

## Valores simbólicos de la luz y la oscuridad en las comedias de santos de Lope de Vega

**NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ**

Universität Bern

[natalia.fernandez@rom.unibe.ch](mailto:natalia.fernandez@rom.unibe.ch)

### LUZ EN EL TEXTO, LUZ EN EL TABLADO: LO RETÓRICO Y LO VISUAL

Frente a otras formas artístico-literarias, la verdadera peculiaridad de la expresión dramático-teatral es la dualidad, indisociable, texto-representación –la *literatura y espectáculo* de Kowzan<sup>1</sup>; esa conjunción de un texto literario –poesía– y un texto espectacular –imagen– que apela, con más intensidad que nunca, a la capacidad interpretativa del receptor para completar su sentido.

Esa participación activa del espectador, imprescindible siempre, se reveló decisiva cuando tuvo que suplir a fuerza de imaginación las limitaciones técnicas de los espacios de representación. La comedia nueva, como tantas veces se ha dicho, era un *teatro para escuchar*. Es cierto que, según avanzó el siglo y, sobre todo, con la eclosión del teatro cortesano, las cosas cambiaron y fue justamente desde las tablas desde donde se dieron los pasos más firmes hacia el arte total. Pero, en las primeras décadas del Seiscientos, los corrales no permitían demasiados alardes más allá de vuelos, hundimientos, apariencias y algún efecto sonoro. El texto espectacular estaba muchas veces subsumido en lo literario, de tal modo que parte de la proyección escénica de la comedia debía reconstruirse imaginativamente en la mente del público, algo que sabían los dramaturgos y tuvieron muy en cuenta a la hora de concebir sus obras. Algunos sucesos no podían recrearse en detalle sobre las tablas, y se recurría con frecuencia al relato ticoscópico<sup>2</sup>. Otras veces, el espacio dramático no contaba con una proyección adecuada a nivel escénico y aparecían los decorados verbales. En ambos casos, era el público quien, como en una radionovela –y

---

<sup>1</sup> *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1991.

<sup>2</sup> Sobre la funcionalidad de la ticoscopia son interesantes los trabajos de Fernández Mosquera, Santiago, «Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón», en Ruano de la Haza, José María y Pérez Magallón, Jesús (eds.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 259-275; y González Martínez, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Vélez», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14-16 de noviembre de 2003*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 73-92.

la comparación con el medio radiofónico es de Javier J. González Martínez<sup>3</sup>— debía suplir mentalmente lo que no podía ver a partir de su conocimiento del mundo y de una cultura visual y simbólica relativamente homogénea. Durante algunas horas, mientras tenía lugar la representación, las coordenadas reales se suspendían para dejar paso a la ilusión, a ese *y si mágico*, como lo denominó Alonso de Santos<sup>4</sup>, que permitía ver y sentir lo que, en rigor, no existía. Sugestivo en todos los casos, este artificio pragmático podía resultar especialmente aprovechable en un género como la comedia de santos cuya interpretación conjugaba la facultad imaginativa de los receptores y su conocimiento del sustrato devocional privativo de unas piezas que, por definición, tenían que mostrar —y demostrar— la comunión sobrenatural de un personaje. En este contexto, el juego luz-oscuridad, que aúna dimensión material y sentido simbólico, se revela ejemplar.

A propósito de la fiesta teatral en el Seiscientos, decía en 1660 Juan de Zabaleta: «Come atropelladamente el día de fiesta el que piensa gastar en comedia aquella tarde»<sup>5</sup>. Y es que, tal como se estipulaba en los *Reglamentos de teatros* de Madrid y recuerda Díez Borque<sup>6</sup>, las representaciones comenzaban a las dos de la tarde en otoño e invierno, a las tres en primavera y a las cuatro en verano, y finalizaban antes de que se pusiese el sol. El deseo de las autoridades de «que no se representara con antorchas y para que no hubiera oscurecido cuando las mujeres salieran de la cazuela»<sup>7</sup> explica este celoso cuidado por que la comedia se desarrollase a plena luz del día. En la práctica, la consecuencia más inmediata de todo esto fue, por un lado, que una representación realista de la noche resultaba imposible y, por otro, que los artefactos luminosos eran prescindibles, al menos en su función primaria de iluminar el tablado. Ahora bien: las marcas temporales como mecanismo estructurador de la acción dramática son una constante en la comedia, y, aunque ni los medios técnicos ni las circunstancias permitieran mostrar la oscuridad, los dramaturgos tenían maneras de sugerirla. Asimismo, más allá del uso de la luz —o de su ausencia— como índice del momento temporal, existe todo un sustrato simbólico que remite a varios frentes vinculados con la espiritualidad y la trascendencia. Y, en todos los casos, bajo el funcionamiento, retórico o visual, del contraste luz-oscuridad, latía el prisma del claroscuro, esa clave estética que ponía en juego nociones tan barrocas como el engaño a los ojos, el choque apariencia-realidad o la vaguedad de contornos.

