

RESEÑA

Anne Teulade, *Le saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, Les Éditions du Cerf, París, 2012, 256 pp. ISBN: 978-2-204-09754-3.

JOSÉ ARAGÜÉS ALDAZ (Universidad de Zaragoza)

Por su enfoque comparatista y por la ambición teórica de sus planteamientos, la monografía de Anne Teulade (*Le saint mis en scène. Un personnage paradoxal*) impone un cambio de rumbo a los estudios sobre nuestro teatro hagiográfico del Siglo de Oro. La autora analiza un corpus notable de piezas dramáticas francesas y españolas del siglo XVII, y toda una galería de textos teóricos que gravitan en torno a ellas. El análisis de esos textos permite enunciar el carácter paradójico e híbrido de un género ubicado en los confines del arte teatral de su tiempo. Sustentado en una figura de escasa potencialidad dramática (la del santo, desnudo de pasiones y aristas morales), ajeno a los postulados de la preceptiva neoaristotélica de la tragedia y a las convenciones de una comedia ligada a la representación de los conflictos mundanos, el teatro hagiográfico hubo de buscar su espacio con audacia, desbordando los límites de la mimesis tradicional e interrogando todas las potencialidades de la dramaturgia y el espectáculo. Teulade plantea un recorrido sugerente y ordenado por las claves del género y afronta todas las dificultades inherentes a esa mencionada dimensión comparatista. El estudio no ignora (aunque matiza convenientemente) la indudable asimetría que manifiestan los contextos dramáticos de la España y de la Francia del Seiscentos, y explora todos los nexos existentes entre ambos, tanto en lo que respecta a las polémicas religiosas y teóricas suscitadas por el teatro hagiográfico, como a las soluciones estéticas aportadas por el mismo.

El primer capítulo indaga, en este sentido, la problemática emergencia del género. Allí se estudian los ámbitos de representación de las piezas españolas, vinculadas ocasionalmente a las fiestas de canonización, beatificación o promoción del santo, pero destinadas de manera más frecuente a su representación en el corral,

y de unos textos franceses gestados en los teatros parisinos (ante todo en la década de 1640), pero también ligados, en otras ocasiones, a la devoción local de las parroquias de provincias. El análisis de la oscilante terminología del género («tragedia cristiana», «tragicomedia cristiana» o «historia santa» en Francia, y «comedia de santos» en la más libre terminología de nuestro ámbito) da paso a la consideración de dos asuntos imbricados y esenciales para la comprensión de su historia: el de las polémicas suscitadas por su aparición y el de la teorización acerca de su forma y sentido. Por lo que respecta al primer asunto, Teulade recuerda que la citada promoción del drama hagiográfico en Francia, asociada a un deseo de reforma y purificación moral del teatro, fue abandonada poco después de 1650. La mixtura de elementos religiosos y profanos en las obras y la deformación en las mismas de la imagen del santo son aspectos censurados por una preceptiva que, en esos momentos, postula una reorientación del teatro hacia los modelos clásicos, es decir, a un arte dramático centrado más en las pasiones que en la edificación moral. La crítica adopta en España perfiles tan solo en parte afines. Tras la violenta polémica de los comienzos, la defensa del drama hagiográfico puede rastrearse desde 1640 hasta más allá de 1680. El poder persuasivo del teatro y el valor para la edificación moral de la hagiografía se alían en la promoción de un género que, a pesar de todo, también despertó numerosos recelos. Algunos autores reprobaron la inserción en las piezas de episodios amorosos, así como la irreverente presencia en las mismas de graciosos de costumbres poco edificantes. Pero todo ello en el contexto, bien diferente al caso francés, de la fe en una renovación general del teatro, dictada por intereses morales y pedagógicos, en la que una comedia de santos depurada debía ocupar un lugar de privilegio.

La distancia entre los planteamientos franceses y españoles se aprecia de manera más nítida en el ámbito de las teorizaciones. En Francia, la reflexión estética se centró en el reconocimiento de la dimensión esencialmente épica y narrativa de la hagiografía, que la convertía en materia poco apta para la fábrica del drama en los términos contemplados por la preceptiva clasicista. La acomodación de la historia a las unidades clásicas (no siempre respetada) hubo de lograrse, en efecto, reduciendo toda la acción al día de la muerte del mártir, aunque ello impusiera algunas cargas gravosas: de un lado, el recurso al recitado y al extenso soliloquio para suplir la representación de episodios pasados; de otro, la invención poética de una trama profana (por lo general amorosa) que aminorara la aridez dramática de la acción.

