suponemos) «y entonces cesa la música»; después de nivelarse, suben hasta el ángulo superior «y descúbrese en un nicho de él una estatua de don Hernán Cortés, viejo, armado a la antigua con bastón y un mundo a sus pies»; pasan por el aire los dos al otro lado del tablado donde se aparece una estatua de don Alonso de Alburquerque «a lo portugués antiguo, con otro mundo a los pies y bastón»; bajan hacia la mitad del teatro y se descubre otra estatua de Felipe II, y al fin se descubre arriba «un árbol lleno de rosarios», hasta que «bajan volando al tablado».

Es importante subrayar que los huecos de la fachada del teatro (escenario) se utilizan generalmente como continentes de las apariencias, en confluencia con los efectos de la tramoya y la música que resalta el impacto en el espectador. Las cortinas que cubren los huecos ofrecen al descorrerse y ocultan al correrse la escena pertinente, en la que figuran actores vivos, maniqués en algún caso, estatuas, o imágenes, como la del

¹⁰ Ver el esquema gráfico de Ruano, *Los teatros comerciales*, p. 458.

Cristo que contempla don Juan de Meneses.¹¹ Lo habitual es que la apariencia ofrezca una composición edificante y / o milagrosa, o sirva para trasladar a «otro» espacio distinto del terrenal la acción, o bien para introducir un espacio onírico o distanciado por diversas causas: no es difícil inventariar un repertorio de casos significativos: en *La joya de las montañas* (p. 201), se trata de insinuar sin que se desarrolle en el escenario el martirio de los cristianos:¹² «Corren una cortina y se ve dentro a los cristianos [perseguidos por los moros]. Entran y corren la cortina» (los martirios se desarrollan adentro). En la mayoría de las veces son apariciones de ángeles, santos, la Virgen o Cristo, en nubes, o en vuelos de tramoya:

«en una nube se aparece una niña con los rayos, corona y hábito con que pintan a la imagen de la Concepción» (*Doña Beatriz de Silva*, p. 896)

«Aparécese don Juan, de ermitaño, dándole san Jerónimo la mano para que suba por unos riscos [...] Toquen música [...] Encúbrase la apariencia» (id., p. 898)

«Suenan la música y sale el pobre arriba, vestido de la ropa del santo, con resplandores, y aparece un Cristo» (*Santo y sastrer*, p. 73)¹³

- ¹¹ Roux, «Quelques aperçus», p. 241, señala, excesivamente, a mi juicio, que en las comedias siempre son actores vivos, porque resultan de mayor vigor dramático; pero en ocasiones se trata sin duda de cuadros, imágenes, estatuas o maniqués. No siempre podemos estar seguros de cómo se escenifican estas apariencias: Cristos que bendicen con brazos articulados, por ejemplo, los hay en cualquier iglesia o retablo barroco, y bien pueden actuar en el teatro, obviando así algunas protestas de moralistas que ven indecente que actores de mala fama representen a Cristo en las tablas (cosa que otras veces sí sucede, claro). Para imágenes articuladas, autómatas y personajes semovientes en el retablo barroco, cfr. A. Rodríguez G. de Ceballos, «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, p. 150. Pueden utilizarse perfectamente en estas escenas maniqués.
- ¹² Estas escenas de martirios no pueden mostrarse, por razones obvias, además de la del decoro dramático, en escena: Ruano, *Los teatros comerciales*, p. 453, señala otros ejemplos de Lope y Guillén de Castro.
- ¹³ Sobre esos resplandores no veo claro si se refiere a las *potencias* («cada uno de los grupos de rayos de luz que en número de tres se ponen en la cabeza de las imágenes de Jesucristo y en número de dos en la frente de las de Moisés», *Diccionario de la Real Academia*), o a un efecto de luz: ver para la función de la luz artificial en estas comedias, Roux, «Quelques aperçus», p. 250; y los mismos efectos de luces se usaban en los retablos y exposiciones eucarísticas: Rodríguez G. de Ceballos, «Espacio sacro»: «Cuando se quería destacar un personaje [...] se le iluminaba con velas o

«Baja muy despacio un Cristo crucificado, grande, desde lo más alto del vestuario, y va subiendo Homobono al mismo compás, sin reparar que sube, haciendo labor hasta que a la mitad de la pared se junta con él, y entonces se levanta y le abraza [...] Encúbrense los dos» (id., p. 82)¹⁴

«Música arriba y aparécense entre unas nubes Santo Domingo y San Francisco con sus llagas» (*La santa Juana*, I, p. 805)

«Descubren una cortina y a la santa arrobada» (id., p. 822)

«Aparécese San Francisco en cruz con el serafín, como se pinta» (*La santa Juana*, II, p. 863)

«Descubren una cortina y aparecerá la santa de rodillas con un Cristo en la mano y coronada la cabeza como la pintan» (*La santa Juana*, III, p. 907)

«Descúbrese de rodillas sobre una tarima, puestas las manos, la santa elevada, y a sus lados las monjas hincadas de rodillas» (id., p. 908)

«Vuélvese el torno y estará en él un Niño Jesús desnudo entre heno y copos de nieve» (*La santa Juana*, I, p. 812)

En la serie de *La santa Juana*, clave en la obra hagiográfica de Tirso,¹⁵ riquísima en recursos, se representa el Purgatorio, en el que don Jorge purga sus culpas, por medio de la imagen escénica de un toro, al parecer de bronce, que echa fuego y sale por las puertas del vestuario: dentro del toro está el caballero, que asoma por una portezuela abierta en el costado del animal.¹⁶ Y tampoco falta la representación, en el otro extremo vertical, de la gloria: «Todas de rodillas, suena música, ábrese una apariencia de la Gloria. Cristo, sentado en un trono, el ángel de rodillas,

candiles de aceite desde los lados de manera que esas luces fueran invisibles al público, a fin de producir la impresión de una aparición misteriosa y repentina» (p. 140).

¹⁴ Efecto muy parecido al ejemplo citado antes de *Santa Juana*, conseguido con dos pescantes simultáneos: Ruano comenta en el caso de *Santo y Sastre* y el de *La Ninfa del cielo* la utilización de los dos pescantes con sugerencias sobre su funcionamiento simultáneo (*Los teatros comerciales*, p. 476).

