

*ARS LONGA. ACTAS DEL VIII CONGRESO
INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES
SIGLO DE ORO (JISO 2018)*

Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.)



LA ESCENOGRAFÍA Y LA TRAMOYA EN DOS COMEDIAS
HAGIOGRÁFICAS DE LOPE DE VEGA: *SAN DIEGO DE
ALCALÁ* (1613) Y *SAN NICOLÁS DE TOLENTINO* (1614)

Elena Muñoz Rodríguez

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea (UPV / EHU)

El estudio de la comedia hagiográfica o de santos comenzó a desarrollarse de manera seria y objetiva a finales del siglo XX, después de que los críticos de principios del siglo pasado la dejaran fuera del canon al no concebir la unión entre lo cómico y lo religioso. Ha sido en tiempos recientes cuando se ha empezado a desentrañar el verdadero objetivo y el valor de estas comedias que tanto éxito alcanzaron en su época, precisamente por su capacidad de aunar estas dos cualidades¹. La comedia de santos fue un fenómeno de éxito en las tablas y, quizá más en estas comedias que en las pertenecientes a otros géneros, el éxito hay que atribuírselo, además de a los dramaturgos, a los autores de comedias, pues fueron ellos los encargados de poner en marcha unas representaciones de gran aparato, debido a la fuerte y obligada presencia que lo sobrenatural tiene en este subgénero teatral².

¹ Dassbach, 1997, p. 125.

² A pesar de los recursos escénicos y las tramoyas que eran necesarias para poner en escena la comedia de santos, conservamos documentos que demuestran que muchas de ellas se representaron en corral. Asimismo, podían ser representadas en plazas de pueblo, en catedrales a la manera de autos, en palacio... Siempre hay que Publicado en: Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), *«Ars longa». Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019, pp. 265-277. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 50 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-637-3.

Lo sobrenatural religioso es un elemento imprescindible en el argumento de estas comedias, ya que un santo no puede ser reconocido como tal si no se le atribuyen una serie de milagros³. De esta manera, parte de la trama está destinada a la narración y a la escenificación de estos milagros, para lo que no son suficientes los medios de representación habituales (vestuario, accesorios, decorado, etc.). Las comedias de santos, si bien no al nivel de las comedias de magia o de las comedias mitológicas representadas en palacio, sí necesitan ciertos recursos escénicos que desafíen el realismo de otros géneros⁴.

En múltiples ocasiones es imposible saber a ciencia cierta cuáles fueron estos recursos, ya que el dramaturgo solo en raras excepciones da indicaciones precisas sobre este aspecto (de hecho, a veces no encontramos ni siquiera acotaciones que nos indiquen que ha de haber alguna tramoya en escena y debe deducirse del diálogo de los personajes). Se entiende que cada autor de comedias, con su experiencia y dependiendo de los recursos del teatro en el que representara, se las ingeniaba para llevar a escena lo escrito por el poeta. Se sabe también, por manuscritos de autor de comedias, que en ocasiones la compañía simplificaba ciertas escenas o directamente las suprimía.

El presente estudio acerca de la representación de dos comedias hagiográficas de Lope de Vega —*San Diego de Alcalá* y *San Nicolás de Tolentino*— es la primera parte de un trabajo mayor que abarca el examen de la representación de seis comedias de santos del Fénix, escritas en la etapa comprendida entre los años 1610 y 1616⁵. El estudio completo se plantea como continuación de un artículo publicado por la profesora Borrego Gutiérrez, donde se analiza la puesta en escena de las primeras comedias hagiográficas de Lope, en el periodo comprendido entre 1594 a 1609⁶. Con ánimo de completar el panorama sobre esta materia, he acotado un segundo periodo de comedias de santos del dramaturgo, estableciendo los límites entre 1610 y

tener en cuenta que el grado de espectacularidad dependía de los recursos del teatro, permanente u ocasional, en el que se escenificase.

³ Dassbach, 1997, pp. 89-96.

⁴ De hecho, una de las denominaciones para estas comedias era la de comedias «de apariencias y tramoya» (Borrego Gutiérrez, 2015, p. 31).

⁵ Queda pendiente, por tanto, el análisis de otras cuatro comedias: *El cardenal de Belén*, *El divino africano*, *El serafín humano* y *El capellán de la Virgen*, *San Ildefonso*.

⁶ Borrego Gutiérrez, 2015.