Paralelamente, la voluntad de conciliación entre el carácter ejemplar del santo y los códigos de la tragedia derivó en algún intento de redefinición de esta última que, desbordando los estrechos límites impuestos por la preceptiva aristotélica, aceptaba la posibilidad de un modelo basado en la admiración suscitada por la perfección del protagonista (así, en Corneille). Los problemas teóricos planteados en España fueron de naturaleza algo diversa. Es cierto que no faltó quien, como Cascales, notara la ridícula duración de los hechos representados en escena (como en el drama sobre San Amaro, quien permaneció en el paraíso terrenal doscientos años, para regresar después). Pero, en general, los comentarios sobre la comedia de santos se sitúan al margen de la polémica clasicista, recordando únicamente esa mencionada dimensión narrativa y épica de las obras y su enorme aparato escénico, y buscando un acomodo al género entre las piezas históricas que conforman el «teatro de gran espectáculo».

La exposición de Teulade da cuenta, en definitiva, de todas las reflexiones suscitadas por una filiación entre hagiografía y drama ciertamente problemática, tanto desde el punto de vista estético como desde una perspectiva moral. Y ese es el punto de partida para el asedio de las estrategias formales que guían la factura por parte de los dramaturgos de sus piezas, asunto abordado en el segundo capítulo de la monografía. Allí se examinan, en efecto, las vías para la creación de una acción teatral adecuada a partir de unas historias muchas veces monolíticas y carentes de tensión dramática. Teulade propone la existencia de cuatro grandes modelos argumentales, y ordena adecuadamente esa silva de posibles tramas que acoge el género. En el primero de esos modelos, el peso de las piezas recae sobre el antagonismo entre el santo y un representante del poder pagano. La intriga de esos «dramas de conflicto» posee así una dimensión religiosa y política, y se acompaña siempre de una trama afectiva. En el caso francés, esa trama se sustenta en el enamoramiento del perseguidor hacia la perseguida, o en cualquier otro tipo de relación afectiva o de parentesco entre ambos, que retarda el martirio y acrecienta la tensión dramática. En España, la acción amorosa suele constituir una intriga en cierto modo paralela a ese conflicto religioso, y en ella se dan cita la magia demoníaca y diversas aventuras y situaciones similares a las que incardinan las comedias profanas. El segundo modelo argumental propuesto por Teulade aparece centrado en la figura del perseguidor, dominado por pasiones tiránicas. Esos «dramas de persecución» se tejen en ocasiones alrededor de la violencia y de una estética de la sangre propia de la tragedia francesa, que muchas veces hace de la fe del santo un mero pretexto

para un acoso dictado por otra suerte de intereses políticos o afectivos. El tercero de los modelos apuntados en el capítulo corresponde a los «dramas de evolución», tejidos sobre la mudanza del protagonista desde su condición de hombre mundano (o más radicalmente, de pecador) a la de santo aislado del mundo o en constante lucha con él, entregado a Dios y, en ocasiones, martirizado. El modelo puede adoptar a su vez formas diversas, convenientemente deslindadas por la autora. En primer lugar se sitúan las piezas que concluyen con el martirio del santo, que ofrecen un amplio espacio para el encadenamiento de aventuras y para el viaje, real y simbólico, a través de una auténtica topografía de la virtud (una topografía que adopta en algunos autores, como Calderón, perfiles especialmente complejos y sinuosos). En segundo lugar figuran las vidas piadosas, que se articulan en el teatro francés en torno al eje temático de la retirada del mundo y que en España ofrecen un diseño algo más complejo, sin duda influido por otros modelos estructurales. Una tercera variedad, dentro de los dramas de evolución, es la representada por las piezas de conversión radical. Incompatibles con la estrecha concepción de la verosimilitud propuesta por la preceptiva francesa, esas piezas se llenan en España de matices e indicios que hacen más aceptable el sorprendente paso del pecado a la santidad: la marginalidad y el valor del bandido puede prefigurar su condición futura de santo heroico y enfrentado al mundo, del mismo modo que los paradigmas de San Pablo y de la Magdalena se constituyen en referentes explícitos de aquellos casos de conversión, quizá menos conocidos, propuestos en los dramas. El cuarto y último modelo estructural apuntado por Teulade, específico del ámbito hispánico, es el de los «dramas rapsódicos», basados en la acumulación de episodios hasta cierto punto aislados. En ellos, el santo es sometido a numerosas pruebas de virtud a lo largo de una suma de escenas que se suceden al modo de breves cuadros (ciertamente influidos, por lo demás, por la pintura de la época). Las piezas se suelen acompañar de diversas referencias históricas que refuerzan su coherencia ideológica celebrando la vocación cristiana de la nación. De ese modo, son numerosos los dramas consagrados a aquellos santos vinculados a la instauración y a la defensa del cristianismo en España (Segundo, Hermenegildo o incluso el rey Fernando), figuras épicas ubicadas, como la propia historia patria, en una temporalidad providencial.

