

Espacios de santidad y puesta en escena: las primeras comedias hagiográficas de Lope (1594-1609)

ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ

Universidad Complutense de Madrid
eborrego@filol.ucm.es

Las obras pertenecientes al subgénero dramático que la crítica ha fijado terminológicamente como «comedia de santos» fueron, empero, denominadas tempranamente comedias «divinas», comedias «a lo divino», «de santidad»¹, o «de apariencias y tramoyas». Las tres primeras expresiones aluden a la materia llevada a escena: la vida ejemplar de un hombre o una mujer –reconocida canónicamente o no– que sacrifica su existencia en pro de un ideal de santidad, reflejado por una parte en las virtudes heroicas, como santo que es, y, por otra, en los hechos sobrenaturales que por su intercesión tienen lugar. Y es en la propia representación de estos hechos donde incide la última denominación: en efecto, estas comedias se distinguieron muy pronto por el uso habitual de «apariencias y tramoyas». Quien así las denominó, Rojas Villandrando, se burla también de su proliferación, ya en 1603:

Llegó el tiempo en que se usaron
 las comedias de apariencias,
 de santos y de tramoyas,
 y entre éstas, farsas de guerras.
 Hizo Pero Díaz entonces
 la *del Rosario*, y fue buena;
San Antonio, Alonso Díaz,
 y al fin no quedó poeta
 en Sevilla que no hiciese
 de algún santo su comedia².

¹ «¿Pues, qué si venimos a las *comedias divinas*? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas! ¡Cuántas cosas apócrifas y mal entendidas!» (Miguel de Cervantes, *Quijote*, I, 48); «Gracioso anduvo un clérigo, natural de Murcia, que queriendo escribir *comedia a lo divino*, sacó al tablado el alma, con espada y capa» (Alonso Salas Barbadillo, *Corrección de vicios* [1615]); «el uso (antes abuso) admite en las *comedias de santidad* algunos episodios de amores, menos honestos de lo que fuera razón» (Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero* [1617]).

² Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Libro I (1603).

Unos años más tarde, en época de pleno éxito de estas comedias, Salas Barbadillo también alude, si bien tangencialmente, a las tramoyas, pero lo que me interesa es que identifica el destinatario preferente de esas comedias con el “vulgacho”: «Todo lo que ves es ficción y carantoña para el vulgacho, como comedia a lo divino, que van todos *a ver a la nube*, aunque lo escrito no tenga más misterio que, casando los consonantes, descasar las razones»³.

Es cierto que en la mayoría de estas comedias la transmisión de doctrina no es prioritaria ni se encuentran fácilmente alusiones sobrenaturales piadosas ni encaminadas a aplicarse a un crecimiento de las virtudes cristianas o de la vida devota, como sí ocurría en los autos sacramentales, verdaderos despliegues de conceptos encaminados al fin catequético que les era propio. Por el contrario, lo central de estas comedias son, por una parte, las “aventuras” del santo –muchas de ellas amorosas, en tanto que hay una resistencia al amor y la lucha contra la tentación; y, por otra, las visiones, milagros y demás suerte de hechos sobrenaturales, esperados con ansia por el público, dado que para su puesta en escena se desplegaban mecanismos que lograban ascensiones, apariciones y desapariciones y efectos especiales de todo tipo. Hasta tal punto alcanzaron estos números la centralidad en estas representaciones que en el siglo XVIII llegaron a ser muy similares a las llamadas «comedias de magia», meros encadenamientos de trucos y efectos. De hecho, la comedia de santos fue prohibida en España en 1765 por el gobierno ilustrado y con la conformidad de las autoridades eclesiásticas, no solo por sus efectos nocivos en el vulgo, sino también por su alejamiento de cualquier modelo de santidad.

Parece lugar común admitir entonces que estas comedias se fueron recargando de tramoyas y otros efectos a medida que avanzaban las décadas, hasta llegar a los despropósitos del Setecientos, del mismo modo que la comedia “profana”, en alguna de sus variantes, como la mitológica, siguió un camino progresivo de espectacularidad, favorecido por la llegada de los ingenieros italianos a la corte ya en la década de los Veinte. Sin embargo, es preciso estudiar la evolución del género en el aspecto escenográfico leyendo detenidamente las comedias de santos en su contexto temporal, y así, yo misma he podido comprobar cómo no todas las escritas a mitad de siglo, por ejemplo, eran tan espectaculares⁴. Siguiendo esta línea de investigación, en este trabajo me propongo interpretar de modo diacrónico el tratamiento escénico de las primeras comedias de santos de Lope de Vega⁵, tratando de dilucidar el peso de su espectacularidad en esta etapa, siempre teniendo en cuenta el contexto de composición y representación de las obras. He seleccionado las siete obras comprendidas

³ Alonso Jerónimo Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620).

⁴ Es el caso de las comedias de santos escritas por Agustín Moreto, todas concentradas entre 1651-1669, en las que la espectacularidad no era su eje central, sino la historia humana. Remito a Esther Borrego, «Construcción dramática y peculiaridades de las comedias hagiográficas de Agustín Moreto», *E-humanista. Journal of Iberian Studies*, 23 (2013), p. 92.

⁵ Las comedias de santos del Fénix sí han sido estudiadas de modo particular: véanse las monografías de Aragone (1971) y Morrison (2000), citadas en la bibliografía final. Por su parte, Garasa (1960) y Dassbach (1999) proceden a un estudio de conjunto sobre las comedias de santos de los tres grandes dramaturgos: Lope, Tirso y Calderón. Por otra parte, hay que reconocer que la crítica está siendo generosa con el género teatral hagiográfico, cuyo redescubrimiento y fructífera investigación en los últimos años es patente. Citaré, entre otros estudiosos, a Germán Vega, Javier Aparicio, Jesús Menéndez Peláez, Josep Lluís Sirera y Rosana Llanos.

entre 1594, año en que se compuso y representó la primera, *San Segundo*, hasta 1609⁶, año de la publicación del *Arte nuevo*, como punto de inflexión en su dramaturgia⁷. Sorprende que desde las primeras comedias conocidas de Lope, datadas desde comienzos de la década de los Ochenta, hasta la primera comedia de santos (conocida, eso sí) pasaran casi quince años, lo que nos da idea de que quizá la fluidez con que escribía, por ejemplo, comedias de enredo, no la disfrutó para las comedias hagiográficas, o, simplemente, no fue uno de los tipos dramáticos que más le atrajeron⁸. Así, la franja en la que nos movemos comprende quince años que corresponden no precisamente a un momento vital de plena juventud, sino a las edades comprendidas entre 32 y 46 años, que en la época equivalían a un estadio de madurez. Veremos también en qué medida ciertos acontecimientos biográficos de Lope pudieron condicionar la composición de estas piezas.