1616. Quedaría, por tanto, el camino abierto a un tercer trabajo que analizase las comedias escritas entre 1622 y 1635.

El hecho de que la segunda etapa sea la que conste de menos años se debe a que se trata del periodo más fértil del dramaturgo al menos en lo que a comedias hagiográficas se refiere. De hecho, tras estos seis años que van de 1610 a 1616, Lope no vuelve a escribir ninguna comedia del género hasta que, en 1622, siendo director del certamen por la beatificación de San Isidro, vuelve a dedicar dos comedias al santo madrileño: *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*. En la primera etapa, en un periodo razonable de tiempo que va desde 1594 a 1609 (año de publicación del *Arte nuevo de hacer comedias*), el Fénix escribe alrededor de diez o doce comedias de santos —de las cuales solamente siete, las que analiza Borrego Gutiérrez son de autoría fiable— y en una franja de tan solo seis años, entre 1610 y 1616, compuso, por lo menos, nueve⁷.

Estas comedias serían *El cardenal de Belén*, *El divino africano*, *El saber por no saber y vida de San Julián de Alcalá de Henares*, *Barlaán y Josafat*, *El serafín humano*, *San Diego de Alcalá*, *San Nicolás de Tolentino*, *El animal profeta*, *San Julián* y *El capellán de la virgen*, *San Ildelfonso*. Además, cabe la posibilidad de que fueran escritas también en estos años *Lo fingido verdadero* y *Juan de Dios y Antón Martín*⁸. Por otro lado, si bien Elisa Aragone incluye *La madre de la mejor* en su listado de comedias de santos de Lope⁹, y la fecha por estos años, lo cierto es que no se trata de una comedia hagiográfica sino más bien de un drama de tema bíblico. Así parece opinarlo ya Menéndez Pelayo cuando hace la clasificación del teatro de Lope¹⁰, y así lo advierte también la base de datos *Artelope*. Por otro lado, de la lectura de la comedia pue-

⁷ «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 atrajeron» (Borrego Gutiérrez, 2015, p. 33). Lope empieza a escribir alrededor de 1580 y para 1595, tiene ya treinta y dos años.

⁸ Las fechas de composición de *Lo fingido verdadero* y *Juan de Dios y Antón Martín* oscilan entre la primera y la segunda etapa. Ambas son de autoría fiable, pero la primera se data entre 1608 y 1618 y la segunda entre 1604 y 1610. Quedan, por tanto, fuera del estudio de Esther Borrego y del mío, pendientes de análisis.

⁹ Aragone Terni, 1971, pp. 90-92.

¹⁰ Menéndez Pelayo, 2008a, p. 3.

de deducirse que, en efecto, se trata de un drama bíblico, pues se narra el nacimiento de la Virgen María, pero no los milagros de Santa Ana.

Siguiendo el mismo criterio que Borrego Gutiérrez, solo serán analizadas en la segunda etapa las comedias de autoría fiable, y de las nueve comedias que al menos escribió Lope entre 1610 y 1616 solo podemos afirmar que lo sean seis de ellas. De *El saber por no saber y vida de san Julián de Alcalá de Henares* nos indica Elisa Aragone que «per Morley y Bruerton (p. 551), che adducono la sollite ragioni di métrica, la commedia “en su forma actual, por lo menos” non sembra di Lope»¹¹. Por su parte, *Barlaán y Josafat* presenta problemas de autoría debido a que la comedia incluida en la *Parte XXIV* de las comedias de Lope es una refundición que no es del autor. No obstante, parece ser que hasta el siglo XX se conservó el manuscrito autógrafo de la obra escrita por Lope, con fecha de 1611, que Montesinos editó en 1935¹². Este autógrafo está perdido hoy y dado que la transmisión en las *Partes* reproduce una comedia que no es del Fénix, omito su estudio. En cuanto a *El animal profeta, san Julián*, ya Morley y Bruerton señalan que la comedia fue refundida¹³ y estudios posteriores la han atribuido a Mira de Amescua¹⁴.

De la misma manera que Lope no cultivó el género de la comedia hagiográfica entre 1616 y 1622, se puede comprobar que tampoco escribió en estos años muchas comedias de tema bíblico, pues solo constan *La limpieza no manchada*, en 1618, y *El robo de Dina*, en una fecha comprendida entre 1615 y 1622, si bien habría que recordar que tampoco fue este su género predilecto en ninguna etapa de su vida. De después, solo se conoce *Los trabajos de Jacob* (1620-1630) y, antes, solo había escrito unas cinco comedias religiosas¹⁵. Sería interesante, por otro lado, comprobar si ocurre lo mismo en el caso de los autos sacramentales. Por último, antes de comenzar con el análisis de

¹¹ Aragone Terni, 1971, p. 91.