La clasificación de los modelos dramáticos aportada por Teulade constituye, en definitiva, un brillante y ordenado punto de partida para cualquier aproximación ulterior al género. En el capítulo tercero, de hecho, la autora reordena algunas

cuestiones, ya insinuadas en esas páginas, para interrogar el mensaje religioso de las piezas en el contexto de su hibridación con los géneros profanos y siempre de acuerdo con la diversidad que manifiestan los dos ámbitos nacionales considerados. Teulade recuerda de nuevo las claves esenciales de esa diversidad (la mencionada preferencia del teatro francés por los modelos de conflicto y persecución, con el trasfondo del martirio, y la existencia de algunas modalidades específicamente españolas, como los dramas de conversión radical y las piezas rapsódicas o episódicas) y sus causas poéticas (el intento de acomodación a los preceptos neoaristotélicos sobre la tragedia y el respeto a las unidades, en Francia, y la concepción laxa de la verosimilitud y la multiplicación casi infinita de tiempos y espacios en el ámbito hispánico), e indaga sus consecuencias ideológicas. En esencia, la presencia de unos u otros modelos argumentales confiere al género en España un más nítido alcance didáctico y la posibilidad de un mayor respeto a la letra original de las leyendas hagiográficas (todo ello al margen, claro está, de la relativa libertad que preside la creación de los dramas en ambas naciones, y de la prevalencia de los modelos teatrales elegidos por cada autor sobre los tipos de leyenda utilizados en el resultado final de las piezas). En las páginas del capítulo se explora todo un universo de intenciones: la búsqueda en los dramas franceses de conflicto y persecución de un patetismo trágico, nacido de la citada filiación entre el perseguidor y el perseguido; la presencia en los españoles de una trama amorosa, con toques de comedia de capa y espada, que muestra el poder maléfico del diablo y su derrota final; la dimensión doctrinal de un teatro de conversión que armoniza la acción de la gracia divina y el libre albedrío del protagonista; el valor didáctico de las piezas episódicas, constituidas en ejemplo de la grandeza de Dios y en testimonio de la virtud de unos protagonistas muchas veces en vías de canonización; la evocación, en fin, sobre las tablas, de toda una iconografía hagiográfica, desplegada en una sucesión de escenas de clara inspiración pictórica.

Tras ese asedio a las implicaciones ideológicas del género, Teulade se ocupa de los asuntos relativos a la representación (y a la representabilidad) de la materia hagiográfica. El capítulo cuarto analiza así los problemas ligados a esa difícil plasmación sobre la escena de la identidad del santo, portador de un *ethos* normalmente parco en manifestaciones sensibles. El teatro del siglo XVII hubo de ensayar nuevas estrategias para la exteriorización de esa identidad, por lo que recurrió a numerosos signos visuales y verbales en una interrogación constante de las fronteras de la mimesis dramática. La caracterización del personaje comienza, obviamente, por el

vestuario, portador de una rica significación identitaria e iconográfica, que apoya el discurrir del texto dramático y suple a menudo sus silencios. Claro que la palabra ocupa también un lugar esencial en el desvelamiento de esa identidad del héroe, quien proclama su fe verdadera en un entorno de mentira y simulación. Como lo ocupan los constantes gestos de rechazo a las riquezas y al trono imperial, que materializan su triunfo sobre el poder mundano. En contrapartida, es justamente la invisibilidad de la virtud la que hace posible la acción en aquellas piezas sustentadas en los intentos demoníacos por presentar al santo como figura pecaminosa a través de diversos trucos y equívocos. En ellas, el protagonista, héroe transparente, enfrenta y desnuda ese juego de confusiones y falsas identidades que le rodea: ante aquellas perversas ficciones ideadas por el demonio en el interior de la comedia, el santo se niega a desempeñar un papel de «actor», garantizando así la verdad frente al engaño y la simulación. En un plano simbólico, esa transparencia del héroe cristiano se convierte en punto de anclaje ante la incertidumbre que asola al hombre barroco en un mundo opaco, lleno de falsas apariencias, y constituido en escenario de una confusa comedia. El drama hagiográfico revive de ese modo toda la problemática sobre la ilusión y la identidad que recorre el teatro profano de la época, abordándola desde una perspectiva trascendente.