*San Segundo*⁹ se inserta en la tradición de alabanza a una figura local, con motivo, por ejemplo, de una beatificación, de una fiesta patronal o del elogio a un personaje relevante oriundo de un determinado lugar. En este caso, Lope, en plena etapa de servicio al Duque de Alba, escribió esta obra en agosto de 1594 para honrar a su protector, el obispo de Ávila don Jerónimo Manrique, al que se alaba en determinados pasajes de la comedia¹⁰. Es sabido que la comedia se representó en Ávila el 18 y el 19 de septiembre de 1594 por la compañía de Alonso de Cisneros¹¹, en el marco de las fiestas por la traslación de los restos de San Segundo, que habían sido hallados en 1519. En la línea de las celebraciones religiosas del Medievo y del Quinientos, la primera representación tuvo lugar en la Catedral y la segunda en el patio de la Magdalena, ambos lugares nucleares de la ciudad, que, sin

⁶ Aunque pertenecen a esta época, excluyo *La gran columna fogosa*, *San Basilio magno*, de autoría “probable”, y *La devoción del rosario*, de autoría dudosa (<http://artelope.uv.es/baseArteLope.html>), pues solo he incluido las comedias de autoría “fiable”. Excluyo también *Lo fingido verdadero*, obra con abundantísima bibliografía crítica, pues aunque es de autoría fiable y Morley y Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968) datan su composición hacia 1608, creen que la franja “posible” de composición es entre 1608-1618, por lo que se escapa de nuestra horquilla de años, que cierro en 1609 tanto para las comedias seguras como para las posibles.

⁷ También hay que tener en cuenta el efecto que produjo en Lope la diatriba de Cervantes contra las comedias del Fénix en el *Quijote* de 1605, donde atacó específicamente las comedias de santos.

⁸ Sin embargo, una vez que comenzó, Lope escribió comedias de santos ininterrumpidamente hasta 1629, año en que compuso *La vida de San Pedro Nolasco*. Excluyendo otras temáticas religiosas, contamos en rigor con un total de veinticinco comedias hagiográficas de Lope de autoría fiable.

⁹ En *El peregrino en su patria* I y II la obra se titula *San Segundo de Ávila*. Se conserva la copia de un autógrafo perdido donde se lee: «Alba [de Tormes]. 12 de agosto de 1594», en la BNE (Ms. 14767 [7]) (ver Paz y Melia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, 1934-1935, número 86).

¹⁰ Las comedias de santo por encargo, que son varias en esta etapa, muestran características especiales, como intentaré mostrar. En este sentido es iluminador el estudio de Profeti, «La comedia de santos entre encargos, teatro comercial, textos literarios», en Pedraza, Felipe – García, Almudena (eds.), *La comedia de santos. Coloquio Internacional* (Almagro, 2006), Almagro, Ediciones de la UCLM, 2008, pp. 233-254.

¹¹ Ver Ferrer (dir.), <http://catcom.uv.es/recordlist.php>, consultado el 20/05/15. Al parecer, hay una documentación en la Catedral de Ávila de julio de 1615 en la que se pide al autor Hernán Sánchez de Vargas que lleve a la ciudad dos comedias y dos bailes; Bernardo de Quirós sugiere que una de ellas sea el «*Auto de San Segundo*» de Lope. Con bastante seguridad podemos afirmar que se trataría en todo caso de la comedia del mismo título, pero el hecho de que a la obra se le denomine «auto» da idea de la percepción del receptor, pues la excesiva espectacularidad y despliegue de medios para las escenas sobrenaturales son más propias de los autos que de las comedias de santos. Me planteo si no se usaron los carros del Corpus.

duda, no escatimó medios para la puesta en escena. Se trata, pues, de una comedia de ocasión¹², cuyo protagonista es uno de los pioneros del Cristianismo en España, cuyo afán evangelizador choca con el paganismo de los habitantes de la Península. En efecto, según la tradición, Segundo fue uno de los siete varones apostólicos ordenados por san Pedro y san Pablo en Roma y enviados a Hispania a evangelizar. La época histórica se hace coincidir con la de la visita de Santiago Apóstol («Diego» en la comedia) a España, quien, desanimado, es recompensado con la aparición de la Virgen del Pilar a orillas del Ebro. Sorprende, para ser época tan temprana, el uso continuado de tramoyas, pues abundan las escenas sobrenaturales inventadas, quizá porque prácticamente no había material sobre la vida de un santo tan lejano en el tiempo. En efecto, las noticias vitales sobre Segundo son remotas y dispersas, lo que facilitó que Lope recurriera al mero ensamblaje de escenas espectaculares. Así, contamos con descendimientos de personajes celestes mediante pescantes, como la Virgen del Pilar acompañada de dos ángeles, mientras «*tócanse chirimías*» (p. 234)¹³, música usada habitualmente para disimular el ruido de las máquinas; el del Apóstol: «*suenan música y aparece Santiago con un báculo de obispo, en una nube, y el demonio se va corriendo*» (p. 263); y, en la escena final, en la que mientras el santo duerme, «*sale una inspiración del cielo en figura de ángel*» (p. 265). El pescante también se usa para elevar a un personaje terrenal al cielo: «*Vuelve a sonar la música y sube por invención san Segundo hasta que pueda tomar el báculo*» (p. 263). También las apariencias tienen una presencia determinante en la obra, y muy probablemente todas se situarían en el mismo lugar, en alto, tapadas por una cortina que se descorría: «*Descúbrese una estatua o ídolo que habla, o sea, mujer vestida, y aparezca sobre un altar, y corran una cortina*» (p. 250); esta mujer no es otra que la diosa Diana, que aconseja a Luparia que vaya en busca de Cristo, el único dios verdadero. En otro momento, Vandalino propone que se construya un templo cristiano en lugar del de Diana; entonces Torcato manda descorrer la cortina que lo tapa para echar al demonio que está allí, «*y aparece Diana en tramoya, detrás de la cual está un demonio con fuego, y saca Torcato una cruz*» (p. 255). La tramoya era giratoria, pues «*En dando vuelta a la tramoya, salga el demonio*», al que vence Torcato, tras lo cual «*vase y cae el templo*» (p. 256). El demonio, figura central en esta comedia, se presenta con varias apariencias, casi todas relacionadas con el fuego; además de la cita anterior, hay una escena, tópica en las comedias de santos, en las que el demonio se viste de mujer para tentar al santo, hasta que se le descubre por su composición ígnea. Así, llega «*un demonio en hábito de mujer y su manto, desenvuelta y muy tocada*» (p. 261), que pide confesión a Segundo, pero cuando se quedan a solas intenta tentarle carnalmente; ante la resistencia del santo, «*va a quererle abrazar y cáesele el manto, y queda con la ropa de llamas*» (p. 263).

¹² Parece, pues, que Lope escribió esta comedia no tanto por su voluntad como por la “ocasión”, lo que corrobora la opinión de Montesinos, aunque un tanto exagerada, pues no se puede generalizar: «[Lope de Vega] supo pocas veces escribir desinteresadamente una comedia de santos» (Fernández Montesinos, *Teatro antiguo español. Textos y estudios*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935, p. 209).