Básicamente, los valores simbólicos de la luz —y, sobre todo, del contraste luz-oscuridad— parten de tres ejes de pensamiento que terminan interrelacionándose en el plano artístico. En todos los casos subyace un planteamiento valorativo que opone, desde diversos puntos de vista, lo bueno, la luz, a lo malo, las tinieblas. En la epistemología platónica, la luz y las sombras se vinculan respectivamente con el conocimiento y la ignorancia, tal como demuestra de manera ejemplar la alegoría contenida en el mito de la caverna y su interpretación:

---

<sup>3</sup> González Martínez, *op. cit.* p. 78.

<sup>4</sup> *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998.

<sup>5</sup> *El día de la fiesta por la tarde*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1977, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibidem*, n. 18.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

Antes bien –dije–, toda persona razonable debe recordar que son dos las maneras y dos las causas por las cuales se ofuscan los ojos: al pasar de la luz a la tiniebla y al pasar de la tiniebla a la luz. Y, una vez haya pensado que también le ocurre lo mismo al alma, no se reirá insensatamente cuando vea a alguna que, por estar ofuscada, no es capaz de discernir los objetos, sino que averiguará si es que, viniendo de una vida más luminosa, está cegada por falta de costumbre o si, al pasar de una mayor ignorancia a una mayor luz, se ha deslumbrado por el exceso de esta; y así considerará dichosa a la primera alma, que de tal manera se conduce y vive, y compadecerá a la otra, o bien, si quiere reírse de ella, esa su risa será menos ridícula que si se burlara del alma que desciende de la luz<sup>8</sup>.

La adecuación de este pensamiento platónico, que identificaba la luz con el acceso a la verdad, a los parámetros de la teología cristiana es obvia, como recuerda Ignacio Javier Castillo Martínez<sup>9</sup> y se desprende enseguida de las palabras del propio Platón:

En cuanto a la subida al mundo de arriba y a la contemplación de las cosas de este, si las comparas con la ascensión del alma hasta la región inteligible no errarás con respecto a mi vislumbre, que es lo que tú deseas conocer y que solo la Divinidad sabe si por acaso está en lo cierto. En fin, he aquí lo que a mí me parece: en el mundo inteligible lo último que se percibe, y con trabajo, es la idea del bien, pero, una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas, que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de esta, en el inteligible es ella la soberana y productora de verdad y conocimiento, y que tiene por fuerza que verla quien quiera proceder sabiamente en su vida privada o pública<sup>10</sup>.

Ya en el Antiguo Testamento, el choque luz-oscuridad con matices axiológicos se hacía explícito desde el *Génesis*: «Dios vio que la luz era buena y separó la luz de las tinieblas» (*Génesis*, 1:4). En *Salmos* XXVI, 1, aparece la identificación Dios-luz: «Yahvé es mi luz»; y en *Salmos* XXXV, 10, el sustrato platónico luz-verdad se recubre de tintes espirituales con un juego conceptista en el que converge un haz de sentidos: «Por tu luz veremos luz». Esto se mantiene en el Nuevo Testamento. En el *Evangelio de San Juan* se insiste: «El Verbo era la verdadera luz que ilumina a todo hombre» (1: 9). Y de ahí a la activación de la dialéctica pecado-gracia, esencial al cristianismo, hay solo un paso. En la *Epístola a los Efesios*, la llegada de la luz se percibe como el pilar de la nueva alianza, marcándose el enlace con lo moral: «Antaño erais tinieblas, pero ahora sois luz en el Señor; obrad como hijos de luz, pues el fruto de la luz consiste en toda bondad, justicia y verdad» (5: 8-9). Esta proyección moral aparece aún de forma más obvia en el *Evangelio de San Mateo*: «Tu ojo es la lámpara de tu cuerpo. Si tus ojos están sanos, todo tu cuerpo tendrá luz, pero si

---

<sup>8</sup> Platón, *La República*, introducción, traducción y notas de R. Ma Mariño Sánchez-Elvira, Salvador Mas Torres y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 2009, Libro VII, p. 460.

<sup>9</sup> *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*, 2006, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, p. 85. Accesible en línea <http://www.tdx.cat/handle/10803/1378> (fecha de consulta: 24/09/2014).

<sup>10</sup> Platón, *La República*, cit., p. 459.

tus ojos están malos, todo tu cuerpo estará en oscuridad. Y si tu fuente de luz se ha oscurecido, ¡cuánto más tenebrosas serán tus tinieblas» (6: 22-23). El símil fisiológico hace inmediatamente comprensible la lectura espiritual<sup>11</sup>. Un tercer nivel simbólico parte del dualismo maniqueo e identifica la luz con el Bien-Dios y la oscuridad con el Mal-Mundo y, en última instancia, con el Demonio. Este planteamiento, que confiere la misma entidad ontológica a ambos polos del espectro, es, ya lo sabemos, herética e incompatible con la ortodoxia cristiana. Pero el aprovechamiento de su superficie formal podía resultar muy útil en la esfera artística<sup>12</sup>; especialmente en el dominio de la expresión dramática donde el conflicto entre dos impulsos opuestos era el resorte imprescindible de la acción. Precisamente en la comedia hagiográfica las vidas cotidianas de los personajes remitían, *stricto sensu*, a esa lucha cósmica y eterna entre el Bien y el Mal, la *psicomaquia* o *bellum virtutum vitiorumque*. Porque la proyección trascendente de lo mundano era, en rigor, la clave compositiva del género y lo que aseguraba su alcance piadoso.