¹² Oleza Simó, Artelope.

¹³ Morley y Bruerton, 1968, p. 421.

¹⁴ Navas Ocaña, 1996, pp. 465-469.

¹⁵ Hay que tener en cuenta, sin embargo, la diferencia entre las comedias hagiográficas y otras manifestaciones dramáticas religiosas, como son los dramas de tema bíblico o los autos sacramentales, pues si las primeras tienen un carácter mucho más distendido, con bastantes dosis de humor y acciones secundarias de tema profano, las segundas son de tono más grave y más uniformes en cuanto a su materia religiosa.

San Diego de Alcalá y *San Nicolás de Tolentino*, es necesario aclarar que se ha pensado en su representación en corrales de comedias o en plazas de pueblos, y no en lugares que pudieran disponer de recursos más sofisticados, como los que se utilizaban para los espectáculos de corte.

La primera comedia que nos ocupa, *San Diego de Alcalá*, no se cita en la lista de la segunda edición de *El peregrino en su patria* (1618). No obstante, es posible fecharla en torno a 1613. Morley y Bruerton recuerdan que «en 1613 fue el vigésimo quinto aniversario de la muerte del santo y se celebró mucho»¹⁶. Por ello y porque un soneto de la comedia aparece en las *Rimas sacras*, la comedia habría sido escrita probablemente este mismo año. Estaríamos, por tanto, ante una comedia de ocasión. La comedia se publicó en la *Parte 3* de *Comedias escogidas*, en 1653 y se conservan varias *sueltas* impresas del siglo XVII. Por otro lado, no hay datos sobre su representación y tampoco existe dedicatoria, ya que la impresión no la preparó el propio Lope.

La obra se lleva uno de los pocos elogios que hizo Menéndez Pelayo a las comedias de santos. Sorprende del crítico del XIX que considere los milagros como pasajes que no desmerecen el resto de la obra (al menos no demasiado)¹⁷. San Diego de Alcalá fue un fraile franciscano que vivió durante el siglo XV. Hombre bondadoso y caritativo desde el nacimiento y deseoso desde su más tierna infancia de vestir el hábito franciscano, la mayoría de los milagros que se le atribuyen consisten en curar a los enfermos: desde un leproso hasta el príncipe Carlos, hijo de Felipe II. Este rey propuso su canonización al Papa Sixto V y esta se llevó a cabo en el año 1588.

El primer acto de la comedia está destinado a mostrar la inocencia y la bondad de Diego y su entrada en un monasterio franciscano cordobés, sucediendo solo como hecho sobrenatural una voz que sale de dentro y dice «más ha entrado que pensáis»¹⁸. Los frailes, no obstante, no lo identifican con una voz divina. En el segundo acto, el padre de Diego busca desesperadamente a su hijo, pues hace dos años que no lo ve. Todos aquellos con los que se va encontrando camino del monasterio le hablan de lo santo que es su hijo, pero no se refiere ningún milagro; lo mismo ocurre cuando dos frailes franciscanos acuden

¹⁶ Morley y Bruerton, 1965, p. 90.

¹⁷ Menéndez Pelayo, 2008b, pp. 49-50.

¹⁸ Lope de Vega, *San Diego de Alcalá*, v. 871.

a pedir limosna a su hacienda. Es al final del segundo acto cuando tienen lugar los dos primeros milagros, aunque ninguno requiere espectacularidad. El primero consiste en una cesta con alimentos que aparece entre unos matorrales cuando fray Diego y fray Alonso caminan hacia el monasterio sin ningún sustento. El segundo sucede también en este camino cuando se encuentran con una panadera, a cuyo servicio está el moro Alí, antiguo hortelano que cultivaba la huerta contigua a la de Diego. Alí ha encendido el horno dentro del cual dormía el hijo de los panaderos, pero el santo consigue salvar al niño pidiéndoselo al Señor y a la Virgen.