¹³ Para aligerar el trabajo de referencias bibliográficas, simplemente consignaré al lado de cada texto citado la página en la que se encuentra según la edición utilizada, que indico con asterisco (*) en la bibliografía. Asimismo, he evitado referir los argumentos de las comedias, que no son determinantes para el fin del trabajo, y tratar otros temas que se desviarían de su propósito (fuentes de las comedias, personajes, realidad y ficción, etc.).

Otras escenas efectistas están relacionadas con la magia, sin que se especifique en las acotaciones ni en el texto el procedimiento utilizado. Episodios de este tipo son el congelamiento de la mano del judío Hermógenes al querer clavar una daga a Diego; el báculo milagroso que Diego da a aquel una vez convertido, con el que espanta a tres demonios (p. 241); el milagro de Segundo por el que multiplica el trigo de un granero para abastecer a varias familias pobres (p. 260), etc. Llama también la atención el elevado número de personajes, un total de 39, la extensión de los hechos en los años, la variedad de ciudades (Roma, Jerusalén, Ávila, Zaragoza, Guadix), la presencia desorganizada de la música y la dispersión argumental, a lo que hay que sumar los hechos que no se llevan a escena pero que cuentan otros personajes, como el caso de martirios y conversiones. Si la finalidad de la obra, como parece, era exaltar la figura del santo abulense y congratularse con el pueblo mediante una representación grandiosa que hubo de requerir de una armada maquinaria, Lope lo consiguió, aun a costa de una obra desestructurada y dispersa.

Los locos por el cielo es la segunda comedia hagiográfica de Lope conocida, y fue escrita entre 1598 y 1603¹⁴. En cuanto a su puesta en escena, hay noticias de su representación en Lima en 1604¹⁵ y también se sabe que estuvo en posesión del autor de comedias Luis Vergara¹⁶, por lo que es muy probable su representación en un corral, que aventuro de Sevilla o Valencia, ciudades en las que representaba este autor y en las que vivió el mismo Lope en este periodo. Sigue la línea temporal de la anterior, pues se ambienta en las épocas de inicio del Cristianismo (siglos III-IV); es similar en cuanto al elevado número de personajes (aquí nada menos que 45) y en cuanto a la mayor acumulación de escenas efectistas (en la anterior ocho, aquí diez), si bien aquí se diluye aún más el supuesto protagonismo de los dos “locos por el cielo”, san Indes y santa Dona, pues forman parte de los veinte mil mártires de Nicomedia perseguidos por Maximiano, aunque el episodio en el que se fingen locos para escapar de los sicarios del emperador es el que da título a la comedia. La obra no es más que una acumulación de conversiones, martirios anhelados, muertes y humillaciones por la fe, hasta el punto de parecer más bien una obra de exaltación colectiva de la fe que una comedia de “santos”; de hecho, ni Indes ni Dona han figurado jamás en el canon, y tan solo están presentes en un *Flos Sanctorum* de Villegas de 1568¹⁷. La historia comienza cuando Dona, sacerdotisa de Apolo, se convierte a Cristo tras un sueño («Baje un ángel con un libro de las epístolas de San Pablo», p. 114) y convierte a su amado Indes, que a pesar de amarla apasionadamente, hace voto de castidad. Este descendimiento

¹⁴ Cf. Morley - Bruerton, *op. cit.*, p. 249. A partir de ahora abreviaré esta obra con «M-B». El título es citado en *El peregrino en su patria* I y II. La pieza es contenida en la *Parte VIII* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617), ff. 45r-66r, y conservada a su vez en un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma con signatura CC.* V. 28032/ XXIX (cf. Restori, *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio* (CC.* V. 28032 della Palatina Parmense), Livorno, Tipografía Francesco Vigo, 1891, p. 27).

¹⁵ M-B, p. 249.

¹⁶ Vergara fue uno de los autores de comedias más afamados en España en las dos décadas entre siglos. Se sabe que *Los locos del cielo* estuvo en su repertorio por un documento de 1616 en el que Juan Fernández vende a Francisco de Ávila doce comedias «sacadas y copiadas de sus originales», que estaban en posesión de María de la O, viuda de Vergara, entre las que se encuentra esta (ver Ferrer, «Luis de Vergara: un autor en la etapa de formación de la comedia barroca», en McGrath, Michael J. (ed.), «Corónete tus hazañas». *Studies in Honor of John Jay Allen*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, p. 182).

¹⁷ El título lo dice todo: *Flos sanctorum. Historia general en que se escriben las vidas de santos extravagantes y de varones ilustres [...]*, Toledo, Juan y Pedro Rodríguez, 1568.

del ángel no será el primero, pues otros dos hacen lo propio para sustentar a la beatífica pareja, con la música de fondo: «*Sacan dos ángeles una mesa puesta con dos panecillos y dos platillos de miel y muchas rosas, y detrás los músicos de ángeles cantando así*» (p. 125). En sentido inverso, se aprovecharía esta maquinaria para ascensiones, como el caso del altar que se eleva ante la aparición del tirano con la espada: «*Echa mano; el altar, velas y cruz se vayan subiendo*» (p.124), o del alma del mártir Glicerio que sube al cielo: «*Descubren a Glicerio empalado, con el Cristo en el brazo derecho levantado, y él, mirándole. [...] Indes ¿No veis el alma que va / y que Cristo la recibe?* » (p. 143). Aunque en menor medida que en la anterior, también se emplean apariencias, como la de la visión del bautizo de Dona, en la que se combinarían los dos actores con pinturas, entre otras, la de la paloma reluciente: «*[...] descúbrase una cortina, y en una pila, Dona bautizándose vestida de blanco, San Cirilo con el agua en un aguamanil, y una paloma en un resplandor sobre su cabeza*» (p. 122). Parece también factible que para representar el incendio del templo de Nicomedia mientras miles de fieles celebran la Navidad se empleara una apariencia, aunque no se indica nada al respecto; sin embargo, sí se utiliza para enmarcar un “auto del Nacimiento” en el templo, en flagrante anacronismo: «*Música. [...] Estos se entren y la cortina de descubra viéndose el José y la María y el Niño en el pesebre*» (pp. 148-149). En el cuadro final de la comedia la apariencia es una gran cruz a la que se abraza Dona mientras le dan martirio: «*Salen Atilio y Dona, abrazada a una cruz tan grande como ella, y la lanza atravesada por la cruz y el pecho, como que están clavados, y salga de la otra parte la mitad de la lanza*» (p. 161). Tampoco se prescinde de mecanismos con ruedas, como así se explicita cuando unos pescadores rescatan los cuerpos de tres mártires en el mar: «*En la red han de salir los tres cuerpos en tres tablas con ruedas*» (p. 159). Menos explícitas son las acotaciones en el caso del fuego y sus derivados, como los rayos que caen del cielo cuando el cruel Maximiano proclama que Júpiter es su dios: «*Comience una tempestad de agua y granizo y caigan sobre el teatro rayos*» (p. 136); o en el caso de una cueva donde se refugian los cristianos, donde, cuando son atacados por los paganos, simplemente se dice: «*Echen fuego*» (p. 154). Finalmente, al igual que en *San Segundo*, abundan los discursos ecfrásticos, donde se cuentan sobre todo los martirios a que han sido sometidos los cristianos.