La matriz simbólica de la luz-oscuridad se organiza, en definitiva, según esa tríada de oposiciones Conocimiento-Ignorancia, Gracia-Pecado, Bien-Mal que, aunque procedentes de tradiciones distintas, terminan subsumiéndose en conceptos complementarios; una amalgama de sentidos que formaba parte del conocimiento colectivo y que, cuando era preciso, se activaba en el proceso de interpretación artística. Pero además, en el caso concreto de la comedia, ese haz de conocimientos compartidos se actualizaba en el texto a fuerza de metáforas. En la *Comedia de San Segundo*, aparecen referencias a la «luz de la razón» (240a) o a la fórmula «alumbró tu entendimiento» (233a), mientras que los demonios se caracterizan como «sombras de espíritus» (241a). «Alumbradme si estoy ciega» (v. 290), dice Dona en *Los locos por el cielo* cuando, todavía gentil, recibe la llamada de la gracia en forma de ángel que le muestra las epístolas de San Pablo. La propia Dona, escenas más adelante, hace un juego de palabras con el introito «Requiem aeternam dona eis, domine, et lux perpetua luceat eis», donde la *lux perpetua* es la expresión metafórica de la vida eterna:

INDES	Luego <i>In Deo</i> soy si estoy en Dios, porque de Dios soy; esta caridad me abona.
DONA	Y yo <i>Requiem eis dona</i> , que a <i>Lux perpetua</i> me voy. (vv. 1515-1519)

En *La gran columna fogosa*, Patricio, ya arrepentido de haber cometido el mayor de los pecados, pactar con el diablo por gozar a una mujer, implora a San Basilio, que le ayuda en su penitencia, en términos que nos recuerdan aquel «por tu luz veremos luz» de la tradición salmódica:

¡Ay mi padre amado!  
Por tu luz, que luz me ha dado  
en mis tinieblas me rijo. (302a)

<sup>11</sup> Sobre estos y otros ejemplos de referencias a la luz en las Sagradas Escrituras, véase Castillo Martínez, *op. cit.* pp. 86-87.

<sup>12</sup> Esto lo recuerda Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 1994.

En *El divino africano*, se multiplican las referencias a la «lumbre clara» (318b), «lumbre santa» (356a), «luz tan divina y pura» (359a) en relación, sobre todo, con el conocimiento y la razón. El propio San Agustín es explícito:

¿No ves que ya la luz de tu ingenio toca,  
y vence la razón tu entendimiento? (333b)

Son solo unos pocos ejemplos. Las metáforas lumínicas son constantes en un contexto en el que el conflicto dramático se fundamenta justamente sobre el triple choque conocimiento-ignorancia, gracia-pecado, bien-mal. El dramaturgo empleaba, a nivel textual, todo un sustrato simbólico que contribuía a mediatizar la interpretación de la pieza. Pero ya sabemos que el teatro no era únicamente poesía, sino, además –y tal vez sobre todo–, imagen. El análisis de los modos en los que el dramaturgo representa, visual o imaginativamente, la presencia de la luz y la oscuridad sobre las tablas, y los valores simbólicos que logra activar con ello, constituye el eje primordial de este trabajo. El corpus seleccionado incluye ocho comedias de santos compuestas durante la última década del siglo XVI y las primeras dos del siglo XVII: *Comedia de San Segundo* (1594), *La gran columna fogosa* (1596-1603), *Los locos por el cielo* (1598-1603), *El niño inocente de La Guardia* (1603), *Lo fingido verdadero* (1608), *El divino africano* (1610), *El serafín humano* (1610-1612) y *San Nicolás de Tolentino* (1614). En virtud de esa dualidad texto-representación que comentaba al principio, la sugerencia lumínica podía conseguirse mediante la presencia física de objetos sobre el tablado; otras veces, era la palabra la que apelaba a la imaginación de espectador a través de la «luminotecnia verbal» que Felipe Pedraza percibió en Rojas Zorrilla. Y, desde luego, no era infrecuente una conjunción literario-espectacular. Pero vayamos por partes.

## LOS ARTEFACTOS LUMINOSOS

Abel Alonso Mateos<sup>13</sup> hace una lista de los vocablos relacionados con aparatos luminosos que, frecuentemente, aparecen mencionados en las acotaciones de la comedia nueva. Son, por citar algunas: bujía, luminarias, faroles, antorchas, velas, hachas, luces, candelas, lámparas, linternas, blandones, candeleros y candelabros. En el corpus de hagiográficas de Lope, la nómina no es tan extensa. La fecha de composición de la mayor parte de las piezas nos sitúa en los primeros quince años del siglo XVII –incluso en la última década del siglo XVI en el caso de la *Comedia de San Segundo*–, cuando los medios técnicos eran relativamente limitados, y los dramaturgos se centraron en intensificar la dimensión retórica más que el impacto visual. Ya sabemos además que, en rigor, no hacía falta ningún tipo de iluminación artificial en un tablado expuesto a la luz del día y perfectamente visible para todos. Cualquier tipo de aparato luminoso que se subiera a las tablas era, técnicamente, prescindible, pero eso no niega que, en virtud de la capacidad semiotizadora de

---

<sup>13</sup> «El teatro barroco por dentro. Espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea», *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2 (2007), p. 31.

la escena<sup>14</sup>, su pertinencia se situara a otro nivel. A veces la propia tradición iconográfica del santo preveía una utilería lumínica, como le sucede al Santo Domingo de *El niño inocente de La Guardia*, que aparece «con el perro con hacha» (85 *acot*), un tributo a la imaginería que, por medio de la apelación directa a la cultura visual del auditorio, convertía el atributo lumínico en una confirmación inmediata de su santidad. Pero, dejando el sustrato iconográfico al margen, estos artefactos poseían una doble función: por un lado, representaban metonímicamente un contexto nocturno, devocional o ambos. Y, por otro, remitían al entramado simbólico asociado a la díada luz-oscuridad estableciendo sugestivas conexiones con la propia estructura dramática.