¹⁵ Trilogía interesantísima y con muchos aspectos, que ahora no puedo tratar, dignos de nota: ver A. K. G. Paterson, «Teatro para canonizar: Tirso de Molina y Sor Juana de la Cruz», en *Tirso de Molina. Immagine e Rappresentazione*. Ed. L. Dolfi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, pp. 53-64, para las circunstancias de su escritura.

¹⁶ El texto recuerda, como era de esperar, al famoso toro inventado por Perilo para el tirano Fálaris, donde quemaba a sus víctimas. Más tarde se encubre esta apariencia del Purgatorio («En el Purgatorio estoy»), *Santa Juana*, III, p. 888.

dándole los rosarios y muchos ángeles alrededor» (id., pp. 823-34), etc.¹⁷

El modelo pictórico y la iconografía codificada de los santos son muy importantes a la hora de configurar estas escenas: la muletilla «como se pinta» es frecuente, pero aunque no se explicita, es obvia la importancia del modelo en numerosos casos. En *La joya de las montañas*, Eurosia «saca un retrato de un crucifijo y otro de la Virgen», se arrodilla y dirige sendos sonetos oracionales a los retratos, en una composición de éxtasis místico («Queda como arrobada con los retratos en las manos», pp. 187-88): el modelo del retrato hagiográfico es claro, lo mismo que en *Los lagos de san Vicente*, en la conversión de Alí Petrán, escena que mezcla actor y cuadro o imagen de bulto de la Virgen,¹⁸ situada en el hueco central y concebida con la congelación estática de una pintura de retablo: «Quiere entrarse, la espada desnuda; ábrese al paso un higuera y entre las ramas se aparece Nuestra Señora. Cae Alí asombrado e hinca la rodilla, quédase con la espada como amenazando a la imagen» (p. 44). El recuerdo de la conversión de San Pablo en el camino de Damasco, objeto de numerosas interpretaciones pictóricas (Caravaggio, Murillo...), se impone por sí solo. Semejante es la escena de la adoración de la Cruz en *Las Quinas de Portugal* (p. 1354). En *Santo y sastrre* (p. 59) la fuga de Homobono de la tentadora Dorotea, dejándole la capa en las manos, remite al modelo bíblico de José y la mujer de Putifar (lo que explicita el propio texto: «adiós, que en la mano os deja, / tentación, Joseph, la capa»). No hay que olvidar, según subraya certeramente A. E. Pérez Sánchez la estrecha vinculación (cada vez mayor conforme avanza el siglo, sobre todo partir de Francisco Rizi) de los pintores con la esceno-

¹⁷ Otros ejemplos de apariencias varias: *Santa Juana*, II, p. 857, apariencia de San Antonio, con el Niño Jesús y el Ángel de la Guarda; id. p. 861, la santa, en lo alto, de rodillas, avisa a don Jorge para que se arrepienta; id. p. 864, la santa sube y Cristo crucificado baja en doble pescante, hasta que se igualan y se abrazan; id. p. 864, vuelve Cristo a bajar, abraza a la santa, «desaparécese y queda la santa en el aire, sola»; *Santa Juana*, III, p. 894: salen arriba la Virgen, el Niño Jesús, y ángeles, con chirimías; *Ninfa del Cielo*, p. 967, Cristo en una fuente; *La Peña de Francia*, p. 1885: en lo alto se aparece una cabaña de ramas y una altar, con una imagen de la Virgen con luces.

¹⁸ La Virgen tiene parlamentos extensos en esta escena (la acotación habla de «la imagen»); es posible, a fin de cuentas que fuese encarnada por una actriz, pero tampoco hay inconveniente en figurarla con una imagen mientras la actriz habla adentro. La emisión misteriosa de la voz ayudaría en éste y otros muchos casos de las comedias de santos a subrayar la sobrenaturalidad de la aparición.

grafía teatral, que provoca «una mayor identidad entre las formas de lo representado sobre la escena y de lo que constituía el trabajo más habitual de los artistas: el gran lienzo de altar o las decoraciones sacras». ¹⁹

Se ha visto que en la composición de las apariencias se utilizan variados elementos de decorado: cuadros, imágenes, árboles, múltiples objetos, nubes. El decorado espectacular que completa estos escenarios omniespaciales puede funcionar, como en el resto de la comedia de corral, de modo eminentemente verbal, o bien puede estar representado materialmente en el teatro. En algunas ocasiones parece claro que es el texto el que sugiere el decorado: el *locus amenus* de *La joya de las montañas* (pp. 185-86) ²⁰ está descrito únicamente con palabras: refleja, en la interpretación de Arcisclo, la armonía del universo creado por Dios, pero en la mirada de Eurosia se asimila a la inclinación mundana, por lo que se retira a un lado para contemplar los retratos de Cristo y la Virgen y orar. Un poco después (pp. 195-96) se describe verbalmente un tipo de paisaje opuesto: ²¹ un camino extraño, desierto, con peñascos, breñas y tormentas, que provoca el temor de todos, menos de Eurosia, al que le produce una extraña alegría: el aciago paisaje le evoca el deseado martirio por la fe. En otras ocasiones el paisaje se materializa sobre el tablado: así en *La santa Juana*, II (p. 855) la apariencia que se descubre («Descúbrese un campo con aves y un río con peces, oyendo predicar a la santa») ha de ser sin duda un telón o lienzo pintado con un paisaje (otro *locus amenus*) hagiográfico en el que las criaturas de la naturaleza escuchan a la santa, que les predica igual que San Francisco de Asís. Los decorados de cueva (*La Ninfa del cielo*, p. 958) o de montaña (*Las Quinas de Portugal*, p. 1323), que sirven de ámbito a la vida retirada y ascética de los ermitaños y sabios (Anselmo, Giraldo) se componen de los elementos habituales, ramas que enmarcan uno de los huecos, peñas (de cartón probablemente), hiedra y árboles de los que cuelgan armas y objetos

¹⁹ «Los pintores escenógrafos en el Madrid del S. XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. de A. Egido, Salamanca, Universidad, 1989, p. 89.