Todos los «efectos especiales» se concentran en el tercer acto de la obra. Fray Diego se encuentra ya en el convento de Alcalá de Henares cuando un novicio llamado Pedro no desea seguir siendo fraile. Diego le sorprende escapando y pide a Cristo y a san Francisco que no le dejen marchar. Las acotaciones para esta escena leen: «*Descúbrense en dos peñas San Francisco y Cristo Nuestro Señor, crucificado*»¹⁹; «*Al salir el fraile, baja San Francisco la mano y Cristo Nuestro Señor desclava de la cruz la suya, y tiénenle entrambos*»²⁰. Cristo y el santo conversan con el joven y este promete quedarse en el convento. Después, se nos vuelve a indicar en acotación: «*Suelténle, poniendo Cristo su mano en la cruz, y San Francisco elevado*»²¹. Para esta escena en la que Cristo y San Francisco se encuentran «*en dos peñas*» pudieron utilizarse simplemente dos estructuras de cartón simulando dos montes no muy altos para que Cristo y san Francisco pudieran acercar su mano a la de Pedro, aunque otra posibilidad es que se utilizara una canal o pescante —plataforma que, mediante poleas, elevaba o hacía descender a los personajes en sentido vertical— decorado como si fueran dos peñas, que bajara a los dos seres celestiales y luego los volviera a elevar.

En la siguiente escena de la comedia sí sería necesario utilizar obligatoriamente un pescante. Diego se encuentra solo en el tablado y, colocando una cruz en medio del teatro, empieza a hablar con el Señor. En este momento nos dice la acotación: «*vaya subiendo con música por la cruz a lo alto, elevado*»²². Esta levitación se llevaría a cabo

¹⁹ Lope de Vega, *San Diego de Alcalá*, acotación tras v. 2160.

²⁰ Lope de Vega, *San Diego de Alcalá*, acotación tras v. 2161.

²¹ Lope de Vega, *San Diego de Alcalá*, acotación tras v. 2185.

²² Lope de Vega, *San Diego de Alcalá*, acotación tras v. 2243.

con el pescante (el recurso a la música es frecuente en las comedias para disimular el ruido de tramoya). Solo hay otro milagro más que requiere de cierta magia en esta comedia. Está san Diego lavando lechugas y rábanos que ha robado de la huerta para dárselos a los pobres, cuando se encuentra un breviario. Lo abre, pero no puede leerlo, así que pide a Dios un maestro que le enseñe. En acotación nos indican: «*De una invención se le ponga un Niño Jesús sobre el libro*»²³. Y en este punto Thomas E. Case nos da a pie de página una explicación que me parece muy acertada: «Lope does not specify how this is to be done, but of course the easiest way would be lower a small statue from above»²⁴.

Otros sucesos milagrosos, como el hecho de que san Diego conozca el latín siendo lego, la conversión del pan en rosas o la presencia del santo en la muerte de su padre en Sevilla mientras él está en el monasterio de Alcalá, no requieren de ningún tipo de maquinaria y, además, algunos no son representados en escena, sino simplemente narrados. A la muerte del santo, este todavía realiza un acto de caridad cuando extiende la mano con una rosca a un niño que se lamenta porque Diego no podrá darle ya más veces sustento. Previamente, un ángel ha anunciado desde lo alto, posiblemente desde el corredor, la futura canonización del santo. Por tanto, encontramos en esta obra una fuerte presencia de lo sobrenatural, pero sin necesidad de escenografía complicada ni tramoyas poco habituales en los corrales del Siglo de Oro.

Más espectacular es, sin duda, *San Nicolás de Tolentino*, la divertida historia de este santo italiano, agustino, que socorre a los necesitados de la tierra y salva las almas de los que están en el purgatorio. Al protagonista se le conoce también como «el Santo de los Milagros» y fue desde su nacimiento un cristiano ejemplar, estudioso, caritativo y devoto. La comedia se incluyó en la *Parte XXIV* de las comedias de Lope de Vega, publicada en 1641, ya fallecido nuestro dramaturgo. Morley y Bruerton sitúan su composición entre 1613 y 1615 y, dado que «San Román (doc. 406) muestra que la comedia estaba en manos de actores el 21 de enero de 1615», lo más probable es que fuera escrita en 1614²⁵. En efecto, alrededor de esta fecha, parece ser que la

²³ Lope de Vega, *San Diego de Alcalá*, acotación tras v. 2501.

²⁴ Lope de Vega, *San Diego de Alcalá*, p. 173.