Parece evidente que una de las funciones más obvias de los aparatos luminosos sobre el tablado fuera la de indicar que la escena tenía lugar durante la noche. Es precisamente lo que sucede al comienzo de *San Nicolás de Tolentino*. El joven Ursino quiere irse a celebrar las fiestas en lugar de retirarse a casa con su tío Nicolás. Súbitamente aparecen «máscaras con hachas y los músicos» (74b). Evidentemente, las hachas constituyen la marca escénica de la noche. Pero, además, se convierten en un indicio de la identidad del enmascarado que se dirige a Ursino para sugerirle que vaya a visitar a una dama. La inquietud de Nicolás es manifiesta:

Mal entre aqueste rumor,  
máscaras y hachas, estamos. (75a)

Porque la Máscara *portadora de la luz* es, como se descubre poco después, el Demonio, que llega al *summum* de la ironía utilizando como disfraz un recuerdo de su prehistoria luciferina. Más adelante en la misma obra, se deja clara esa filiación lumínica del maligno:

NICOLÁS    Fue una luz, más que el sol bella,  
que quiso igualarse a Dios;  
mas costóle la soberbia  
echarle a palos del cielo  
otra luz de mayor fuerza. (115a)

Como adelantaba arriba, en el contexto de las comedias de santos es también muy frecuente que los artefactos luminosos se empleasen para recrear metonímicamente un lugar de oración. Es emblemático el caso de las velas encendidas que, como parte de la utilería escénica, contribuían a remarcar el alcance piadoso del contexto. Aparecen velas, por ejemplo, en *Los locos por el cielo*, *La gran columna fogosa* y *Lo fingido verdadero*, tres comedias en las que la acción dramática se estructura a partir de un conflicto entre la verdad-gracia de Dios y la herejía-pecado. Aparte de convertirse en un indicio escénico de la devoción, las velas se convierten simbólicamente en estandarte de la verdad cristiana o católica. Esto es muy evidente en *La gran columna fogosa*, donde San Basilio llega al templo para demostrar a los arrianos que son ellos, los católicos, quienes están en posesión

---

<sup>14</sup> El término está tomado de Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Routledge, 1994.

de la verdad: «Salen los arrianos y Valente con música por una parte, por otra San Basilio y Heraclio y los católicos; traigan todos velas encendidas, y veráse un templo cerradas las puertas» (264b). La vela casi se perfila como la insignia de uno de los bandos en lucha. De manera similar, en *Los locos por el cielo* aparece «gente de rodillas a un altar con una imagen y velas» (1731 *acot*), una escena que, en sí misma, oponía la adoración cristiana al paganismo de los gentiles. Poco antes se había descubierto «un altar con una cruz y dos velas» (846 *acot*), e Indes dejaba claro cómo el acto de encenderlas se vincula directamente con la devoción y con el acceso a la verdad cristiana:

DONA	Bien está puesto el altar con aquesta cruz y velas.
INDES	Pues aguarda, encenderélas si la habemos de adorar. Y advierte, Dona querida, que has de enseñarme el estilo de orar, pues que de Cirilo fuiste tan bien instruida. (vv. 847-854)

En *Lo fingido verdadero*, la metacomedia de Ginés incluye una apariencia simbólica en la que se representa el bautismo: «Descúbrase con música, hincado de rodillas, un ángel; tenga una fuente, otro un aguamanil levantado, como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo» (100a). La vela enfatiza esta vez, por medio de las nociones de blancura y luminosidad, la connotación purificadora inherente al sacramento. Algo que, de nuevo, se opone a la ceguedad de los gentiles.

Resulta muy sugestivo, en relación con todo esto, el ejemplo de *San Nicolás de Tolentino*. Ya en las últimas escenas del tercer acto, San Nicolás está rezando y «descúbrase un oratorio con una lamparita» (122b). Aquí no son las velas, sino la lámpara la que recrea metonímicamente ese ámbito piadoso en el que se sitúa el protagonista. Pero, una vez más, se revela enseguida un sentido simbólico:

NICOLÁS	Dulce Jesús, ya que vi...
DEMONIO	Dale a la lámpara, dale.
NICOLÁS	Jesús, cuando el nombre sale de mi boca, y está en mí, ¿osan estas bestias fieras cercarme y matar la luz? Pues válgame vuestra cruz.
DEMONIO	¿En la oración perseveras?
IRA	La lámpara levantó, hecha pedazos, del suelo, encendida y sana.
INOBEDIENCIA	El cielo se la juntó y encendió. (122b)

La escena está cargada de sentidos. La lámpara se convierte de forma muy explícita en un símbolo de la fe y de la gracia divina frente al pecado, encarnado esta vez por el Demonio y los dos personajes alegóricos. Aquí la luz tiene una proyección obvia hacia lo sobrenatural y

se convierte en manifestación visible del milagro. Esto no es extraño, si tenemos en cuenta esa correspondencia simbólica tradicional entre la luz y todo lo que Dios representa. Y, de hecho, la vinculación de las referencias lumínicas con la eclosión milagrosa es una constante en las comedias de santos, aunque no mediase siempre un objeto concreto.

