

## *HACIA UNA TEORÍA DE LO ESPECTACULAR EN LAS COMEDIAS DE AGUSTÍN MORETO*

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

La conformación de un teatro comercial en la España de comienzos del siglo XVII llevó aparejada una explosión creativa sin parangón ni precedentes que, por la propia naturaleza del marco en el que surge y se potencia el fenómeno, solo pudo evolucionar hacia dos propuestas posibles. Éstas permitieron mantener los cimientos de un negocio ya establecido y económicamente muy rentable pero que vio cómo se fueron agotando los temas novedosos que resultaran atractivos para un público ávido de representaciones. De ahí que, por una parte, se buscara la reformulación de textos ya conocidos y, por otra, se tendiera hacia un uso de la espectacularidad escénica cada vez más desbordante. Una figura como Lope de Vega, con un genio creativo desmesurado que a comienzos de la década de 1630 había dejado ya prácticamente agotado el repertorio de argumentos posibles, contribuyó decisivamente a la configuración de esta coyuntura.

Como ya he defendido en algún que otro trabajo,<sup>1</sup> Agustín Moreto se nos presenta como un puente entre los dos ciclos dramáticos (liderados por el propio Lope y por Calderón) en los que convencionalmente se suele dividir el Barroco español. Moreto es un claro ejemplo de dramaturgo, de autor en general, que sabe sacar el mayor provecho posible de la realidad creativa que le toca vivir, partiendo, claro está, de unas aptitudes que le permiten afrontarlo de forma eficaz y exitosa. Sin embargo, no tomará partido por las dos vertientes hacia las que estaba derivando la producción dramática con

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, Sáez Raposo (2010).

la misma intensidad. Mientras que ha pasado a la historia teatral como paradigma del empleo del *ars combinatoria* (hasta el punto de haber transitado con bastante frecuencia por el a veces ambiguo territorio que separa la creación pura del plagio), no recurre en sus comedias a un uso importante de la espectacularidad escénica más que en contadas ocasiones. Y esto sí me llama la atención, pues se le considera el más señalado de los seguidores de Calderón e incluso, en opinión de Marc Vitse (1983: 593), como el más representativo de los dramaturgos del tercer cuarto del XVII, por delante del propio maestro que, como sabemos, se convirtió en el icono del desarrollo espectacular en el teatro barroco español.

Sin embargo, esta vez en total consonancia con la dinámica compositiva calderoniana, sí que empleó con profusión la música en la inmensa mayoría de sus comedias. Como ya señalé en otro lugar, dicho recurso, tanto en su faceta cantada como puramente instrumental no es, ni mucho menos, un mero componente ornamental en la obra, “sino que ayuda a su desarrollo argumental, aparece como su elemento temático clave y complementa la caracterización de algunos personajes” (Sáez Raposo, 2009: 103). Una vez más, muestra su habilidad en el aprovechamiento de los elementos que tiene a su alcance, y así imagina todo un abanico de situaciones dramáticas en las que el ingrediente musical aporta soluciones precisas y heterogéneas a toda una variedad de contextos distintos. Haciendo más las palabras que en su día dedicó José María Ruano de la Haza (2000: 121) a Calderón, creo que muy bien podríamos calificar a Moreto como “maestro en el empleo dramático de la música teatral”.

Es en la incorporación de ciertos efectos sonoros donde se aprecia a un dramaturgo mucho más afín con el preciosismo escenográfico que se vive, sobre todo, a partir de la segunda mitad de siglo. En alguna ocasión nos vemos sorprendidos por un Moreto sofisticado, evocador, imaginativo, que idea escenas de una gran carga connotativa a base de unos recursos ciertamente peculiares. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Los jueces de Castilla* cuando aparece en el escenario el príncipe Alfonso en situación lamentable, perdido, mientras se escucha en la distancia el ladrido de unos perros de cuyo ataque ha podido escapar de milagro.<sup>2</sup> O la escena de *Santa Rosa del Perú* en la que la protagonista conmina a las aves, plantas y flores para

<sup>2</sup> Puede verse el fragmento en Moreto (2010a: 99), en concreto en los versos 1733-1734.

que, junto a ella y el gracioso Bodigo, alaben a Dios. En este ambiente de armonía casi celestial que acontece en el jardín de la casa de la santa participan hasta unos mosquitos cuyo zumbido, según se indica en acotación, será remedado por unos violines que se tocarán fuera del escenario.<sup>3</sup>