Casi coetánea a la anterior, pues su composición data de entre 1599-1603¹⁸, es *El negro del mejor amo, Antiobo de Cerdeña*, “santo” del que no tenemos ninguna noticia y que probablemente proceda de la imaginación del Fénix. A partir de esta pieza, se prescinde de la Antigüedad clásica y todas las comedias de santos se ambientarán preferentemente en el Medioevo, como es el caso, o en época contemporánea. Sigue esta comedia la línea de las anteriores, pues salen a escena 41 personajes, transcurre en un periodo dilatado de tiempo –aquí 20 años–, la unidad de lugar se rompe constantemente (Argel, Libia, Etiopía y Cerdeña), aunque difiere el número de escenas que requieren aparato escénico: se reducen prácticamente a la mitad, y están concentradas en los actos segundo y tercero. El primero trata de la lucha por la sucesión del rey de Argel y por la mano de Sofonisa, la hija del rey de Etiopía, hechos que podrían pertenecer a cualquier comedia palatina de intrigas. El segundo acto transcurre veinte años después y ya aparece directamente el protagonista, el príncipe Antiobo, hijo del conspirador que se hizo al fin con el poder en

¹⁸ M-B, pp. 264-265. La única fuente primaria es un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, con signatura CC.* V. 28032/ XXXVII (Restori, *op. cit.*, pp. 27-28).

Argel, que se comporta como un hombre virtuoso, sin más, hasta que se despliega repentinamente la primera escena sobrenatural con una apariencia: primero, «*Descúbrese un retablo de la Adoración de los Reyes*» (p. 65), ante el cual los habitantes de Cerdeña piden clemencia frente a los turcos. El hecho milagroso se produce cuando, ante la voz que le dice: «Del linaje y del color / del que, en fe de su valor / y de que ayudaros piensa, / levanta el brazo y el dedo» (p. 66), «*La pintura del Rey negro levante el dedo derecho*» (p. 67). Tras una serie de hazañas protagonizadas por el valiente Antiobo, que vence a los turcos y es aclamado como rey, él se retira para llevar una vida de anacoreta. La vida de santidad de Antiobo se desarrollará íntegramente en el acto tercero, en una cueva de Cerdeña, donde ocurren dos hechos extraordinarios: la expulsión del demonio del cuerpo del pastor Lidonio, sin indicación escénica alguna, y su muerte, rodeada de cierta parafernalia de la que sí nos podemos hacer una idea: «Belardo: En esta peña que en el mar responde. *Música. Parece arriba Antiobo, en pie, arrimado a una peña, expirado, y Alí de rodillas, a sus pies. [...] Música y expira, quedándose en pie por encima. Como que llueve rosas y confitura, caiga abajo*» (pp. 100-101). Podemos imaginar una apariencia de una peña, con un mar pintado de fondo, la imagen del santo, que queda muerto de pie, y las flores arrojadas desde la parte superior del escenario; lo que nos plantea más dudas es el modo de arrojar la confitura. Los gestos después de muerto también son milagrosos pero no tienen interés escénico, pues los haría el mismo actor: «*Dice con la cabeza que no, meneándola. [...] Alza el dedo el Santo, y quedase así*» (p. 102), «*Sube al monte y pónete [una dama] una sortija en el dedo que tiene alzado. [...] Arrójala el santo al suelo*» (p. 107). La escena final también es simple: ante el ataque de la flota mora del rey Dulimán, que viene a vengar la traición de su hijo Antiobo, «*Vuélvese a dar la batalla, y cae de arriba el Santo, trabado de la peña, con espada y una rodela que tenga una cruz roja; huyen los moros; vuélvese a subir con presteza y salen los sardos vencedores*» (p. 111). La comedia termina con el descubrimiento de la última apariencia («*Descubran al Santo en su cueva, en pie, con rodela y arrimado a la espada, como que está cansado*» [p. 112]) y el último hecho milagroso: la aceptación del anillo de la dama arrepentida y la elevación del dedo: «*Levanta el dedo el Santo, y pónete el anillo ella*» (p. 114). Como se deduce fácilmente, esta comedia no requiere apenas tramoyas, pues tan solo contamos con dos apariencias y algún que otro efecto simple en su ejecución. Por tanto, aunque no contamos con datos, sí podemos aventurar que pudo ser en un corral de comedias y que no necesitó unos medios escénicos excesivos.

Siguiendo nuestro recorrido en el tiempo, pasamos ahora a una de las comedias más controvertidas de esta primera época, datada entre 1598 y 1608, y más concretamente en 1603¹⁹. Se trata de *El niño inocente de la Guardia*, que lleva a las tablas un supuesto hecho histórico: el martirio por crucifixión de un niño cristiano a manos de unos judíos con sed de venganza por la expulsión de que fueron objeto por parte de los Reyes Católicos. Estos hechos, que no pasan de legendarios, pues jamás se halló el cuerpo del niño, jalonan una

¹⁹ M-B, p. 369. Ver también la edición de la obra realizada por Anthony J. Farrell, London, Tamesis Books, 1985, p. 11 y el estudio de Wilder, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, 7 (1953), p. 24. Fuentes primarias de esta comedia son un manuscrito de la BNE (Ms. 14.978), titulado *El santo Niño de la Guardia, segundo Cristo*, con letra del siglo XVII y censura en Málaga a 7 de enero de 1638 (Paz y Melia, *op. cit.*, n. 503); el manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma con signatura CC.* V. 28032/ XXIX (Restori, *op. cit.*, p. 29) y la *Parte VIII* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617), ff. 247v-268r. Esta obra está citada en *Peregrino II* como *El niño inocente*.

comedia que también, al igual que la anterior, es más parca que otras en recursos escénicos, pero rica en sucesos escabrosos. Sobra decir que el tal Juan (o Cristóbal) de Pasamonte nunca ha formado parte del santoral canónico. Por otra parte, es sabido que Lope pasó largas temporadas en Toledo entre 1601 y 1604, donde la leyenda, después de más de un siglo, permanecía viva y de donde pudo tomar las fuentes; por tanto, al igual que *San Segundo*, esta pudo muy bien ser una obra de ocasión, e incluso ser representada en el mismo Toledo, como otrora fuera en Ávila la citada. Dejando a un lado la tan tratada cuestión antisemita y la no menos manida historicidad del asunto, respecto a la puesta en escena creemos que la obra bien pudo representarse por la compañía de Baltasar Pinedo, en la que actuaba su propio hijo, al parecer muy precoz y dicharachero, quien haría el papel protagonista del niño Juanico de Pasamontes²⁰; no era la primera vez que Lope escribía obras en las que da protagonismo a un niño, quizá para contentar a Pinedo, cuya compañía gozó del favor del Fénix durante varios años, quizá también porque la tercera dama era Micaela de Luján, mujer con la que estaba amancebado por aquella época.