²⁵ Morley y Bruerton, 1968, p. 393.

comedia pertenecía al repertorio de Pedro de Valdés²⁶. La obra no lleva dedicatoria puesto que, como ocurría en *San Diego de Alcalá*, la *Parte* no la preparó Lope.

La comedia es bastante efectista ya desde la primera escena en la que Ursino, sobrino de Nicolás, ha sido engañado por una *Máscara*. Debajo de esta máscara se esconde el diablo, que lo lleva a la casa de una supuesta dama que lo requiere. Al subir por la escalera a su ventana, «*ve en lo alto una muerte y cae*»²⁷. Esta muerte sería una apariencia representada, lo más probable, con una pintura. Seguidamente, dice la acotación «*ábrese un Tribunal con el Juez divino, la Justicia y la Misericordia*»²⁸. En esa escena se debate la suerte del alma de Ursino hasta que la Virgen aparece para pedir su salvación, ya que la piedad de su tío servirá para redimir los pecados del joven.

Otra apariencia tiene lugar en el acto tercero, cuando Peregrino, amigo de Nicolás y fraile también del monasterio de Tolentino, acude a Roma, donde se está exponiendo el Santo Sudario. La acotación indica: «*Tócanse chirimías y se corra una cortina, y se vean dos cardenales teniendo el santo sudario y dos estudiantes con sobrepelliz y dos hachas*»²⁹. En este caso, podría tratarse de actores que representaran esta imagen. Así lo juzga Roy Norton, que comenta que pudo realizarse una réplica del Sudario de Turín o Sábana Santa³⁰; tendríamos, también, por tanto, un caso de luz artificial en escena. No obstante, podría ser perfectamente una pintura. La indicación «*se corra una cortina*» nos dice que esta imagen aparecería en el lugar de las apariencias o en alguno de los espacios del corredor.

Cerca ya de la muerte de Nicolás, Dios se aparece ante él vestido de peregrino³¹. La acotación nos dice: «*en lo alto se vea un peregrino con*

²⁶ «El 21 de enero de 1615, el autor Pedro de Valdés otorgó poder en Toledo a favor de Juan de Saavedra para que pusiese pleitos contra cualquier autor o actor que representase comedias que le pertenecían. Entre las comedias que declaraba de su propiedad se cita “San Nicolás de Tolentino”. De donde se desprende que alrededor de esta fecha, esta comedia formaba parte del repertorio que Valdés llevaba para su representación» (Ferrer Valls, *CATCOM*).

²⁷ Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, acotación tras v. 398.

²⁸ Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, acotación en v. 404.

²⁹ Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, acotación tras v. 2241.

³⁰ En su edición de Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, p. 281.

³¹ Al comienzo del primer acto, Nicolás dona su capa a un peregrino que está a la puerta de una iglesia de Ancona. Ahora se descubre que este peregrino era Dios.

música»³². En esta escena, Dios pide a dos ángeles que vistan a Nicolás con un hábito de estrellas. Dios hablaría desde el corredor, mientras Diego lo contempla desde abajo y dos ángeles se le acercan, sin ningún tipo de tramoya, para ponerle el hábito. El resto de escenografía sí requiere ya de tramoya con maquinaria. La primera tiene lugar en el segundo acto, hecho ya Nicolás fraile agustino. El santo se encuentra en su celda enfermo de calentura, así que el Prior del monasterio llama a un médico judío que ordena a Nicolás comer carne.

No obstante, como ha hecho voto de abstinencia —que se riñe ahora con el de obediencia, al mandarle el Prior hacer caso al médico— pide ayuda a san Agustín y a la Virgen. Entonces, «*San Nicolás se vaya levantando en alto, y de arriba vengan abajo hasta él, por las dos partes, la Virgen y San Agustín*»³³. Para este efecto se necesitarían tres pescantes individuales, ya que dos actores debían bajar, mientras subía, en el medio, el actor de Nicolás³⁴. Los tres se ponen a la misma altura y, tras una breve conversación, «*vase bajando San Nicolás, ellos suban y sale Ruperto con una mesilla*»³⁵. En esta mesilla lleva Ruperto la perdiz que ha de comer Nicolás.