A un asunto parcialmente vinculado con el anterior —el de la representación de lo sobrenatural en el escenario— dedica Teulade el quinto capítulo de su monografía. Allí, la autora analiza los modos y medios de esa representación, así como los debates acerca de su licitud moral y estética. En Francia, la aceptación exclusiva de la «verosimilitud ordinaria» y la ubicación aristotélica de la historia por encima del espectáculo (de la *diégesis* sobre la *opsis*) impusieron un evidente rechazo a la presencia en las tablas de lo maravilloso, sustanciada en la condena de la utilización de máquinas en el drama. Es cierto que la práctica escénica impuso el uso de las mismas en el teatro mitológico, lo cual facilitó su trasvase a la tragedia cristiana, pero su presencia en este último ámbito ha de considerarse, en el mejor de los casos, muy discreta. Los textos teóricos españoles coinciden con los franceses en recordar los accidentes (en algún caso ridículos) originados por ese tipo de recursos, considerados un mero reclamo para atraer al público más indocto por Cervantes, Salas Barbadillo o Lope (quien justificaría su utilización por la mera obediencia al «gusto»). Suárez de Figueroa otorgaría un lugar esencial entre esas piezas de espectáculo (o comedias «de cuerpo») a la comedia de santos. Pero, en última instancia,

sería justamente en ese estrecho ámbito del teatro hagiográfico donde el uso de ingenios (y la presencia de lo sobrenatural) había de justificarse con más decisión. A ello hubieron de contribuir una concepción de la verosimilitud algo más laxa que la vigente en el país vecino (la llamada «verosimilitud extraordinaria», que aceptaría la presencia del milagro) y, cómo no, el propio estatuto concedido en nuestros lares a las imágenes en el fomento de la devoción. La comedia de santos abunda en apariciones y milagros, desplegando para ello toda aquella galería de trucos y aparatos que pueblan la escena barroca: apariencias, escotillones, tramoyas. Todo ello sostiene una escenografía vertical, de tres escalas (la divina, la humana y la demoníaca), o acaso de cuatro, dada la ubicación ocasional del santo en un lugar intermedio entre la tierra y el cielo. También aquí la escena española buscó una mimesis totalizadora otorgando un cuerpo visible a las fuerzas divinas y diabólicas, a diferencia de un teatro francés en el que ese universo trascendente se muestra con una materialidad mucho más difusa. En las piezas francesas, en efecto, la palabra sustituye muy a menudo a la imagen en la representación del milagro o en la aclaración del origen sobrenatural de ciertas señales, y el ángel posee un estatuto inestable, haciéndose alternativamente visible o invisible sobre el escenario. Claro que también la comedia de santos supo explorar esos confines de la mimesis ensayando modos más sutiles de expresión de lo sobrenatural. A esa luz conviene entender la citada proposición de escenas de claro valor pictórico en el desenlace apoteósico de las piezas, que confirman ya la presencia del santo en una dimensión extra-temporal. O el recurso a la música «divina», eco de la armonía celeste, en ese mismo momento de la apoteosis o en tantos otros pasajes del drama.

La puesta en escena de la santidad interroga, en efecto, todos los límites de la teatralidad. Junto a ello, las propias obras parecen llenarse de ecos y reflexiones de carácter metateatral, cuyo sentido y propósito examina Teulade en un sexto y último capítulo ciertamente sugerente. De entrada, la mencionada oposición del santo al juego de ficciones propuesto por el diablo observa una paradójica relación con las reticencias (de raigambre platónica y agustiniana) hacia los engaños morales del propio arte dramático. Claro que los autores supieron también proponer otras figuraciones algo más benévolas del oficio teatral: Dios podía ser concebido como creador de comedias y el santo devenía en ocasiones actor que representa sobre el escenario, más que ficciones, la propia verdad (como sucede con San Ginés, convertido al representar el papel de un cristiano bautizado, o con San Juan Bueno,

identificado hasta el extremo con su personaje de San Jerónimo). De modo más general, todas las piezas muestran la elevación del santo en un entorno de personajes convertidos en público de sus actos y de sus milagros, fomentando una suerte de espectáculo casi teatral en el interior del drama. Los parlamentos se pueblan de comentarios admirados y devotos acerca de ese espectáculo y trasladan a la ficción no pocos ecos de los efectos que el propio drama hagiográfico pretendía para sí entre sus espectadores. Esos personajes-testigo se convierten así en intermediarios entre la historia del santo y el público real (y en reflejo de este último en el interior del drama), fomentando una recepción distanciada, mediatizada, de las obras.