Como norma general, Moreto se muestra bastante parco a la hora de incluir apariencias, juegos de tramoya o cualquier otro recurso escenográfico en el desarrollo argumental de sus comedias. Si bien es cierto que se interesa generalmente por proporcionar numerosos detalles referentes al vestuario y a la utilería empleados, relega las puestas en escena más espectaculares para aquellas comedias de asunto hagiográfico. Con el fin de delimitar un marco de estudio acorde con las características de este trabajo, obviaré aquellas obras de esta temática que escribió en colaboración con otros dramaturgos,<sup>4</sup> así como toda su producción teatral breve, pues las circunstancias específicas para las que compuso algunas de estas piezas<sup>5</sup> imponían la inclusión de un mayor componente espectacular, aunque bien es verdad que Moreto tampoco fue demasiado pródigo en este sentido en dichas creaciones. En este primer paso hacia la elaboración de una teoría de lo espectacular en el teatro moretiano me centraré, por consiguiente, en tres comedias que compuso en solitario y que considero muy representativas en este sentido: *El lego del Carmen* (*San Franco de Sena*), *La vida de San Alejo* y *El más ilustre francés, San Bernardo*.

Muy concentrado aparece el despliegue escenográfico en la primera de ellas, pues el dramaturgo decide incluir elementos de cierta

<sup>3</sup> Acotación entre los vv. 1593-1594. Se trata de un pasaje al que en su día prestaron atención Shergold (1967: 374), Oteiza (2005: 940, nota núm. 27) y Rubiera (2010).

<sup>4</sup> Buen ejemplo de éstas podría ser, de hecho, la anteriormente citada de *Santa Rosa del Perú*, cuya tercera jornada fue escrita por Pedro Francisco Lanini Sagredo, a la que Javier Rubiera (2010) ha dedicado recientemente un trabajo centrado en la función que desempeña el personaje del demonio y en el que se detiene en las repercusiones escenográficas que ello conlleva. Quisiera agradecer desde aquí al profesor Rubiera la amabilidad que ha tenido a la hora de permitirme consultar dicho estudio antes incluso de ver la luz en forma impresa.

<sup>5</sup> El ejemplo más destacado en este sentido lo conforma la *Loa para los años del emperador de Alemania*, escrita como preludeo de la fastuosa celebración palaciega que tuvo lugar para conmemorar, el 13 de julio de 1655 en Madrid, el cumpleaños de Fernando III, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y padre de la reina Mariana de Austria.

complejidad escenográfica en momentos muy puntuales. Es decir, Moreto parece tener muy claro que el uso de estos recursos no debía ser gratuito, como fue cada vez más habitual a partir de la década de 1630, sino que tenía que estar supeditado a las exigencias argumentales. El alumno aventajado de Calderón se muestra aquí mucho más cercano al modelo compositivo lopiano, al menos al que el Fénix propugnaba desde un punto de vista teórico.<sup>6</sup>

Tras una primera jornada dedicada a exponer la vida licenciosa, disoluta y delictiva en la que se encuentra sumido Franco, habrá que esperar hasta el inicio de la segunda para encontrar la primera escena con un componente escenográfico destacable. Estamos en el momento clave del giro argumental de la trama, aquel en el que el protagonista va a reflexionar sobre su actitud vital y decidirá buscar un nuevo sentido a su existencia basado en la virtud y la penitencia.

Una noche, volviendo a su casa en compañía de Dato, su criado, encuentran una cruz en la calle que, supone, han debido de poner allí en recuerdo de Aurelio, hombre al que ha asesinado poco antes. La acotación que da cuenta de la escena dice así:

<sup>6</sup> Como siempre, hay que ser muy cautos a la hora de formular afirmaciones de carácter general relativas a una personalidad tan compleja y contradictoria como la de Lope. En este caso, si bien siempre pareció estar en desacuerdo con los excesos escenográficos que se estaban imponiendo, no menos lo es el empleo en algunas de sus comedias de espectaculares juegos de tramoya. Sirva como ejemplo el caso de *La selva sin amor*, égloga pastoral cantada que se estrenó en el Alcázar de Madrid en 1627. En el prólogo de la edición impresa, que Lope dedica a don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, describe detalladamente, tras lamentarse de la poca importancia que tuvo su texto en el conjunto de la puesta en escena, cómo fue la escenografía diseñada por Cosimo Lotti: “La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría, fue un mar en perspectiva, que descubría a los ojos, tanto puede el arte, muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se vían la ciudad y el faro con algunas naves, que haciendo salva disparaban, a quien también de los castillos respondían. Víanse asimismo algunos peces, que fluctuaban según el movimiento de las ondas, que con la misma inconstancia que si fueran verdaderas se inquietaban; todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido día más de trecientas. Aquí Venus, en un carro que tiraban dos cisnes, habló con el Amor su hijo, que por lo alto de la máquina revolaba [...]. Para el discurso de los pastores se desapareció el teatro marítimo, sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista, transformándose el mar en una selva, que significaba el soto de Manzanares, con la puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas de las que entran y salen en la corte; y asimismo se vían la Casa del Campo y el Palacio, con cuanto desde aquella parte podía determinar la vista”. Cito por Vega (1999: 65-66).