²⁰ La acotación inicial de la escena es sólo: «Salen Eurosia, Arcisclo, Cornelio y Bodoque de camino», esto es, con trajes de camino, que es el modo de comunicar al espectador que están en un escenario de camino (campo).

²¹ Puede que haya alguna apoyatura física de escenario rústico, peñas o bosques: ver Ruano, *Los teatros comerciales*, pp. 409 y ss., para estos decorados.

simbólicos de la vida mundana que se ha abandonado.²² El monte de *Los lagos de san Vicente* no parece que fuera simplemente una rampa como las descritas por Ruano,²³ sino un cuerpo voluminoso, con intención de mimesis realista, capaz de abrirse y dejar ver la sala descrita con la composición pictórica del martirio de san Vicente: «Música. Todo el monte, desde la mitad arriba, se abre y queda como chapitel de una torre, levantado; descúbrese en su centro una sala adornada por arriba y por abajo de sedas y en medio sobre unas parrillas desnudo, san Vicente Mártir abrasándose» (p. 26).

En cualquiera de las opciones el texto delimita, precisa y activa las dimensiones del decorado:²⁴ en el último ejemplo de *La santa Juana* citado arriba, además del lienzo que suponemos, el texto recorre los elementos principales:

Aves que con varias plumas
[...]
peces que cortando espumas
[...]
hierbas que en tantos colores
cartas al cielo escribís,
fuentes claras, que imprimís
vuestros lazos en sus flores
[...]
daros lición me consuela (p. 855)

y lo mismo en el martirio del santo de *Los lagos de san Vicente*, donde el dialogo ha de explicar el sentido de la visión:²⁵

—¡Ay cielos!, una sierra
abierta por la mitad
da a mis dudas claridad
y mis errores destierra.
¡Qué majestuoso centro!
¡Quién es aquel que se abrasa

²² Ver infra el epígrafe de la utilería.

²³ *Los teatros comerciales*, pp. 419-26.

²⁴ Ver mi artículo citado sobre «Valores visuales de la palabra» (en prensa en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*).

²⁵ Otra vez cabe la duda de si San Vicente es un actor o se trata de un cuadro con voz «dentro».

y tantos incendios pasa,
 fénix de paciencia, dentro?
 [...]
 El risco que ya es dosel
 le sirve de chapitel
 y su interior de palacio
 [...]
 -Vicente soy, hija, busca
 los lagos de san Vicente (p. 26)

3. Algo más sobre los efectos de la tramoya: el milagro y la extensión sobrenatural del espacio dramático y del espacio escénico.

La mayoría de las apariencias a las que me acabo de referir se construyen con la ayuda de la maquinaria teatral o tramoyas. La tramoya predominante de modo casi absoluto en las comedias de santos es la canal o pescante,²⁶ que permite las elevaciones y descensos que comunican el cielo y la tierra. Las canales van adornadas o complementadas con nubes, luces que nimban de resplandor a la figura sagrada, flores, crucifijos, cuadros, etc. Ruano las describe con detalle que me evita alargarme en este punto:²⁷ solamente recordaré que a menudo el efecto es más elaborado que la simple bajada o elevación, implicando canales dobles simultáneas y otras trayectorias, como las que he anotado a propósito de *La santa Juana* o *Santo y sastre*. Los casos de desplazamientos verticales son abundantísimos en las piezas de Tirso (como en las de otros dramaturgos):

«Baja un ángel de lo alto [...] Súbese el ángel» (*La joya de las montañas*, pp. 202-3)
 «Volando desaparece la santa» (*La santa Juana*, I, p. 819)
 «Encúbrese la gloria y baja el ángel» (id., p. 824)

²⁶ No faltan otros efectos, como el torno (la máquina llamada bofetón; ver Ruano, *Los teatros comerciales*, pp. 484-86) de *La santa Juana*, I, p. 824, que hace desaparecer al ángel y a Juana: «Vuélvese un torno y desaparecen».

²⁷ «La canal se formaba junto al corredor alto, permaneciendo cubierta por una cortina que sobresalía de la fachada del edificio del vestuario hasta el momento en que era utilizada por el espacio correspondiente del corredor alto, cuyas barandillas habían sido desmontadas [...] se encaramaba el personaje en la tramoya. En el momento oportuno se corría la cortina y el pescante empezaba su descenso» (*Los teatros comerciales*, pp. 473-4). Esta cortina es diferente del «pañío» normal que cubre habitualmente los huecos.

«Música y salen la santa y el ángel de la guarda, arriba, que va bajando hasta la mitad del tablado y la santa subiendo dél al mismo tiempo, hasta emparejar los dos» (*La santa Juana*, II, p. 825)

«Sale volando el ángel; todo se encubre» (id. p. 828)

«Baja de arriba la santa volando» (id., p. 854)²⁸

A la extensión espacial que la tramoya sugiere, introduciendo el mundo celeste en su relación con las acciones de los hombres en la tierra, se añade la ampliación de la experiencia cotidiana por medio de la presencia del milagro, rasgo característico del género, cuyo decoro dramático y convenciones de verosimilitud permiten estas ampliaciones maravillosas. Los milagros se escenifican utilizando recursos especiales, algunos de cuyos mecanismos conocemos bien, mientras otros son más difíciles de imaginar. En los casos más simples el milagro no necesita de mayor despliegue de tramoya: la mudez milagrosa de Lelio, en castigo a su blasfemia, se traduce por el gesto y el recurso paraverbal del balbuceo: «Hace señas que está mudo» y habla «Aba, aba, ba...» (*Santo y sastre*, p. 84); en *La santa Juana*, I (pp. 794-95) el ángel de la guarda detiene a la santa: el ángel es invisible para ella —no para el espectador, claro—, efecto prodigioso que sabemos porque así lo explica la santa en su parte de texto, donde afirma no ver a nadie («Jesús, qué notable fuerza / sin ver a nadie he sentido»): el discurso verbal y el gesto «producen» el milagro, y el mismo recurso afecta más adelante a Juana, que se vuelve invisible para Francisco Loarte y Lillo: «Va a abrazarla, hace que no la ve ni Lillo tampoco» (id., p. 800). En la Tercera Parte de esa trilogía (p. 904) una niña muerta habla por la invocación de la santa: la actriz niña que hace de muerta protagoniza un milagro muy fácil en este caso. El texto debe orientar, una vez más, la percepción del milagro en la misma comedia (pp. 905-906), cuando aparece un galán, que resulta ser un alma, cosa que solo podemos saber porque así nos lo asegura («Aunque mienten las señales / no soy cuerpo, un alma sí»). Un poco más elaborados escénicamente son otros milagros: en *La santa Juana*, I (p. 808) cae sor Juana y se le quiebra un barreño de barro, junta los pedazos, reza arrodillada y «sale un barreño nuevo en lugar del quebrado» (por el escotillón sin duda, por donde echa Juana los pedazos quebrados que ha