Situada en pleno reinado de los Reyes Católicos, pues comienza en 1492, contiene un alto número de personajes, 31, pero más moderado que en las anteriores. Las escenas efectistas son cinco, pero los recursos utilizados se resumen en dos: un pescante y una apariencia en lo alto que va mutando. Así, en primer lugar vemos la aparición a Isabel la Católica de Santo Domingo de Guzmán, que predice un esplendoroso futuro imperial, no sin comunicar, antes de desaparecer, la conveniencia de desterrar a todos los judíos de España: «*Tocan chirimías y córrese una cortina, y véase santo Domingo con su ramo de azucenas e insignias, que es un perro con un hacha [...] Ciérrase*» (p. 163). Transcurre el resto de la obra en torno a la historia humana: el odio de los judíos, el secuestro del niño, dechado de virtudes y santidad, la angustia de los padres..., hasta llegar a la pasión burlesca a la que le someten los judíos, en la que se revive el Huerto de los Olivos mediante una apariencia: «*Esté hecho un encañado a modo de huerta, y metan a Juan dentro, y póngase de rodillas*» (p. 200), donde «*Aparece un ángel*» (p. 200) que vuelve a aparecer con más parafernalia durante la flagelación, consolándole: «*Vanse y córrese una cortina, y véase el niño, desnudo, con muchos cardenales, atado, y dos ángeles con él*» (p. 203). La siguiente acotación confirma que estas escenas se desarrollarían en una apariencia que se abre y se cierra, y muy posiblemente en un nivel más elevado: «*Ciérrese y vuelvan a salir Francisco, Ocaña, Quintanar, Pedro y Benito.*» (p. 204), a la que seguirán otras dos similares hasta llegar a la escena final de la crucifixión: «*Descúbrase una cortina, y véase detrás el niño en la cruz, todos los hebreos, y una escalera arrimada a un lado*» (p. 211); después de extraerle el corazón, «*Cúbranle y vanse*» (p. 212). Mediante un procedimiento muy utilizado en los autos, serán dos personajes alegóricos, el Entendimiento y la Razón, los que nos irán contando los sucesos, cruzándose sus diálogos con los de los judíos, de lo que se deduce que se situarían en un nivel más alto que los humanos, o al menos en un lugar distinto. Son ellos quienes nos dan noticia de la cuchillada en el costado, del enterramiento del niño y del final apoteósico, seguramente mediante el mismo pescante inicial, en el que ahora bajan los ángeles y sube el niño al cielo:

²⁰ Esto sugiere Wilder, *op. cit.*, que indica que en esa compañía eran niños varones los que representaban papeles de niños, no mujeres o niñas, como era habitual. Baltasar Pinedo, afamado autor de comedias, representó entre 1599 y 1606 noventa obras de Lope y fue poseedor de varias comedias del Fénix, entre las que se encuentra la presente.

RAZÓN Apenas los hebreos
 bajan del monte la falda,
 cuando el cielo se abre todo,
 y dél sus ángeles bajan
 a llevar con grandes fiestas
 el niño en cuerpo y en alma.

Sube el niño con un artificio y una nube. (p. 213)

La elección de un niño inocente o de un “simple” será la nota distintiva del resto de comedias de esta época, como es el caso de la siguiente, *El rústico del cielo*, escrita ya en 1605²¹, año en el que el Fénix comenzó su etapa como secretario del duque de Sessa y se va asentando en Madrid. La obra lleva a escena la vida del carmelita descalzo Francisco del Niño Jesús, fallecido durante la Navidad de 1604 con fama de santidad, aunque lo cierto es que la Iglesia solo le reconoció como “venerable”. La obra se representó ante los Reyes, Felipe III y Margarita de Austria²², y la protagonizó un actor llamado Salvador, de apariencia muy similar a la del santo, cuya actuación elogia Lope en la dedicatoria de la obra. Desconocemos el lugar de la puesta en escena, pues la presencia de los reyes no conllevaría necesariamente un escenario cortesano; además, aun siendo esta la comedia con un mayor número de personajes (65) es la que cuenta con menos aparatos y tramoyas. Y es que en esta pieza predomina el lirismo, las alusiones locales y la alabanza panegírica a los reyes, quedando reducidas a cuatro las escenas efectistas. El acto I transcurre entre sucesos que destacan la simplicidad y bondad de Francisco hasta llegar al descubrimiento de su vocación. Será en el acto II cuando se despliegue la primera apariencia: «*Corra una cortina y véase un montón de panes, y sobre ellos un Niño Jesús*» (p. 430). Como en casos anteriores, la música suele acompañar estos efectos, aunque aquí no se usan las chirimías ni las cajas, sino que se canta un villancico popular, que se aviene perfectamente con el tono de la comedia. El segundo milagro que se representa, aunque no se indica cómo, es la aparición repentina del santo en Alcalá para recibir las limosnas que una señora le envía por su criado; tan solo se dice que «sale» y él comenta que ha dejado una opípara comida ofrecida por el duque para aparecer milagrosamente allí (¿sería una aparición mediante el escotillón?). La última escena en la que se usa una apariencia es la de la muerte: «*Corran una cortina, y esté el hermano con un Cristo, y cuatro padres con él, sobre una tarima o alfombra, y un altarico allí junto con el Niño Jesús, peregrino*» (p. 459). El final de la comedia se extiende en la agonía, pues Francisco, acechado por el Demonio y la Soberbia, se prepara para morir durante los días del Nacimiento del Dios Niño, superando

²¹ M-B, pp. 60, 86, 596. Según los estudiosos, tuvo que ser escrita antes del 8 de abril de 1605, fecha de nacimiento de Felipe IV, pues hay referencias a la anhelada sucesión de la reina. En *Peregrino II* se cita una comedia con el título *El hermano Francisco*, muy probablemente la misma. Publicada en la *Parte XVIII* (Madrid, Juan González, 1623), hs. 257-263, y conservada en un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma con signatura CC.* V. 28032/ XXXIX (Restori, *op. cit.*, p. 32).

²² En la dedicatoria a Francisco de Cuadros y Salazar, Lope, refiriéndose al hospital de Altozano, en Alcalá de Henares, dice: «donde, como sabéis, sucedieron las más de las cosas que aquí refiero, reducidas a una representación que fue tan bien recibida, no solo donde le conocieron, pero donde apenas había llegado su nombre. Honráronla con su real aplauso los señores reyes [...] don Felipe III y doña Margarita» (p. 400). Según noticias de la época y algunas hagiografías, el hermano Francisco tuvo trato directo con los reyes de España, tanto con Felipe II como con Felipe III.

todas las tentaciones hasta llegar a exasperar al Demonio, que arrastra a la Soberbia al infierno, supongo que usando el mismo escotillón antes citado:

SOBERBIA Camina.
DEMONIO Soberbia mía,
baja conmigo al infierno. (p. 461)

Aunque estamos, sin duda, ante una comedia de ocasión, tanto por la presencia de los reyes, como por las alusiones constantes que a ellos se hacen, la comedia no abusa de las tramoyas y opta por elaborar la pieza más piadosa de todas, centrada en la exaltación de las virtudes del Santo y en la superación de las tentaciones hasta el momento de la muerte.