Y es que el teatro hagiográfico evita en buena medida esa contaminación pasional entre héroe y espectador propia de la tragedia aristotélica favoreciendo una actitud reflexiva por parte del público, que Teulade analiza en relación con la «poética de la distancia» expuesta por Brecht. A la luz de esa distancia conviene entender, según la autora, no pocos matices del género. Por ejemplo, el desplazamiento de la atención en las piezas de martirio desde el ámbito del horror hacia el de la admiración (una admiración que contagia a todos los testigos de la muerte del santo y que se traslada, de manera especular, a los propios espectadores del drama, orientando su recepción de las obras). En el ámbito francés, por ejemplo, los cuerpos torturados desaparecen paulatinamente de la escena, sustituidos por la presencia de un mensajero que comenta el martirio y mediatiza su valor poniendo el acento sobre sus efectos edificantes. En otras ocasiones, ese martirio acaece entre bastidores y es relatado por un personaje que lo contempla desde el escenario y que usurpa de algún modo el lugar del espectador para filtrar de nuevo el sentido de la escena y hacer más ostensible aquella «distancia reflexiva» indagada por Teulade. Ajeno al juego de pasiones que incardina la tragedia clásica, sustentado en la naturaleza de un héroe sin fisuras, el teatro hagiográfico (y, en particular, nuestra comedia de santos) se aproxima así a ese teatro «épico» enunciado por Brecht, sin que quepa obviar tampoco la enorme distancia que separa uno y otro modelo: frente al espíritu crítico propugnado por el nuevo drama brechtiano, la comedia de santos postula una adhesión al santo que, sin confundirse jamás con la identificación aristotélica, recorre los caminos de la admiración y de la imitación.

Teatro ético, teatro de la virtud, el drama hagiográfico hubo de plantear su defensa y su legitimación desde el interior de las propias ficciones. Esa reflexión

metateatral hubo de suplir en Francia una teorización de suyo imposible desde los rígidos cuarteles del clasicismo, para sumarse en España a la polémica sobre la posibilidad de un teatro pedagógico, ejemplar, finalmente identificado con la propia comedia de santos. He ahí las claves de una modernidad del género abordada con audacia por Anne Teulade. Su libro, lúcido y documentado, se suma a la escasa nómina de panoramas globales sobre nuestra comedia de santos generada en las últimas décadas (una nómina representada por las monografías de Garasa, de Aragone Terni y de Dassbach, por la de Morrison dedicada a Lope, o la de Irene Vallejo sobre la pervivencia del género en el siglo XVIII). Pero su contexto es muy otro. Es el de una auténtica renovación de nuestros estudios sobre el género, emprendida esencialmente desde Italia, Francia, España y el ámbito anglosajón, desde hace al menos treinta años. De esa renovación son fruto toda una legión de trabajos parciales consagrados a los más diversos autores y comedias, cuya consideración no podía tener cabida en un trabajo de la naturaleza del de Teulade. El lector comprenderá la magnitud de esa producción con un mero repaso a los índices de algunas publicaciones recientes; para los estudios anteriores al año 2000, me permito remitir a mi trabajo «Tendencias y realizaciones en el campo de la hagiografía en España (con algunos datos para el estudio de los legendarios hispánicos)», *Memoria Ecclesiae*, XXIV (2004), pp. 441-560, accesible en red: <http://www.unioviado.es/CEHC>; un hito imprescindible en los estudios posteriores sobre el teatro hagiográfico es el constituido por el volumen *La comedia de santos. Coloquio Internacional (Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006)*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y A. García González, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2008, aunque las aportaciones sobre el género abundan en revistas y obras colectivas de propósito más general, como, por ejemplo, el *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra-Iberoamericana, Madrid, 2005. Por supuesto, son muchas todavía las comedias que esperan una primera lectura crítica, según se desprende de la ingente relación de títulos aportada en las bibliografías al uso (véase tan solo la nómina de comedias reunida por Jesús Menéndez Peláez, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica», *Memoria Ecclesiae*, XXIV, 2004, pp. 721-802, también accesible en red en la página citada algo más arriba). El estudio de Anne Teulade constituirá un pórtico ineludible para el asedio a todas esas obras.