El siguiente milagro efectista tiene lugar en el tercer acto, cuando un ángel baja por el pescante y entrega una vara de oro a san Nicolás, que de una piedra —como san Isidro— hará que mane agua para el monasterio, aquejado por la sed. El propio Nicolás afirma: «¡Oh, cómo corre! Muy bien / el convento va regando, / y irá a la huerta también»³⁶. No se sabe muy bien cómo se simulaba el agua que manaba de las peñas o de otros lugares, pero lo que sí parece claro es que necesariamente debía ser representado en escena³⁷.

Sin embargo, la tramoya más complicada de la obra tiene lugar cuando fray Peregrino, ya muerto, se le aparece a Nicolás para pedirle que, por favor, interceda y salve las almas de sus familiares y amigos que están en el Purgatorio, deseosos de entrar en el Cielo. La acotación indica que Peregrino «*o le levante en alto, o le dé vuelta por tramoya, en fin, lo lleve y echando fuego por cuatro partes del teatro, salgan por los*

³² Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, acotación tras v. 2917.

³³ Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, acotación tras v. 2056.

³⁴ Ruano de la Haza, 2000, p. 253.

³⁵ Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, acotación tras v. 2104.

³⁶ Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, vv. 2631-2633.

³⁷ En *San Isidro, labrador* «se diseñó algún mecanismo para que saliera el agua de la peña» (Borrego Gutiérrez, 2015, p. 41).

*escotillones cuatro almas: Padre y Madre de San Nicolás, Floro y Ursino*³⁸. Además del fuego y el uso de escotillones —especie de trampillas abiertas en el suelo del tablado o de los corredores, por las que subían o bajaban actores— para los movimientos de Nicolás y Peregrino sería necesaria una máquina. Ruano de la Haza afirma para este caso concreto lo siguiente:

Debido al ambiguo uso de la palabra «teatro», que [...] puede designar el tablado de la representación o la fachada del edificio del vestuario, no podemos estar seguros de dónde estaban los escotillones por donde salían las cuatro almas. Si éstas emergían por el tablado, entonces Fray Peregrino y Nicolás se encontrarían encaramados en un sacabuche para poder dar una vuelta «por tramoya»³⁹; si, por el contrario, eran descubiertos en el primer corredor y en el «vestuario», se utilizaría una canal con movimientos en horizontal⁴⁰.

Por último, para la muerte del santo se utilizaría también un pescante o canal, pues se eleva —lo sabemos por las palabras de fray Gil— en el instante de su muerte. Los frailes quedan tristes y ya el Prior solo en escena ve bajar a Nicolás. La comedia acaba con la apariencia del Purgatorio, mientras san Nicolás baja por el pescante y se lleva consigo las almas que prometió salvar.

PRIOR Mas ¿qué es esto, cielo santo?
 ¿Qué luz es ésta que veo
 bajar por los aires claros?
 ¡Nicolás parece! ¡Él es,
 con el hábito estrellado!
 ¿Si es aquél el Purgatorio?
 ¡Bravo fuego! ¡Ay, Dios, qué espanto!
*San Nicolás baje con el hábito estrellado y en llegando al suelo, donde esté un peñasco, salgan dos almas, y tomándolas de las manos, vayan subiendo los tres al cielo, con música*⁴¹.

³⁸ Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, acotación tras v. 2727.

³⁹ El sacabuche «sería una especie de grúa sobre ruedas que podía sacarse por el corredor sobre el tablado para permitir el ascenso y descenso de un personaje mediante una polea» (Ruano de la Haza, 2000, p. 258).

⁴⁰ Ruano de la Haza, 2000, p. 259.

⁴¹ Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, vv. 3093-3099.

Aquí señala Norton que debió de utilizarse una canal doble, pues una canal simple solo podía soportar el peso de dos personas⁴².

Además de estos milagros espectaculares, en *San Nicolás de Tolentino* tienen lugar muchos otros milagros menores, y destaca entre ellos la presencia de animales. Volviendo a la escena en la que Nicolás debe comer la perdiz, esta, de estar en el plato cocinada y troceada, revive con todo su plumaje por obra del santo. Para este efecto pudieron utilizar un ave de verdad amaestrada o bien una marioneta. Además, encontramos otra escena en la que el Demonio, con toda suerte de bestias (leones, sierpes...), con Ira, Inobediencia y Carne, entra en la celda del santo, y aunque los animales no participan de la acción, lo más probable es que fueran actores disfrazados con pieles⁴³. Otro recurso escénico importante es el uso de escotillones. Ya hemos visto en la escena del purgatorio comentada anteriormente que se necesitaban, al menos, cuatro. Por otro lado, en la escena en la que el Demonio y sus aliados entran en la celda de Nicolás y rompen su lámpara, al recogerla el santo, se reconstruye de inmediato. Norton apunta que la lámpara reconstruida podría sacarse a escena por uno de estos escotillones⁴⁴.