*Ha de haber una cruz con lamparilla y por donde se puede sacar un brazo y se vuelva a entrar. Suena ruido de cadenas dentro y dice una voz* (Moreto, 2010b: 257, v. 1070).

Lo que emite esa voz proveniente de la cruz es un lamento, un quejido en forma de súplica para que Franco encomiende el alma del difunto a Dios. Moreto construye con un objeto de gran tamaño (como supongo que sería esa cruz), elementos visuales (una luz) y sonoros (el ruido de una cadena y una voz modulada en consonancia a su procedencia de ultratumba<sup>7</sup>) una escena impactante. Por primera vez en la obra, Franco experimenta un sentimiento que hasta ese momento le había sido desconocido pero que será determinante en su transformación: el miedo. Movido de su natural carácter, intentará racionalizar la situación y enfrentarse a ella intentando apagar dicha luz. La aparición de un brazo que sale desde el paño, le agarra y detiene su acción le revela que está enfrentándose a una fuerza sobrenatural a la que no va a poder someter. Tras proferirse una suerte de premonición de oscuro significado le soltará, y brazo y cruz desaparecerán del escenario. Aterrado al saberse confrontado con un muerto, ese momento será el punto de inflexión a la hora de consagrar su vida a buscar la respuesta a tan enigmático mensaje.

Ese mismo Cristo crucificado móvil sería el que se emplearía casi al final de la comedia para señalar la contrición de Lucrecia, por intermediación de San Franco, y el perdón divino que recibe. Mediante el movimiento rotatorio de dicho crucifijo articulado, que tendrá una calavera a los pies, se dará a entender la actitud de Cristo hacia ella: con un giro de ciento ochenta grados dará la espalda a los personajes mostrando las heridas de la flagelación y, de este modo, su desaprobación hacia el comportamiento de éstos; una rotación posterior para volver a ponerse frente a ellos indicará su absolución (Moreto, 2010b: 329-337).

La escena final no muestra la glorificación directa del santo, sino que ésta se produce a través de la redención de Lucrecia que aparece “en la cruz [...] hincada de rodillas”. La indicación “y sube a su tiempo” (Moreto, 2010b: 343, vv. 2877-2878) parece señalar un vuelo vertical del personaje que ha encomendado su alma a Dios. La

<sup>7</sup> Al escucharla, Dato dirá: ‘¡Válgame lo más del Credo! / No suena a uno ni a dos, / sino, por más testimonios, / a treientos mil demonios’. Véase Moreto (2010b: 257, vv. 1071-1074).

petición del Ángel Custodio a otros dos ángeles para que la guíen a la “silla de gloria inmutable” así como las intervenciones de éstos invitándola a llegar a su lado<sup>8</sup> apuntan a que se encontrarían en alguno de los nichos superiores de la fachada del teatro.

El eje en torno al que se desenvuelve el juego escenográfico en *La vida de San Alejo* es el personaje del demonio. Todo el despliegue de poder que emplea a la hora de ejecutar sus acciones, generalmente intentando tentar al santo aún en ciernes, es lo que justifica la inclusión de estas escenas en la trama. En varias de sus intervenciones incluso se podría colegir el empleo de algún recurso visual efectista. Me resisto a pensar, por ejemplo, que en ese momento de la jornada segunda en el que dos mendigos deciden apalear al demonio en venganza porque éste desvió hacia sí la generosidad de Alejo en perjuicio de ellos no exista un apoyo visual que enfatice la acción. Con su taumaturgia el impostor sale airoso del lance:

Zancarrón.-        ¡Molámosle a puro palo!

Manquillo.-        ¡A él Zancarrón!

Zancarrón.-        ¡A él Manquillo!

Demonio.-         ¡Ah, villano atrevimiento!  
                          ¿No conocéis quién soy yo?  
                          Miraldo en solo ese aliento.

Zancarrón.-        ¡Ay, Jesús, que me abraso!

Manquillo.-        Humo es de quemar pimienta  
                          (*Nuevo teatro*, 1658: fol. 10r.).

¿Abriría simplemente la boca el actor que interpretaba al demonio para fingir que les echaba su aliento sulfúreo? No me resulta del todo convincente. Ese “humo de quemar pimienta” con el que se compara el hálito demoníaco parece apuntar a la posibilidad de que algún tipo de componente de esta naturaleza se dispersara por el

<sup>8</sup> ‘Custodio.- Espíritus celestiales, / los que a vuestro cargo está / esta alma a quien amparastes, / llevalda donde la espera / silla de gloria inmutable. / Un Ángel.- Ven, dichosa pecadora. / Otro.- Ven donde el cielo te ampare’. Véase Moreto (2010b: 343-344).

escenario para enfatizar, junto con la gestualidad empleada por los tres actores, el poder maligno del personaje.