## LA LUZ SOBRENATURAL

Esa frontera entre lo humano y lo sobrenatural en la que se sitúa siempre la clave de las comedias hagiográficas se marcaba muchas veces mediante el filtro del sueño. La posibilidad de acceso al otro mundo a través del *pasadizo* onírico se enraizaba en una tradición de orígenes remotos que, en el Barroco, se fusionaba con todo un mosaico de nociones estéticas y epistemológicas características del espíritu de la época y que tenían que ver precisamente con el engaño, la inconsistencia de lo humano, la confusión... El sueño, en su dimensión física, connotaba oscuridad, pero esta se superaba en nombre de la claridad que permitía su conexión con lo espiritual. De ahí el desasosiego de algunos personajes, que no comprenden de forma inmediata esa ambivalencia. Es lo que le sucede a Francisco en *El serafín humano*:

FRANCISCO           ¿Dormía o con claros ojos  
                              he visto manifestarse  
                              a los del cuerpo una sala  
                              a la del sol semejante? (21a)

Y, todavía con unos tintes más intensamente barrocos, o prebarrocos, a Simpliciano en *El divino africano*:

SIMPLICIANO       Fuéseme la visión, y en sombra oscura  
                              dejó la vista que en el rayo ardía;  
                              ¿dijo Agustín? Sí dijo, o me procura  
                              burlar con ilusiones el deseo;  
                              mas no puede engañarme luz tan pura:  
                              despierto estoy, conozco, siento y veo. (332b)

Simpliciano utiliza, en un mecanismo muy cartesiano, parámetros sensibles de interpretación para entender lo sobrenatural. En ambas escenas, conectadas por el motivo del sueño, la luz, además de remarcar la procedencia sobrenatural de las visiones, se convierte en un rasero de realidad, un haz de sentidos que, en rigor, encierra las claves compositivas de las comedias hagiográficas.

La asociación tradicional de la luz con lo divino tenía una proyección visual que podía realizarse naturalmente en el campo de las artes plásticas. Con mucha frecuencia, la pintura religiosa representaba efectos lumínicos de valor eminentemente espiritual: desde la aureola del santo hasta los rayos o destellos de luz en las representaciones de Dios, Cristo, el Espíritu Santo, la Virgen o los ángeles. Eran imágenes grabadas en la retina de los fie-



les y formaban parte de su cultura visual y simbólica<sup>15</sup>; una iconosfera que se activa, por ejemplo, en *La gran columna fogosa*:

BASILIO [...] donde vi  
el sacro Espíritu Santo  
que cual paloma bajó  
después de un rayo que abrió  
del cielo el dorado manto. (283b)

Este sustrato podía adquirir valores dramáticos en sí mismo contribuyendo a incrementar la tensión dramática cuando la luz se convierte testimonio de algo cuya magnitud no todos son capaces de comprender. Es lo que sucede en *Los locos por el cielo* cuando la santidad de Dona se manifiesta mediante un *resplandor* ininteligible para quienes están anclados en lo mundano:

DOROTEO Tiéneme amor ciego y mudo.  
LICINIO Llega, no temas; que amor  
en ningún daño repara.  
DOROTEO ¿A quién no dará temor  
ver de su divina cara  
salir tan gran resplandor?  
LICINIO Ese de la religión  
con que la miras se causa. (vv. 1099-1106)

Y en *El niño inocente de La Guardia* cuando, en medio de su sacrificio, Juanillo recibe la visita de un ángel que le ilumina. Obviamente sus captores ni siquiera vislumbran el alcance sobrenatural de lo que tienen ante sus ojos:

Parece que sale luz  
de su persona desnuda.  
es que viene desde lejos  
la del cirio, y como da  
en sus carnes, vuelve acá  
de sus rayos los reflejos. (vv. 2225-2230)

Es verosímil que el recuerdo de la luz presente en las representaciones iconográficas se hiciese efectivo cuando, sobre las tablas, se dejaba clara la proyección trascendente de la acción a través del milagro o de la aparición de personajes sobrenaturales. Pero, además, el dramaturgo se encargaba, muchas veces, de resaltarlo escénicamente.

En *Los locos por el cielo*, el bautismo de Dona se enmarca en un contexto a medio camino entre el suelo y el cielo, una proyección trascendente que se enfatiza por medio de la sugerencia lumínica: «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

---

<sup>15</sup> Véase a propósito Díez Borque, José María, «Calderón y el 'imaginario visual': teatro y pintura», en Díez Borque José María (ed.), *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 321-345.

su cabeza» (757 acot). En la *Comedia de San Segundo*, el alcance sobrenatural de una súbita aparición mariana se señala mediante la luminotecnia verbal:

SEGUNDO    ¿Qué repentino fuego  
                  abierto al cielo a tu cabeza asiste?  
DIEGO        Sosiégate, Segundo:  
                  ¡Oh, Reina de los cielos y del mundo!