²⁸ Otros casos: *La santa Juana*, III, pp. 874, 888, 908; *La Ninfa del cielo*, p. 970; *El mayor desengaño*, p. 1224; *Santo y sastre*, p. 88.

recogido). Descripción del mecanismo más detallada (con igual uso del escotillón) se ofrece en *Los lagos de san Vicente* (pp. 37-39), donde se especifican las etapas del milagro en las acotaciones: «Sacan una canasta llena de platos, pan y legumbre que Pascual traslada en una cesta curiosa y cúbrenla con unos manteles», «El suelo del tabaque o canasta se quita por debajo del tablado y por el mismo lugar se llena de flores y hierbas diversas que vuelca después Axa». Una cuerda camuflada de tomillo que se iría soltando desde un corredor sirve para otro milagro en esta misma comedia (p. 51), al caer Pascual por un precipicio («Desliza y cae quedándose asido de un tomillo con todo el cuerpo en el aire») y salvarse gracias a un tomillo maravilloso («Vase alargando el tomillo y él bajando»). Otros casos de escotillón y decorado de pozo tenemos en la visión macabra de *La Ninfa del cielo* (p. 954), que escenifica un sueño de Ninfa en que aparece una danza fantástica del cortejo de la muerte digna de lo mejor de Shakespeare; van cayendo al pozo los danzantes y por el pozo se asoma la Muerte para provocar el suicidio de Ninfa, evitado por la aparición de un ángel. Escotillón simple se necesita para otra milagrosa escena con un arca sagrada (*La santa Juana*, III, p. 901) que está sobre una mesa (que debería tener faldas), y de la que sale «entre nubes doradas el santísimo sacramento».²⁹ Distintos efectos especiales proporcionan otros variados milagros: es difícil imaginar cómo harían la llama que sale de las manos de don Luis y del alma (*La santa Juana*, III, p. 906); para el agua que brota al golpear Eurosia con la vara el suelo («Da los tres golpes con la vara en tierra y sale agua», *La joya de las montañas*, p. 203) seguramente bastaría un sencillo mecanismo de tubos aprovechando el principio de los pozos artesianos); la cabeza al revés,³⁰ castigo dado por la Virgen a Maroto (*La dama del olivar*, p. 1212), se obtendría con una máscara o una cabeza de cartón.

²⁹ Ni siquiera haría falta una solución tan complicada como una canal en miniatura, según propone Ruano (*Los teatros comerciales*, p. 537): una persona situada en el foso puede alzar con toda facilidad la custodia a través del escotillón.

³⁰ Agradezco a mi amigo y colega Francisco de Asís Florit el haberme hecho reparar en esta incómoda torsión capital de Maroto, que implica a su vez movimientos especiales en el actor, ya que debe caminar hacia atrás, donde ahora tiene la cara con los ojos.

4. *El valor del objeto: la utilería hagiográfica.*

De los múltiples valores y funciones posibles del objeto teatral, destaca, claro está, en las comedias de santos, el valor simbólico religioso en dos matices básicos, muy relacionados entre sí: por un lado abundan los *objetos propios del ámbito de la vida religiosa*, connotados de sacralidad: crucifijos, imágenes sagradas, custodias, rosarios, objetos rituales del culto, insignias de la Pasión; por otro, tenemos los *objetos activados por el contexto y la acción* con un valor de simbolismo penitencial o ascéticos, como las galas y armas sustituidas por los vestidos de pieles o de palma de penitentes y ermitaños. No obstante, hay que señalar que en el clima de estas comedias, cualquier objeto aparentemente neutro o cotidiano puede activarse en sentidos simbólicos:³¹ Homobono (*Santo y sastre*, p. 59) venera los objetos propios de su oficio de sastre (una medida de pergamino, unas tijeras) porque ve en ellos símbolos cristológicos: la medida de pergamino es una piel de cordero que le evoca al Cordero de Dios, Cristo, y las tijeras, con las dos hojas abiertas significan la cruz, que besa reverencialmente.

Los del primer tipo que he señalado suelen tener la función de fijar para el personaje (y el público) la emoción religiosa, concentrando el sentimiento por medio de la excitación visual patética, del mismo modo que las imágenes sacras y los retablos del barroco. Es conocida la técnica de los predicadores del XVII de exhibir en momentos culminantes de su sermón objetos capaces de excitar y concentrar el impacto emotivo (calaveras, crucifijos): ésta es exactamente la función de los mismos en el teatro. Así sucede con los retratos de Cristo y la Virgen que contempla Eurosia en *La joya de las montañas* (p. 166),³² de clara función, si se contraponen a la inmediata salida de Bodoque con un pedazo de carne (símbolo de su grosero interés material); la calavera y la piedra penitenciales que porta Ninfa (*La Ninfa del cielo*, p. 962, en obvia evocación iconográfica de la Magdalena penitente); el Santísimo del

³¹ Fenómeno omnipresente en la cultura medieval, donde una vieja llevando una carga de leña podía simbolizar a Cristo cargando la Cruz, o un vaso de vino mezclado con agua recordaba la herida en el costado de Cristo, etc. según ha estudiado espléndidamente J. Huizinga en su clásico *El otoño de la Edad Media*.