Otros sucesos milagrosos solo se narran, como la multiplicación que hace Nicolás de los panes para alimentar a los pobres, la resurrección de un niño al que fue a visitar o su propia cura al comer pan mojado en agua, convirtiéndose ahora sus panecillos en remedio para curar a muchos más o para luchar contra catástrofes, como el incendio que se produce en la casa de unos vecinos próximos al monasterio y que es apagado con uno de estos panes. Otro milagro semejante al de las rosas de *San Diego de Alcalá* ocurre cuando la comida que ha robado Nicolás del convento para dársela a los pobres, se convierte en hierbas medicinales cuando el Prior pregunta por ella. Sin embargo, la comida que lleva Ruperto, que es el gracioso de la comedia, se convierte en serpientes.

Vemos, por tanto, como en *San Nicolás de Tolentino* la puesta en escena requiere más tramoya que en *San Diego de Alcalá*, y no porque en esta última —en san Diego— escaseen los milagros, sino porque no siempre su representación exige maquinaria o recursos complica-

⁴² En su edición de Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, p. 327.

⁴³ Ruano de la Haza, 2000, p. 290.

⁴⁴ En su edición de Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, p. 313.

dos. Asimismo, otras acciones no milagrosas, aunque sí sobrenaturales, precisan tramoyas. No obstante, y a pesar de que en *San Nicolás de Tolentino* la presencia de ellos es mayor, la tendencia habitual en Lope de Vega es a no abusar de este tipo de recursos. Normalmente, en sus comedias hagiográficas abundan la apariencia y el pescante y, en menor medida, el escotillón, que son, a fin de cuentas, los recursos más habituales en los corrales del Siglo de Oro. Solo en raras ocasiones en las comedias del Fénix es necesario representar el agua o utilizar máquinas como el sacabuche, por lo que *San Nicolás de Tolentino* podría ser una de las comedias de santos más espectaculares del dramaturgo.

Para poder estudiar el fenómeno con una mayor perspectiva, sin embargo, sería necesario continuar este estudio con las obras de esta segunda etapa, estableciendo además una tercera y realizando también una evaluación de las que han quedado fuera por motivos de autoría o de datación y poder así comparar las preferencias de nuestro poeta con la regla general en la época. El estudio de la comedia hagiográfica está en pleno desarrollo y uno de los aspectos más importantes del género es sin duda la presencia de lo sobrenatural y su representación. Es importante preguntarse, por tanto, cómo se llevaron a cabo estas puestas en escena, ya que fueron obras ampliamente representadas y gozaron del gusto del público por varias razones. Entre ellas, la comicidad y la alusión a sucesos conocidos por los espectadores. No obstante, también, sin duda, por esta presencia de lo maravilloso.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGONE TERNI, Elisa, *Studio sulle «Comedias de Santos» di Lope de Vega*, Firenze, Casa editrice d'Anna, 1971.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Espacios de santidad y puesta en escena: las primeras comedias hagiográficas de Lope (1594-1609)», *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 5, 2015, pp. 31-64.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 1997.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, CATCOM [en línea], <<http://catcom.uv.es/consulta/>> [consultas: enero de 2019].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de la sagrada escritura y de santos*, ed. de Enrique Sánchez

- Reyes, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008a [en línea en <<http://www.cervantesvirtual.com/>>].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de vidas de santos (conclusión), pastoriles, mitológicas, de historia clásica, y de historia extranjera*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008b [en línea en <<http://www.cervantesvirtual.com/>>].
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y BRUERTON, Courtney, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, The Modern Language Association of America, 1940. Versión española: *Cronología de la comedia de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- NAVAS OCAÑA, Isabel, «Algunas consideraciones sobre *El animal profeta*, de Mira de Amescua», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 461-471.
- OLEZA SIMÓ, Joan (dir.), *Artelope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega* [en línea], <<http://artelope.uv.es/>> [consultas: enero de 2019].
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- VEGA CARPIO, Lope de, *San Diego de Alcalá*, ed. de Thomas E. Case, Kassel, Reichenberger, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *San Nicolás de Tolentino*, ed. de Roy Norton, Kassel, Reichenberger, 2016.