*Tócanse chirimías y baja Nuestra Señora con dos ángeles.* (234a)

En *El divino africano*, la aureola de santidad que envuelve a San Agustín se concreta en un milagro en el que, de nuevo por la vía retórica, se hacen referencias a la luz:

MUJER        ¡Oh, visión divina y santa!  
                  ¡Oh resplandor celestial!

*Va subiendo y descubriéndose una cortina; se ve San Agustín elevado, con la pluma en la mano, mirando un sol en que estará pintada la Santísima Trinidad.* (353a)

En *Los locos por el cielo* y *Lo fingido verdadero*, los rayos se convierten en la manifestación visible de la ira de Dios, en el primer caso, y de Júpiter en el segundo. Sobre todo en *Lo fingido*, la ticoscopia permite reconstruir lo que la acotación limitaba a un «fínjase un trueno y él caiga en el suelo como que le hubiese dado el rayo» (60a):

AURELIO    Júpiter, si pensara  
                  que las nubes sin ti mostrar podrían  
                  esta tremenda cara,  
                  creyera que ignorabas que rompían  
                  contra Roma los senos,  
                  preñados de relámpagos y truenos. (59b)

Podrían multiplicarse los ejemplos. Luces, destellos, brillos, resplandores, fuego... acompañan de forma recurrente las eclosiones sobrenaturales sobre las tablas. En algunos casos, puede suponerse el empleo de algún artificio material que sugiriese esa presencia lumínica. Lo cierto es que es la palabra de los personajes, unida seguramente a la iconosfera del auditorio, la que completaba el cuadro escénico.

Pero no todo se quedaba ahí. El sentido de la luz en el contexto de las comedias de santos presenta una nota de ambivalencia cuyas claves hay que situarlas, como siempre, en el entramado simbólico subyacente. No sólo las eclosiones sobrenaturales de filiación divina se enmarcaban en un contexto luminoso, sino que, a veces, también las irrupciones infernales se enfatizaban con efectos de luz. Esto hay que relacionarlo, básicamente, con dos frentes. Por un lado, la prehistoria lumínica del diablo, Lucifer, permitía correspondencias simbólicas muy sugestivas, como la que encontramos en *El serafín humano*:

*Descúbrese en lo alto una silla con grandes luces y resplandor.*

GIL           ¿Qué silla es esta donde el sol, cubierto  
de mayor luz está a sus pies? En vano  
buscan mis ojos en su lumbre puerto.  
VOZ           Esta silla perdió Luzbel tirano  
por su soberbia y la ganó FRANCISCO  
por humildad. (45a)

Los ejes del conflicto esencial a todas las comedias de santos quedan trazados aquí a través de la ambivalencia divino-diabólica de la luz. En segundo lugar, ya sabemos que, desde el folclore hasta la predicación, la iconografía y la literatura ascético-moral, han convertido el fuego en el emblema del infierno. El «húndese entre llamas» como *reverencia* de despedida al demonio es muy habitual en la comedia nueva. No hay casos tan explícitos en nuestro corpus, pero sí encontramos, por ejemplo, un «Demonio con fuego» (255b) en la *Comedia de San Segundo*. En *San Nicolás de Tolentino*, el fuego también se convierte en una metonimia visible de las penas infernales:

*Echando fuego por cuatro partes del teatro, salgan por los escotillones cuatro  
almas, padre y madre de San Nicolás, Floro y Ursino.*

PADRE       ¿Cuándo será aquel día,  
¡oh, patria celestial! Que te gocemos?  
MADRE       ¡Oh, reino de alegría!  
              ¿Cuándo, tras tantas penas, te veremos?  
URSINO      ¡Ay, esperanzas santas,  
              que en este ardor templáis prisiones tantas!  
FLORO       ¿Cuándo, Señor divino,  
              tendrá descanso mi abrasado pecho?  
URSINO      ¿Cuándo, Señor, Ursino  
              verá este muro de dolor deshecho?  
PADRE       ¿Cuándo de aqueste fuego  
              me sacará de Nicolás el ruego? (120b)

Poco más adelante en la misma comedia se vuelve a confirmar el simbolismo infernal del fuego cuando unos campesinos gritan pidiendo ayuda contra el incendio que asuela su casa. La interpretación de Refitolero no deja lugar a dudas:

Acudid presto, señores,  
que tan extraños ardores  
de infierno deben de ser. (126b)

Y todo se confirma enseguida con el ruego del prior y el consiguiente milagro:

PRIOR       Fuego, en virtud del poder  
de Dios, tu Rey soberano,  
y la gracia concedida  
a su Santo Nicolás,

ni quemes, ni crezcas más.  
RUPERTO Templó la llama encendida  
luego que en ella cayó.  
AURELIO ¡Milagro! (127a)

La intervención divina se convierte en un agente neutralizador de una luz que, esta vez, tenía un origen maléfico.