³² La calidad y contenido de estos retratos han de ser comunicados al espectador por el discurso verbal y la actitud de la actriz, porque no son accesibles directamente a la vista del público. Para este tipo de recurso cfr. mi artículo «Valores visuales de la palabra» (en prensa).

arca en *La santa Juana*, III (p. 901); las insignias de la Pasión que se exhiben en la misma comedia y que Cristo entrega a la santa (pp. 873 y ss: «Aparécese la cruz y sobre ella la corona de espinas y tres clavos»); el árbol de rosarios (id, II, p. 827), o el árbol con la imagen de la Virgen y retratos de santos en *La dama del olivar* (p. 1205: «Ábrese un olivo y entre sus ramas está una imagen de Nuestra Señora de la Merced [...] Con los santos y corona que refiere ha de estar adornado el árbol»).³³

A la precisión ceremonial de la escena responden los objetos rituales en el bautizo de Alí Petrán, donde la Virgen bautiza al moro convertido (*Los lagos de san Vicente*, p. 46): «Música. De dos nubes bajan al tablado seis ángeles, tres de cada una, con mazapán, vela, salero, fuente, capillo y aguamanil. El mismo árbol baja hasta poner en el tablado a Nuestra Señora».

El contraste entre los accesorios simbólicos de penitencia y alejamiento del mundo, y los anteriores emblemas de la vida cortesana o mundana, es efecto repetido en *La santa Juana* (I, p. 791), *La Ninfa del cielo* (956), *Doña Beatriz de Silva* (p. 898), y *Las Quinas de Portugal* (p. 1323): en el primer ejemplo, las galas que Francisco Loarte ofrece a Juana (chapines, cadenas) caen de manera misteriosa, mientras sale en su lugar un hábito de monja de San Francisco; naturalmente el texto gravita sobre la función y significado de semejantes accesorios que focalizan el discurso del personaje. De modo más complejo, con referencias intertextuales a un famoso pasaje de San Pablo sobre el hombre nuevo,³⁴

³³ El texto va mencionando y describiendo los santos que aparecen en la serie de cuadros que adornan el árbol: san Pedro Nolasco, san Pedro Armengol, san Ramón Nonato, san Serapión.

³⁴ «Como culebra quiero / para otra nueva vida renovarme / donde clemencia espero / si acierto de una vez a desnudarme / del hábito que ha hecho / la vil costumbre de mi ingrato pecho»; cfr. San Pablo, *Efesios*, 4, 22-24: «deponere vos secundum pristinam conversationem veterem hominem qui corrumpitur secundum desideria erroris. Renovamini autem spiritu mentis vestrae et induite novum hominem, qui secundum Deum creatius est in iustitia et sanctitate veritatis». La imagen de la culebra es habitual en estos contextos, por su muda de piel. Ver por ejemplo un pasaje semejante en el auto de Calderón, *El año santo de Roma*: «Pues yo, que soy el Temor / la túnica del dolor / le visto, cuyos efetos, / como en la serpiente harán / que otra nueva piel reciba, / para que nuevo hombre viva» (vv. 785-90, ed. crítica de I. Arellano y Á. Cilveti, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1995), o el comentario de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* sobre algunos emblemas de víbora cambiando de piel.

Ninfa se va desnudando de las armas y galas (ristre, bonete emplumado) y las va colgando de las ramas de un árbol, para salir luego con cadenas y pieles penitenciales (p. 962). De otro árbol cuelga don Juan, de ermitaño, acompañado de san Jerónimo, sus antiguas armas y vestidos de galán y caballero: «estén colgados de un árbol espada, daga, sombrero con plumas. Toquen música» (*Doña Beatriz de Silva*, p. 898); y en escenario de cueva tenemos lo mismo en *Las Quinas de Portugal*: «Ábrese toda la montaña desde la mitad abajo, quedando descubierta una cueva capaz, toda entapizada de hiedra, flores y romeros, techos, paredes y suelo. En medio de una mesa de hierbas y asentado en un peñasco, la cara a la gente, Giraldo, viejo venerabilísimo, vestido de estera de palma, con algunos libros, como que los estudia; al lado de la puerta de la cueva una palma, colgando de ella las armas que aquí se dicen» (p. 1323) (que son espada, yelmo y arnés, signos de la milicia material olvidada por «la milicia del alma» a que ahora se dedica Giraldo).

Muchos de estos accesorios pertenecen a un territorio mixto cercano al vestuario, como las galas, armas o el cordón de San Francisco que sirve a la santa Juana para exorcizar a una endemoniada (*La santa Juana*, I, p. 815). Completaré ahora algunos detalles sobre el uso del vestuario en la comedia de santos tirsiana.

5. El vestido.

Los usos específicos del vestuario en las comedias de santos (dejando aparte los usos generales comunes a cualquier otro tipo de comedia) están orientados por los fines del género: véase el significativo ejemplo del disfraz varonil, tan conocido, que invierte su sentido habitual en *La santa Juana* (I, p. 794): no es aquí un recurso del enredo femenino en busca del galán que se pretende (como en *Don Gil de las calzas verdes*, por citar un caso arquetípico en la comedia de Tirso), sino un medio de evitar el matrimonio humano no deseado, en busca de la dedicación religiosa.

Característicos son dos tipos, más o menos relacionados pero distinguibles, de vestimentas:³⁵ las constituidas por hábitos religiosos, prendas eclesiásticas, o ropajes penitenciales; y las que responden a las convenciones iconográficas. Algunos ejemplos han sido apuntados en el apartado anterior: vestidura de palmas de los ermitaños Anselmo o

³⁵ Sobre la variedad y abundancia de los efectos del vestuario en la comedia de santos cfr. Roux, «Quelques aperçus», pp. 236-40.

Giraldos, pieles y cadenas de Ninfa, etc. Añádase el roquete que cubre la armadura de don Alfonso (*Las Quinas de Portugal*, p. 1334), o el sayo penitente de Juana (*La santa Juana*, I, p. 839). Especial importancia tienen los trueques de vestidos, como los de don Juan o Ninfa (ver epígrafe anterior). También, en otro contexto, Homobono trueca sus vestidos con un pobre, que resulta ser Cristo en *Santo y sastre* (pp. 64-72).