Otra comedia escrita por la misma época y de tono popular y lírico es *San Isidro labrador de Madrid*, última de la trilogía compuesta con motivo de la canonización de Isidro en 1622, aunque fue escrita mucho antes que sus compañeras²³, entre 1604 y 1606²⁴, y muy probablemente en el entorno de la campaña propagandística de la villa y corte para lograr de la Iglesia, junto a la beatificación del labrador, el patronazgo para Madrid²⁵. Su condición de comedia de ocasión, compuesta a instancias de las autoridades, queda corroborada por la presencia de los reyes en su representación y por su puesta en escena en casas de nobles, pues el mismo Lope afirma, concretamente el 23 de agosto de 1612, día en que se le interroga para el proceso de canonización de Isidro, que

[...] sabe y ha visto que los señores Reyes de Castilla que son, han oído con mucho aplauso y gusto las comedias que públicamente se han representado de la vida, santidad e milagros del dicho siervo de Dios Isidro, y otros grandes señores desta villa, llevándolas a su palacio y casas, y esto es público y notorio²⁶.

Además de la puesta en escena en palacios nobiliarios, el adverbio «públicamente» podría aludir a su representación en corral, con la presencia de los monarcas. Otra duda

²³ Las otras dos son *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*. Dejo a un lado las representaciones de 1622 por distar bastante del lapso en el que estoy trabajando. Remito a Asensio, «Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en Sánchez Romeralo, Antonio (coord.), *Lope de Vega: el teatro*, Madrid, Taurus, 1989, vol. 1, pp. 229-248.

²⁴ Aunque la franja posible es más amplia (1598-1608), M-B se inclinan por uno de esos tres años (M-B, pp. 392, 594). Citada en *Peregrino II* como *San Isidro de Madrid*, figura en la *Parte VII* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617), ff. 262v-289v, y en un manuscrito de la BNE, con signatura Ms. 17.267 y letra del siglo XVIII (cf. Pérez y Pérez, María Cruz, *Bibliografía del Teatro de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1973, p. 25).

²⁵ La participación de Lope en la campaña oficial en pro de la santificación de Isidro y de su patronazgo venía de atrás, pues hacia 1596 compuso el largo poema épico titulado *Isidro*, publicado en 1599, en el que se inspira directamente la comedia, sobre todo en sus pasajes líricos ambientados en el mundo rural. Asimismo, fue testigo en el proceso de canonización del labrador.

²⁶ Cf. Rojo Orcajo, Timoteo, *El pajarillo en la enramada o algo inédito y desconocido de Lope de Vega*, Madrid, Tipografía Católica, 1935, p. 30 y Borrego Gutiérrez, Esther, «De la materia hagiográfica medieval a la comedia de santos del siglo XVII. La vida de San Isidro labrador entre realidad, fantasía, devoción y literatura», en Salvador, Nicasio - López-Ríos, Santiago - Borrego, Esther (eds.), *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 91 y ss.

que se nos plantea es el término en plural «comedias», pues aunque no dudamos de que la del propio Lope está incluida, no sabemos a qué otras se puede referir. Es esta una de las comedias más “tramoyeras” del periodo que nos ocupa, pues se llevan a escena unos cuantos milagros del santo, con sus respectivos efectos especiales²⁷. El primer signo de santidad de Isidro es su levitación después de rezar a la Virgen de la Almudena: «*Levántase con una invención en alto y entra un sacristán con una vela*» (p. 408). A continuación vienen los milagros, algunos representados directamente en escena y otros contados por el Demonio o figuras alegóricas como la Envidia o la Mentira, con similar procedimiento que en las comedias anteriores²⁸. Entre los primeros, se revive el milagro por el que Isidro hace brotar agua de una peña para saciar la sed de su amo, usando su «aguijada», aunque la acotación no puede ser más simple. Lo que está claro es que se diseñó algún mecanismo para que saliera el agua de la peña:

Hace con el aguijada una fuente.

IVÁN ¡Un nuevo Moisés pareces!
 Válgame el cielo, ¿qué es esto?
 ¿Es tu vara tu aguijada
 que una seca peña helada
 te ha obedecido tan presto? (p. 427)

Otro de los milagros llevados a escena es el del paso de María de la Cabeza del río Jarama sobre su manto. Tras las calumnias de unos pastores dudando de su honestidad, «*Sale un ángel*» (p. 434), suponemos que desde lo alto, y le exhorta a pasar el río para hablar con su marido. La acotación es simple: «*Pasa el río por su invención y al llegar a la otra parte, Isidro la recibe en brazos*» (p. 435)²⁹. Sin embargo, su milagro más representativo, aquel por el que los bueyes araban su campo supliendo el tiempo que él dedicaba a la oración, se representa del modo más apoteósico. Iván de Vargas, furioso por las tardanzas de Isidro al trabajo, va al campo y ve que aunque es invierno, el prado florece, el Manzanares está ya libre del hielo, y además presencia la siguiente visión:

Vanse y sale Isidro con tres ángeles [...]

IVÁN ¡Ay Dios! Isidro está allí
 y de rodillas... ¿Qué es esto?
 ¿De luz divina compuesto
 un labrador...? ¡Ay de mí!
 Mas, cielos, ¿qué es lo que miro?

²⁷ El trabajo de Miguel Gallego Roca, «Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de San Isidro: tramoya y poesía», *Criticón*, 45 (1989), pp. 115-129, se destina íntegramente a las tramoyas de esta comedia, por lo que procedo a una breve síntesis y a aportar algún dato y opinión personal.

²⁸ Es el caso de la resurrección de un jumento atacado por un lobo (pp. 423-424), de la obtención de trigo en el hielo para alimentar a los pájaros (pp. 420-421) y de la multiplicación de un panecillo, un trozo de carne y una fruta por comida suficiente para alimentar a una multitud de pobres (pp. 431-432).

²⁹ Podemos tener idea de cómo fue aquella “invención”, pues en la comedia *La juventud de San Isidro*, representada en 1622 para las fiestas de la canonización, se dice «*Muévase sobre una tabla de ruedas y, llegando a una escalera que bajará al teatro, con música, llegue a los brazos de Isidro*». Parece que el río estaba en un nivel alto.