## LA NEGACIÓN DE LA LUZ: SENTIDOS DE LA OSCURIDAD

Y junto a la luz, y contribuyendo siempre a perfilar su sentido, la oscuridad. No es casual que, en *El divino africano*, la ignorancia asociada a la herejía se represente por medio de una escena en la que se ponen en juego los valores simbólicos de la ausencia de luz:

*Salen Agustino, vendados los ojos, y la Herejía [...]*

AGUSTINO Al camino de mi muerte  
Pienso que voy por aquí.  
HEREJÍA Engañaste, que yo soy  
La misma luz que te guía.  
[...]  
AGUSTINO Dame mi vista, Herejía.  
HEREJÍA ¿Ya no miras con la mía?  
AGUSTINO No, que es toda oscuridad. (335b)

La representación de la noche, o de la no-luz, siendo técnicamente imposible como sabemos, requería más que nunca de la participación imaginativa del público. Bien mediante objetos luminosos con valor metonímico, como veíamos arriba, bien por medio de la luminotecnia o el decorado verbales, el dramaturgo se esforzaba por dejar claro que determinadas escenas tenían lugar durante la noche. Esa sugerencia de un espacio nocturno no era únicamente un indicio temporal, sino que se ponía al servicio de la acción haciendo verosímiles determinadas situaciones inviables a plena luz del día. Decía Antonio Carreira que la noche era la «síntesis de la concepción barroca del otro gran vivir»<sup>16</sup>, algo que, aplicable a todos los subgéneros de la comedia nueva –y a todas las manifestaciones artísticas de la época, se podría decir–, enlaza de manera inmediata con esa proyección trascendente consustancial a la comedia de santos. El propio Lope definió a la noche como «fabricadora de embelecos, loca, imaginativa, quimerista» y le atribuyó «la sombra, el miedo, el mal». De la lectura estético-filosófica a la connotación moral no hay una gran distancia. La noche es la morada de la confusión, del engaño, de la mentira, del pecado, en definitiva. Porque, no en vano, el demonio ostenta tradicionalmente el título de príncipe de las tinieblas. Si, como se ha dicho, el conflicto de la comedia de santos se libra entre la gracia y el pecado, el bien y el mal, la verdad y la mentira, la sugerencia de la oscuridad era una manera obvia de conferirle forma plástica.

<sup>16</sup> Vega Carpio, Lope de, *Rimas*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 1998, p. 300.

Como acto desordenado<sup>17</sup>, el pecado era un germen de desarmonía y era ahí, como ya desarrollé en otro lugar<sup>18</sup>, donde residían sus intensas virtualidades dramáticas. Sobre las tablas, la transgresión cósmica y moral implicada por el pecado se concretaba en acciones que testimoniaban esa inestabilidad. Y la noche, semilla de confusión, era el contexto propicio. Ya veíamos arriba que en *San Nicolás de Tolentino*, la tentación y el pecado tienen lugar precisamente durante la noche, cuando la máscara portadora de la luz conmina a Urbino a visitar los aposentos de una dama. Esa asociación de la oscuridad y la transgresión la encontramos también en *Los locos por el cielo*, aunque con otro sentido. Un Indes desasosegado por el desdén de Dona y, ante todo, por no comprender su actitud, afirma el vínculo entre la confusión, la deshonra –que tantas veces se relaciona con el pecado– y la noche:

Duro amor, tiempo enemigo,  
¿qué es lo que a mis ojos pasa?  
¡De noche y fuera de casa,  
y desdeñosa conmigo! (vv. 620-623)

Pero un ejemplo obvio de cómo el espacio nocturno se convierte en aliado del pecado lo encontramos en *La gran columna fogosa*. Las palabras de Patricio son elocuentes:

Oscura noche, capa de traidores,  
máscara de la luz del claro día,  
centro de la cruel melancolía,  
tercera de secretos y de amores;  
aumento de las quejas y dolores,  
cueva de pensamientos, donde cría  
la enamorada o triste fantasía  
del parto de su pena los errores;  
cuán bien sabe que en malos pasos ando,  
pues por vuestras tinieblas me gobiernan  
y voy al día el claro rostro hurtando;  
mirad lo que ha podido un amor tierno;  
que al cielo con mis lágrimas cansando,  
vengo a mover las puertas del infierno. (269b)

Se emplean los mismos tópicos que el propio Lope recogería en el soneto a la noche que mencionaba al inicio de este epígrafe. Pero aquí se produce un giro moral en los tercetos que termina haciendo explícita la conexión de la oscuridad con el infierno. Y es que Patricio se dispone nada menos que a pactar con el diablo para lograr el amor de Antonia. El decorado-luminotecnia verbal es un ingrediente esencial para intensificar el valor ritualista del episodio e incrementar su efectismo. Patricio, cuando se encamina a reunirse con Satán, insiste:

---

<sup>17</sup> *Suma Teológica*, I-IIae, q. 75, a.1.

<sup>18</sup> Fernández Rodríguez, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 61 y ss.