La vestimenta codificada que obedece a la iconografía habitual de los santos se realiza en los actores que salen encarnándolos, o se presenta en las imágenes o pinturas que pueden formar parte de las apariencias: la Inmaculada Concepción con manto azul (basta mirar las Vírgenes de Murillo o Zurbarán: en *Doña Beatriz de Silva*, la niña que hace a la Virgen sale «con los rayos, corona y hábito con que pintan a la imagen de la Concepción», p. 897), el Cristo de *La santa Juana* (III, p. 873) con «tunicela encarnada, como resucitado», otros santos con sus atributos iconográficos (vestimentarios o accesorios anejos) como la parrilla de San Vicente (*Los lagos de san Vicente*: es san Vicente de Zaragoza, protomártir, patrón de Vincenza en Italia).

No se suelen especificar algunos de estos vestidos, como los de los abundantes ángeles: seguramente obedecían siempre a la convención de la túnica blanca y capa de color;³⁶ el demonio que lucha por Ninfa contra el ángel custodio (*La Ninfa del cielo*, p. 964) no sabemos si lleva vestimenta particular; era corriente que los demonios salieran con máscaras convencionales, y a veces con faldones de terciopelo negro.

³⁶ Ruano, *Los teatros comerciales*, p. 306, cita algunos casos de inventarios de actores donde los vestidos de ángel son de lana blanca, y los mantos de tafetán guarnecido de plata; también recoge algunos detalles de la vestimenta de demonio, según algunos inventarios. Los mantos estrellados de terciopelo negro, y otros más o menos suntuosos son habituales en los autos sacramentales de Calderón, por ejemplo, pero en las comedias hay menos datos, aunque el demonio era personaje habitual: en el inventario de vestidos y máscaras de la compañía de Gaspar de Oropesa y su mujer Inés de Bustamante constan, por ejemplo, catorce máscaras de demonio, doce con la frente (alude seguramente a que esta frente lleva cuernecillos) y algunas con barbas: ver L. Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad, 1988, p. 22.

6. *El valor del gesto: ritualización y éxtasis.*

El grado de la convencionalización gestual es extremo en el repertorio específico de la comedia de santos. Hay un gesto y postura esencial, quizá el más abundante y característico: el de arrodillarse, acompañado a veces de la postura oracional de las manos. Se comprende la función de un gesto ritual de humildad y adoración en el ámbito sacro de la comedia hagiográfica: los santos como actitud reverencial hacia Dios generalmente, pero también otros personajes como acatamiento de los mismos santos, o como signo de arrepentimiento y petición de merced, etc. reiteran innumerablemente este gesto:³⁷ *La santa Juana* (II, p. 861; III, pp. 901, 907-908); *La Ninfa del cielo* (p. 960); *La dama del olivar* (pp. 1216-17); *Los lagos de san Vicente* (p. 45); *Santo y sastre* (pp. 73, 86).

Otros gestos pertenecen también al territorio de lo patético, destinado a mover al espectador: desmayos (*La santa Juana*, I, p. 816), llantos (*La santa Juana*, p. 833), asombros ante la revelación de la divinidad (*Los lagos de san Vicente*, p. 44).

Una composición gestual, plástica, que incluye normalmente el arrodillarse, con otros detalles de postura igualmente codificados (mirar hacia lo alto, paralización del movimiento compuesto, manos juntas) es la que compone el arrobamiento, elevación o éxtasis místico, también repetida en las comedias de Tirso:

«Quédase de rodillas, elevado» (*Santo y sastre*, p. 74)

«Queda como arrobada con los retratos en las manos» (*La joya de las montañas*, p. 188)

«Descubren una cortina y a la santa de rodillas arrobada» (*La santa Juana*, I, p. 822)

«de rodillas la santa, elevada» (*Los lagos de san Vicente*, p. 52)

En bastantes ocasiones la composición gestual evoca la de los cuadros de temática semejante: baste remitir, por ejemplo a la serie de santos de Zurbarán, Murillo, o a cualquiera de los pintores barrocos para encontrar fácilmente paralelos, que ya han sido subrayados por la crítica.³⁸

³⁷ Otros ejemplos, *La joya de las montañas*, pp. 169, 187; *La santa Juana*, I, p. 812; *Los lagos de san Vicente*, p. 52, *Santo y sastre*, p. 84.

³⁸ Cfr. Rodríguez G. de Ceballos, «Espacio sacro».

7. *Efectos sonoros: las voces del cielo y la música.*

Dos efectos sonoros destacan (entre otros más ocasionales de ruidos varios, etc.): las voces del cielo,³⁹ pronunciadas por un actor dentro (detrás de las cortinas), y la música. El primero supone la irrupción del mundo celeste en la experiencia terrena, en una continuidad análoga a la implicada por otros recursos escénicos, como el pescante. Las voces del cielo orientan, avisan, profetizan, y en general revelan la existencia de un mundo y sus valores que no puede ignorarse por los personajes. La dimensión sobrenatural de estas voces probablemente se resaltaría con efectos paralingüísticos de entonación, timbre o velocidad del recitado, y se subraya a menudo por el segundo de los efectos, el de la música (*Santo y sastre*, p. 81; *La santa Juana*, I, p. 801). Tirso apela a las voces del cielo como recurso en casi todas sus obras de santos: *La joya de las montañas* (p. 170), *La santa Juana* (I, pp. 791, 794; III, p. 905); *Los lagos de san Vicente* (p. 43).