Descúbrense dos puertas de yerba en alto, se vean detrás los ángeles con sus agujijadas y los bueyes como que están arando. (pp. 415-417)

Esta visión debía de tener dos niveles, el del escenario mismo, con Isidro iluminado –seguramente mediante la combinación de velas y vestiduras doradas– y la de la parte superior del tablado, en un nivel superior –en un corredor o balcón corrido, propio de los corrales–, realizada seguramente con dos puertas pintadas de verde o enramadas, que al abrirse o correrse dejaran ver la escena de los ángeles y los bueyes, siendo aquellos actores y los animales pinturas. La muerte no es efectista, y el Santo se despliega en una apariencia estática, pero sí lo es el movimiento de un ángel que mantiene su cuerpo incorrupto encendiendo cada sábado una lámpara:

Corre una cortina; véase al Santo en una cama sobre el altar, y estén los pies hacia la gente, y la cabeza alta, de manera que le puedan ver.

DEMONIO ¿Lámpara tiene?
 ENVIDIA Sí.
 DEMONIO Mátala presto.
 ENVIDIA ¿Qué importa? Cada sábado, del cielo
 un ángel baja, y de otra luz compuesto
 la enciende en muestra de su santo
 celo. [...]

Por un pilar baja un ángel con una vela encendida en la mano, y llegue hasta la lámpara y, habiéndola encendido, dice [...] (pp. 440-441)

Como explica Roca, esta escena pudo desarrollarse con mayor o menor grado de espectacularidad:

La acción que describe se produce en el marco de una apariencia [el féretro de Isidro], por lo que el recorrido descendente del ángel sería mayor o menor dependiendo de la altura de la apariencia y de si el ángel realizara su descenso en el plano de la apariencia, o en el plano exterior del decorado. Por tanto pudo no haberse utilizado el pescante, ya que pudo bastar un método manual³⁰.

En todo caso, aunque es patente el despliegue de personajes (50) y de recursos escénicos, al igual que en las tres comedias anteriores, las tramoyas se supeditan a la dramatización de los hechos de santidad del protagonista, introduciéndolas en los momentos oportunos, sobre todo en los milagros y la muerte, pero sin darles un especial protagonismo ni anular la fuerza del texto. Y en esta línea se inserta la última comedia, *El santo negro Rosambuco* de cuya composición solo se sabe que es anterior a 1607³¹ y de la que tampoco tenemos datos de representación. El protagonista es de origen etíope, sin embargo, frente a su fantástico

³⁰ Roca, *op. cit.*, p. 123.

³¹ M-B, p. 393. Comedia citada en *Peregrino II* e incluida en la *Parte IIII* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612), ff. 299r-322r. Además, se conserva un manuscrito de la comedia con letra del siglo XIX en la Biblioteca Palatina de Parma con signatura CC.* V. 28032/ XVI (Restori, *op. cit.*, p. 32).

paisano Antiobo, no solo existió, sino que es un santo canonizado por la Iglesia, con el nombre que tomó cuando se bautizó, Benito. San Benito de Palermo, sin embargo, no fue un guerrero turco esclavizado en una batalla y convertido repentinamente, como lo pinta Lope, sino un humilde hijo de esclavos que se hizo pastor y que en su juventud se unió a un grupo de franciscanos. Los hechos se desarrollan en Palermo en el siglo XVI y tienen una duración de 40 años. Comienza la obra con una acción guerrera en un «altillo», que «*simula la popa de una galera*», donde aparece el protagonista, derrotado: «*Hace que se arroja al mar, y salga de otro altillo un niño, y téngale el brazo que no se eche [...]*» (pp. 133-134). El misterioso niño -Jesucristo- impide que Rosambuco se suicide, augurándole que Dios tiene un plan para que «asombre el mundo», tras lo cual «*Vase*». La conversión del ya esclavo Rosambuco y la elección de su nombre de religión se produce por una intervención sobrenatural a favor de una mujer inocente, mediante una apariencia: «*Descubren un oratorio, y en él está San Benito en una silla, con barba larga, con un libro en las manos como que lee. [...] Alce el Santo la mano y échele la bendición [...] Cubran a san Benito el oratorio*» (pp. 148-149).

No será esta la única visita celestial que reciba; en medio de un mar de dudas, «*Recuéstese a dormir, y aparezca San Francisco con un cordón en la mano*» (p. 150), sin que se nos diga de qué manera. Por su parte, él es capaz de levitar, quizá mediante una palanca en un escotillón: «*Quédese elevado el Santo y salga la negra con una cesta de merienda, cantando*» (p. 152); en plena levitación siguen sucediendo hechos extraordinarios, esta vez bien indicados: «*Haga que le va a besar [la negra] y por junto al santo, hacia la negra, de debajo del tablado salga una cabeza de sierpe con un cohete en la boca echando fuego, o salga el cohete solo, y espántase la negra [...]*» (p. 153).

No será la sierpe el único animal que aparece, pues cuando el envidioso compañero de religión, Pedrisco, esconde una guitarra, «*Saque un lagarto asido de los dedos en lugar de guitarra*» (p. 165); y es que en manos de Pedrisco siempre habrá peligros, como el vaso de agua con veneno destinado a Benito; sin embargo, de nuevo el prodigio: «*Vaya a beber y quiébrese el vaso*» (p. 175). El mal y el demonio están muy presentes en la pieza, y se concentran en la hija endemoniada del virrey, encomendada a Benito. La niña se burla de él con discursos absurdos en latín, y en las hablas cómicas de los negros y de los vizcaínos y, finalmente, «*dale una higa*»; sin embargo, el santo consigue expulsar al demonio que la niña lleva dentro, exorcismo que se representa así: «*Disparan dentro un arcabuzazo y cae la niña en tierra*» (p. 168). La presencia de las fuerzas diabólicas no cesa aquí, pues cuando el santo levita («*Quédase elevado*» [p. 171]), el malvado Pedrisco «*Cójale en brazos y échele hacia dentro desde la puerta; retírese presto y salgan tras él corriendo dos demonios, y apaléenle muy bien, y éntrense los demonios allá dentro*» (p. 171). Las invenciones ascendentes y descendentes se indican con mucho detalle: «*Arrimen los hombros el Santo y Lesbio, lado por lado, y levántese del suelo como una vara o lo que fuere posible, sobre una invención, y cantan dentro. [...] Canten el Salmo [...] y después vuelven a bajar por su invención, como subieron [...]*» (p. 154). Lo mismo ocurre con las apariencias: «*Tiren una cortina y descúbrase una cama adonde estará Molina acotado, con un tocador en la cabeza*» (p. 158). Sin embargo, sorprende que tras este despliegue de escenas efectistas, la muerte del protagonista sea relativamente sencilla, pues tan solo se dice que muere entre un «extraño resplandor» y que «*Tocan campanas, muere el Santo y levántase el alguacil vivo*» (p. 176), resurrección ocurrida por su intercesión. Es esta la obra en la que con más detalle se desarrollan las acotaciones escénicas.