¡Oh noche, gran secretaria  
de tantos malos sucesos,  
pues no es tu luz necesaria,  
ten esos diamantes presos,  
detén la luna voltaria! (270a)

Porque ni siquiera la luz de la luna puede ser testigo de su incursión en el reino de las tinieblas. Este mismo celo por mantener la oscuridad es el que encontramos en *El niño inocente de La Guardia* cuando los hebreos se disponen a sacrificar a Juanillo. Varios elementos entran en juego para sugerir la ausencia de luz: desde la mención a una «cueva oscura y solitaria» (v. 1957) como enclave espacial en que tendrá lugar la ejecución, hasta la preocupación para que no haya un resquicio de luz que pueda delatar el crimen:

BENITO      Mirad bien  
                 si está la cueva cerrada  
                 antes que golpes le den.  
QUINTANAR      Cerrada está, y bien tapada  
                 la luz del cirio también. (vv. 2096-2100)

El objetivo de los hebreos, como ellos mismos constatan y corrobora el ángel, es imitar la pasión de Cristo en la persona de Juanillo. Pero esta *Imitatio Christi* se revela milagrosa, y la oscuridad, cómplice del delito, se convierte en un indicio más de la gloria del niño. Son primero explícitas las palabras del ángel:

Ya pide licencia el sol  
para eclipsarse en tu muerte. (vv. 2066-2067)

Y la Razón, una vez consumado el crimen, corrobora lo que, en rigor, es la culminación de la *Imitatio*, pues la referencia a las tinieblas que acompañaron a la muerte de Jesús está registrada en los *Evangelios sinópticos*<sup>19</sup>:

¡Parece que está eclipsada  
la hermosa cara del sol! (vv. 2677-2678)

La poesía, a través del *contrafactum*, logra que la luminotecnia verbal se convierta en una expresión lograda de la ironía cósmica y se ponga al servicio de la significación global de la pieza tal vez con más eficacia que nunca.

---

<sup>19</sup> En concreto, Marcos, 15:33; Mateo, 27:45; y Lucas, 23:44.

## CONCLUSIONES

Decía Pavel Campeanu<sup>20</sup> que, en el teatro, la presencia del espectador es imperativa no sólo en su dimensión de observador, sino como constructor activo de sentido. El público de la comedia nueva re-creaba mentalmente las condiciones materiales del espectáculo y, al mismo tiempo, activaba todos los parámetros simbólicos que coadyuvaban a su interpretación. El dramaturgo sabía que así funcionaban las cosas, y modelaba su obra en consecuencia. Más allá de su dimensión material –que, dadas las circunstancias específicas de representación, quedaba prácticamente anulada– la díada luz-oscuridad poseía un alcance simbólico que se proyectaba hacia el entramado trascendente consustancial a las comedias de santos. Lope supo integrar en una acción dramática que ponía en juego un conflicto moral esos múltiples frentes simbólicos conjugando lo imaginativo-visual con el sentido profundo de la trama. Las referencias a la luz-oscuridad apuntalaban esa dialéctica bien-mal y pecado-virtud que daba forma dramática a la hagiografía; y la ambivalencia esencial al símbolo permitía expresar sus sentidos a fuerza de poesía.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso de Santos, José Luis, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998.
- Alonso Mateos, Abel, «El teatro barroco por dentro. Espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea», *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2 (2007), pp. 7-46.
- Aquino, Tomás de, *Suma Teológica, I*, ed. R. Suárez y F. Muñiz, Madrid, Editorial Católica, 1964.
- Campeanu, Pavel, «Un papel secundario: el espectador», en Helbo, A. (ed.), *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 107-120.
- Castillo Martínez, Ignacio Javier, *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*, 2006, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona. Accesible on-line <http://www.tdx.cat/handle/10803/1378> (fecha de consulta: 24/09/2014).
- Díez Borque, José María, «Calderón y el “imaginario visual”: teatro y pintura», en Díez Borque José María (ed.), *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 321-345.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón», en Ruano de la Haza, José María y Pérez Magallón, Jesús (eds.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 259-275.
- Fernández Rodríguez, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- González Martínez, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Vélez», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14-16 de noviembre de 2003*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 73-92.
- Keir, Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Routledge, 1994.

---

<sup>20</sup> «Un papel secundario: el espectador», en Helbo, A. (ed.), *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 107.

- Kowzan, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1991.
- Platón, *La República*, introducción, traducción y notas de R. M<sup>a</sup> Mariño Sánchez-Elvira, Salvador Mas Torres y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 2009.
- Russell, Jeffrey Burton, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 1994.
- Vega Carpio, Lope de, *Rimas*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Lo fingido verdadero*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega IX*, Madrid, Atlas, 1964, pp. 51-107.
- , *La gran columna fogosa*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega IX*, Madrid, Atlas, 1964, pp. 253-310.
- , *El divino africano*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega IX*, Madrid, Atlas, 1964, pp. 312-362.
- , *El serafín humano*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega X*, Madrid, Atlas, 1965, pp. 7-68.
- , *San Nicolás de Tolentino*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega X*, Madrid, Atlas, 1965, pp. 71-129.
- , *Comedia de San Segundo*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega X*, Madrid, Atlas, 1965, pp. 225-270.
- , *Los locos por el cielo*, ed. Enric Bassegoda i Pineda, en *Comedias de Lope de Vega, Parte VIII.1*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio, 2009, pp. 305-427.
- , *El niño inocente de La Guardia*, ed. Fernando Baños Vallejo, en *Comedias de Lope de Vega, Parte VIII.3*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio, 2009, pp. 1503-1627.
- Zabaleta, Juan de, *El día de fiesta por la tarde*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1977.