En cuanto a la música, es un componente esencial de la realización teatral barroca, y alcanza desarrollos muy complejos en un género parcialmente cercano a la comedia hagiográfica como es el de los autos sacramentales, muy en especial en Calderón. La música, que puede utilizarse en infinidad de situaciones y momentos, desempeña algunas funciones muy precisas, las cuales enraízan en último extremo en teorías filosóficas que resaltan el valor de la música como expresión de la armonía del universo, o son conscientes de su capacidad emocionadora. San Agustín había hecho una distinción que tiene plena vigencia en los dramaturgos barrocos, entre música sacra y profana. La música «verdadera» es eco de la celestial armonía y manifestación de la razón divina, mientras que la puramente sensorial se asocia con el pecado. La combinación de sonidos acordes implica medida, proporción, orden frente al caos: es la voz de la divinidad, en suma. Así, en Fray Luis de León (que recoge la tradición musical pitagórica, del platonismo, Boecio, San Agustín y Petrarca) aparece como orden, proporción, medida, y en su preceptiva del *Teatro de los teatros* el calderoniano Bances Candamo escribe a este propósito: «Aunque Dios tiene en sí todas las ciencias, como origen de ellas, parece que la primera que ejercitó y

³⁹ Cfr. a propósito de Mira de Amescua, C. E. Anibal, «Voces del cielo. A Note on Mira de Amescua», *The Romanic Review*, 16, 1925, pp. 57-70 y «Another Note on the voces del cielo», *The Romanic Review*, 18, 1927, pp. 246-252.

puso en acto fue la Poesía, construyendo con ella las dos portentosas fábricas de los mundos grande y pequeño, en quien hay tan acorde correspondencia armónica, puestos en número, ritmo y armonía [...] Los platónicos y pitagóricos [...] dijeron que la causa de ser los racionales tan inclinados a la música [...] era porque las almas se acordaban de la suavísima armonía que se percibe en la patria donde fueron criados». ⁴⁰

En las comedias de santos (que no muestran ni mucho menos la explotación musical de los autos) encontramos dos variedades fundamentales de la música como expresión de lo sacro, comunes con el género sacramental: (a) la música de chirimías que suena siempre que se enseña una apariencia celeste, y (b) algunas formas de música litúrgica que introducen en el tablado la ceremonia religiosa. La función de propiciación devocional de la música sacra se subraya repetidamente por los tratadistas, por ejemplo Antonio Eximeno (siglo XVIII), quien reconoce la importancia de la asociación religión-música y señala la función del canto litúrgico, destinado a aumentar la devoción. No hace falta recordar la abundancia de himnos litúrgicos en los autos calderonianos; ⁴¹ en menor medida, pero muy perceptibles, hallamos estos elementos en las comedias de santos de Tirso: cántico de las completas ⁴² en *La santa Juana*, II (p. 857), canto del oficio fúnebre en *El Mayor desengaño* (pp. 1220-22: «Escuchad, que la capilla / el fúnebre oficio canta. / *Cantan dentro*. In memoria aeterna erit justus / ab auditione mala non timebit...»); otra capilla canta el «Christus regnat» en *Las Quinas de Portugal* (p. 1347), etc.

La apoteosis eucarística de los autos se subraya siempre por las chirimías, especializadas como signo de la divinidad: ⁴³ del mismo

⁴⁰ Ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970, p. 95.

⁴¹ «Tantum ergo» (*El gran teatro del Mundo*), «Te Deum» (*El Santo Rey don Fernando*, 2ª parte), la Salve (*Segunda esposa*), etc.

⁴² *completas*: «última parte del oficio divino con que terminan las horas canónicas del día».

⁴³ «Tocan chirimías y cerrándose los carros se da fin» (*El Veneno y la triaca*, p. 197); «Tocan chirimías, cantando el Tantum ergo» (*El gran teatro del mundo*, p. 222); «Se tocan chirimías y otros instrumentos, con que se da fin al auto» (*El gran mercado del mundo*, p. 242); «Tocan las chirimías, canta la música y se da fin al auto» (*La devoción de la misa*, p. 269); «Tocan chirimías y se da fin al auto» (*Lo que va del hombre a Dios*, p. 297), etc. Cito por la edición de los *Autos* de Calderón de Á. Valbuena Prat, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1987.

modo anuncian las apariciones sobrenaturales en las comedias:⁴⁴ algunos ejemplos se hallarán en *La santa Juana*, III (pp. 873, 874, 894, 908), *Los lagos de san Vicente* (p. 26), etc.

El sentido diabólico de la música profana,⁴⁵ no aparece en Tirso, precisamente por su utilización mucho más simple que la calderoniana. A Tirso le basta con un uso funcional más sencillo, en las líneas que he indicado.

En cualquier caso este elemento desempeña una función clave en el propósito de *mover* el sentimiento del espectador y facilitar en él un estado de ánimo especialmente receptivo.

Hay otro tipo de música, asociada a la danza, que trataré en el apartado siguiente por su especial condición de música folklórica y popular.

8. *La experiencia cotidiana de la santidad: popularismo en la comedia de santos. El folkore.*

Puede llamar la atención a un receptor moderno la presencia, muy abundante, casi diríamos sistemática, en las comedias de santos (en las tirsianas muy particularmente) de elementos populares, sobre todo de bailes, canciones y algunas formas de la burla popular (como las vayas o la grita, y los motes). En la trilogía de la *La santa Juana* (con mayor motivo aquí, pues tiene por protagonista a una santa del ámbito rural, venerada por una corriente de devoción eminentemente popular, mal vista por las jerarquías eclesiásticas),⁴⁶ hallamos un repertorio excepcional de formas populares de diversión: cantos de boda, vela, mayas, celebración folklórica de un bateo campesino, tréboles:⁴⁷

⁴⁴ Otros: *Doña Beatriz de Silva*, p. 898, *Las Quinas de Portugal*, pp. 1323, 1328, 1347. Para la música en general en Tirso cfr. G. Placer, «Uso y presencia de la música en las obras de Tirso de Molina», *Estudios*, 35, 1979, pp. 349-81; 36, 1980, pp. 39-69, 179-212.

⁴⁵ Roux, «Quelques aperçus», p. 241 y Agustín de la Granja, «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del Siglo XVII», *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, pp. 79-94.

⁴⁶ Cfr. A. K. G. Paterson, «Teatro para canonizar».