Tras este recorrido, concluimos que las dos primeras comedias, *San Segundo* y *Los locos del cielo*, las únicas ambientadas en época apostólica o antigua, son las que exhiben una parafernalia mayor en los recursos escénicos, además de contar con un número muy elevado de personajes que lleva a diluir el protagonismo del santo a favor de la colectividad. Adolecen de dispersión y, a falta de documentación, Lope suple, con su habitual inventiva y el uso de las tramoyas, los amplios vacíos por sucesos poco sorprendentes. Ambas marcan un punto de inflexión respecto a las demás, pues a partir de la tercera comedia, *El negro del mejor amo*, muy probablemente escrita ya en el XVII, la comedia hagiográfica lopiana inaugura un camino protagonizado por santos simples, sencillos (dos negros, un niño, un rústico lego y un labrador) cuyas historias estarán jalonadas por hechos sobrenaturales ejecutados mediante las apariencias y tramoyas habituales, más o menos detallados en las acotaciones, pero en todo caso medidos, integrados en las etapas vitales del santo, como he intentado mostrar. Por otra parte, sí es significativo que de las siete comedias, cuatro sean “de ocasión”, y quizá por encargo directo de la autoridad. Excepto *San Segundo*, comedia todavía muy entroncada con las representaciones medievales y quinientistas de santos locales, tanto *San Isidro* como *El rústico del cielo* y *El niño inocente de la Guardia* son las comedias más logradas desde el punto de vista lírico, estilístico y escenográfico. Por mucho que Lope en el *Arte Nuevo* de 1609 repudiara las tramoyas³², no dejó de utilizarlas si con ello lograba el favor y el aplauso no solo de su amado vulgo, sino de las autoridades que muy probablemente le encargaban estas comedias de santos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES MODERNAS DE LAS COMEDIAS³³

San Segundo de Ávila, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 4 (BAE, 178)*.

—, ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 1.

—, ed. facsímil [BNE: Ms. 14767 (7)] de Jesús Arribas, Ávila, Caja de Ahorros de Ávila, Obra social y cultural, 2002.

Los locos por el cielo, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 4 (BAE, 178)*.

—, ed. de Walter Curonisy, Lima, Capuli, 1979.

—, ed. de Carla Gola, Roma, Schena, 1990.

³² «Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos, / mas luego que salir por otra parte / veo los monstruos, de apariencias llenos, / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan, / a aquel hábito bárbaro me vuelvo» (Lope de Vega, *Arte Nuevo*, 1609, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, p. 133).

³³ Señalo con * la edición que he utilizado.

- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 10.
- , ed. de Enric Bassegoda, en PROLOPE. Alberto Blecua y Guillermo Serés (dirs.), *Lope de Vega, Comedias*, Lleida, Milenio, 1997 y ss, Parte 8.3.
- El negro del mejor amo, Antiobo de Cerdeña*, ed. de Antonio Restori, en *Degli Autos di Lope de Vega*, Parma, R. Pellegrini Editore, 1898.
- , ed. de Emilio Cotarelo *et al.*, en *Obras de Lope de Vega* [nueva edición] (13 vols.), Madrid, RAE, 1916-1930, vol. 11.
- El negro del mejor amo: comedia*, ed. de José Fradejas Lebrero, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1984*.
- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 11.
- El niño inocente de la Guardia*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 5 (BAE, 186)*.
- , ed. de Federico C. Sainz de Robles, *Lope de Vega: Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 3 vols., 1946-1955-1958, vol. 3.
- El niño inocente*, Madrid, Escelicer, 1972.
- , ed. de Anthony J. Farrell, London, Tamesis Books, 1985.
- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 15.
- , ed. de Fernando Baños, en PROLOPE. Alberto Blecua y Guillermo Serés (dirs.), *Lope de Vega, Comedias*, Lleida, Milenio, 1997 y ss., Parte 8.12.
- El rústico del cielo*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 5 (BAE, 186)*.
- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 13.
- San Isidro labrador de Madrid*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 4 (BAE, 178)*.
- , ed. de Federico C. Sainz de Robles, *Lope de Vega: Obras escogidas*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1946-1955-1958, vol. 3.
- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 14.
- , ed. de María Morrás, en PROLOPE. Alberto Blecua y Guillermo Serés (dirs.), *Lope de Vega, Comedias*, Lleida, Milenio, 1997 y ss., Parte 7.12.
- , Dueñas (Palencia), Simancas Ediciones, 2006.
- El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 4 (BAE, 178)*.
- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 14.

—, ed. de Luigi Giuliani, en PROLOPE. Alberto Blecua y Guillermo Serés (dirs.), *Lope de Vega, Comedias*, Lleida, Milenio, 1997 y ss., Parte 3.4.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Asensio, Eugenio, «Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en Sánchez Romeralo, Antonio (coord.), *Lope de Vega: el teatro*, Madrid, Taurus, 1989, vol. 1, pp. 229-248.

Borrego Gutiérrez, Esther, «De la materia hagiográfica medieval a la comedia de santos del siglo XVII. La vida de San Isidro labrador entre realidad, fantasía, devoción y literatura», en Salvador, Nicasio - López-Ríos, Santiago - Borrego, Esther (eds.), *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 81-119.

—, «Construcción dramática y peculiaridades de las comedias hagiográficas de Agustín Moreto», *E-humanista. Journal of Iberian Studies*, 23 (2013), pp. 61-98.

Fernández Montesinos, José, *Teatro antiguo español. Textos y estudios*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935.

Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Accesible en línea: <http://catcom.uv.es>.

—, «Luis de Vergara: un autor en la etapa de formación de la comedia barroca», en McGrath, Michael J. (ed.), «Corónete tus hazañas». *Studies in Honor of John Jay Allen*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 165-184.

Gallego Roca, Miguel, «Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de San Isidro: tramoya y poesía», *Criticón*, 45 (1989), pp. 115-129.

Garasa, Delfín Leocadio, *Santos en escena (Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1960.

Morley, S. Griswold - Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968 [ed. original en inglés: 1940].

Morrison, Robert R., *Lope de Vega and the "Comedia de Santos"*, New York, Peter Lang, 2000.

Oleza, Joan (dir.), *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*. ARTELOPE, accesible en línea: <http://artelope.uv.es>

Paz y Melia, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, 1934-1935.

Pérez y Pérez, María Cruz, *Bibliografía del Teatro de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1973 (*Cuadernos Bibliográficos*, 29).

Profeti, Maria Grazia, «La comedia de santos entre encargos, teatro comercial, textos literarios», en Pedraza, Felipe - García, Almudena (eds.), *La comedia de santos. Coloquio Internacional (Almagro, 2006)*, Almagro, Ediciones de la UCLM, 2008, pp. 233-254.

Restori, Antonio, *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio* (CC.* V. 28032 della Palatina Parmense), Livorno, Tipografia Francesco Vigo, 1891.

Rojo Orcajo, Timoteo, *El pajarillo en la enramada o algo inédito y desconocido de Lope de Vega*, Madrid, Tipografía Católica, 1935.

Vega Carpio, Lope Félix de, *El peregrino en su patria* [I: 1603, II: 1618], ed. de J. Bautista Avalle Arce, Madrid, Castalia, 1973.

—, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

Wilder, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, 7 (1953), pp. 19-25