⁴⁷ Ver también el recibimiento de don Jorge en Cubas, *La santa Juana*, II, p. 830. No hace al caso ahora extenderme en comentarios sobre estas formas folklóricas. Ver M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987, donde trae también otras referencias de Tirso, y para los elementos populares en el teatro

«*músicos, cantando todos, de pastores, con mucha grita. / Novios son Elvira y Gil, / él es mayo y ella abril, / para en uno son los dos, / ella es luna y él es sol*» (I, p. 770)

«*Cantan y bailan tres o cuatro. / [...] La zagala y el garzón / para en uno son*» (I, p. 777)

«*Salen labradores a la vela, cantando con grita y fiesta [...] Salen más labradores, con grita y música. / [...] –Abril cari alegre / –Muy galán venís / –El sayo de verde / –Muy galán venís [...]*» (I, p. 784)

«*Salen los labradores, todos con música y bateo. / Trébole danle al niño, / trébole, ay Jesús, qué olor. / Trébole y poleo. / Alegre el bateo. / Trébole. / Rosas y junquillos. / Trébole [...]*» (II, pp. 839-40)

Y en otras comedias abundan los ejemplos: *La Ninfa del cielo* (p. 915), fiestas populares en *La dama del olivar* (p. 1058), en *Los lagos de san Vicente* (p. 50).

La interpretación de esta presencia tan intensa de elementos folklóricos (común a la mayoría de las obras del género, de cualquier dramaturgo) ha de situarse, sin duda, en la clarísima proyección popular de la mayor parte de los protagonistas, santos locales y contemporáneos, próximos, capaces de enocionar inmediatamente la sensibilidad del público: aspecto que no ha escapado a la percepción de la crítica y que han señalado, desde diversas vertientes estudiosos como Sirera, García de Enterría o Mazzochi (1990).⁴⁸

9. Conclusión: el sentido de la comedia de santos y su vigencia moderna; doctrina... ¡pero espectáculo!

Es evidente la estrecha relación que un género como la comedia de santos tiene con una determinada situación ideológica y religiosa,

del mercedario, M. García Blanco, «Algunos elementos populares en el teatro de Tirso de Molina», *Boletín de la Real Academia Española*, 29, 1949, pp. 413-52 y Ángel López, *El cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Revista Estudios, 1958.

⁴⁸ J. L. Sirera, «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en *Comedias y comediantes*. Ed. de M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad, 1991, 55-76; M. C. García de Enterría, «Hagiografía popular y comedias de santos», en *La comedia de magia y de santos*. Ed. F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente, Madrid, Júcar, 1992, 71-82; G. Mazzochi, «Juan de Dios y Antón Martín, de Lope de Vega: análisis de los mecanismos de una comedia de santos», en *Homenaje a A. Navarro*. Ed. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 1990, 407-35.

relación que puede incidir en la pérdida de vigencia cuando las circunstancias y los sistemas de valores dominantes en una sociedad cambian, como cambian los modelos culturales y los horizontes de expectativas de un determinado público. ¿Cabe recuperar para la escena moderna un género tan ligado a la sociedad aurisecular como la pieza hagiográfica? A mi juicio, cualquier obra de arte puede ser recuperable, con ciertas condiciones, y explotando las diferentes vertientes que ofrece. Pensar que sólo las obras estrictamente coetáneas de un receptor pueden llegar a su sensibilidad es negar directamente la posibilidad de todo arte y cultura, y negar además la evidencia que nos enseña que muchas obras de arte de otras épocas viven, y ésta es precisamente una de las características esenciales de la recepción de una obra, que además de su dimensión histórica (por la cual puede leerse como documento) nos importa fundamentalmente su dimensión artística (por la cual se lee como monumento) que la hace siempre actual, a menos que su mediocridad o chatura estética la invalide como tal obra de arte. Interesa examinar el sentido de estas comedias para adaptar en su caso un modo actualizado de representación.

La comedia de santos puede observarse en dos vertientes básicas que responden a las dos funciones atribuidas por los clásicos a la literatura: *docere y delectare*. El *docere* no puede discutirse en este tipo de comedias, y menos en un dramaturgo como Tirso, fraile de la Merced que evoluciona progresivamente a posiciones de mayor preocupación ética.⁴⁹ La dimensión doctrinal de la comedia de santos no necesita ponderación:⁵⁰ hay ocasiones en que el discurso teatral toma andadura de alocución pedagógica o lección doctrinal pura (*La santa Juana*, II, p. 828, contra la herejía; *Los lagos de san Vicente*, p. 31, demorada exposición

⁴⁹ Cfr. F. Florit, *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Estudios, 1986, pp. 115 y ss.

⁵⁰ Ver sobre esta dimensión doctrinal, Aparicio Maydeu, «La comedia de santos calderoniana», citada antes, aunque a propósito de Calderón muy aplicable a Tirso y otros dramaturgos; o Agustín de la Granja, «El templo disfrazado», en *Espacios teatrales del Barroco español*, Ed. J. M. Díez Borque, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 121-147. Cfr. también M. Cesáreo, «Ideología/espectacularidad en la comedia de santos», *Gestos*, 4, 1987, pp. 65-81, y para algunos aspectos en Tirso, W. Mettmann, *Studien zum religiösen Theater Tirso de Molina*, Köln, 1954 y J. Konan, «Prédestination et libre arbitre dans les autos et comedias de santos de Tirso de Molina», *Annales de l'Université d'Abidjan*, 9, 1976, pp. 367-82.

doctrinal). Ahora bien, la comedia sigue siendo comedia, arte teatral: que uno de los objetivos centrales del dramaturgo sea la defensa de la fe y las buenas costumbres no significa en modo alguno que ahí termine todo, como ha puesto de relieve Mazzochi: «no hay ningún motivo para pensar que al escribir una comedia de santos, el dramaturgo barroco considere solamente las exigencias de la propaganda religiosa y las ventajas que del ejercicio de la pluma le pueden venir».⁵¹ La comedia es doctrina, pero es sobre todo espectáculo, y la complejidad y sincretismo de elementos literarios, iconográficos (plásticos, pictóricos), musicales y escénicos en la búsqueda espectacular —y definitoria— de lo maravilloso y la emoción, puede ofrecer seguramente muchas posibilidades a los escenarios modernos.

⁵¹ G. Mazzochi, «*Juan de Dios y Antón Martín*, de Lope de Vega: análisis de los mecanismos de una comedia de santos», p. 408. Por otro lado no estará de más recordar la oposición a veces feroz que algunos moralistas muestran frente a estas comedias, que consideran llenas de irreverencias y de mezclas intolerables de lo profano y lo sagrado, con bailes, chistes y efectismos poco decentes. Cfr. sobre la polémica Aparicio Maydeu, «La comedia de santos calderoniana».