Deseoso de zanjar para siempre su vida pasada llena de riquezas, comodidades y encaminada al matrimonio con Sabina, su amada, Alejo decide escapar de la casa paterna en Roma y dirigirse a Jerusalén para dar inicio a su andadura por la senda de la devoción cristiana. Estamos prácticamente al final de la segunda jornada, con un personaje que, a pesar de haber visto cumplido su sueño de abandonar su vida seglar, se siente atribulado por los pesares que esta determinación ha causado en sus seres queridos. Sabedor de esta aflicción, el demonio empleará toda su capacidad de ilusionismo para doblegar la voluntad del santo. Cual si de un director de escena se tratara, transforma la ciudad a la que éste acaba de llegar en su ciudad natal mediante una apariencia. El personaje, mirando a la representación pictórica del lugar irá repasando sus hitos:

Alejo.- ¿[...] qué es esto?  
 ¿Qué ciudad es aquesta que tan presto  
 este llano me ofrece  
 aquel río? Este muro ya parece  
 que yo lo vi. De aquellos edificios  
 no extraño yo los ricos frontispicios. [...]  
 aquesta es Roma, y yo me miro enfrente  
 de la casa olvidada de mi esposa.  
 Aquella es la portada suntuosa  
 del Palacio Imperial. La mía, aquella.  
 ¡Cielos! ¿Qué es esto? El juicio se atropella  
 (*Nuevo teatro*, 1658: fol. 13r.).

Alejo tendrá que encarar todas sus inseguridades y dudas en esta suerte de ejercicio introspectivo en el que es guiado por el demonio. En ese periplo se pasará del ámbito externo y público, que suscita una serie de sensaciones y activa sus recuerdos, al interno y privado en el que, como espectador privilegiado, debe afrontar, a modo de catarsis, sus traumas más íntimos. Totalmente consciente de ello, el demonio le conmina a seguirle con la convicción de estarle conduciendo al centro del mismísimo infierno (*Nuevo teatro*, 1658: fol. 14r.). Mientras entran por una puerta y salen por otra, la apariencia anterior cambia por una en la que se muestra la casa del propio Alejo donde presenciara el desposorio de su prometida con otro caballero. Como un auténtico demiurgo, el demonio sitúa ante el santo a todos los

personajes que participan de la acción (“espíritus, hijos de mi aliento”, los llamará), incluida una Sabina desolada que no reconoce a su amado y, resignada, decide entregarse en matrimonio a su actual pretendiente. La música aparece en forma de canciones que acompañan a la acción complementando su significación y alcance psicológico de manera determinante.

A pesar de todo, el poder divino finalmente vence y restablece el orden. La especie de accidentalidad por la que se produce la victoria encubre, en mi opinión, el destino inexorable del santo. La derrota del Mal acontece de un modo simplista, como si el esfuerzo dramático y espectacular que se ha tomado el demonio para doblegar la voluntad de Alejo no tuviera correspondencia con la excesiva facilidad con la que es vencido. La mera y prácticamente casual invocación cristiana del santo al presenciar cómo Sabina se entrega a su pretendiente produce un desfase dramático debido al espectacular juego de tramoyas con el que se resuelve desenlace tan flojo. El Moreto más lopianiano cede aquí ante el más calderoniano:

Sabina.- Mi mano, Duque, os ofrezco. [...]

Alejo.- ¡Cielos, yo me precipito!  
¡Ya resisto sin aliento!  
¡Valedme, dulce Jesús!

Demonio.- Venciste. Venciste, Alejo.

*Al decir Jesús desaparece todo y los que están en él, unos volando y otros hundiéndose, y queda el teatro como de antes. (Nuevo teatro, 1658: fol. 15r.)*

La apoteosis final sobreviene con la victoria del Ángel Custodio sobre el maligno, que desaparece por el escotillón del tablado rumbo al infierno (*Nuevo teatro*, 1658: fol. 23r.), y el fallecimiento del santo que, regresado a casa de su padre en Roma, había vivido de incógnito, como un ermitaño, debajo de una de las escaleras de la misma. Su santidad es subrayada en esta parte final de la representación por medio de dos recursos: uno sencillo (una elevación que, según la didascalia final, tiene que haber debajo de la escalera), y otro algo más complejo como es un juego de luces de naturaleza divina que unido, una vez más, a un componente musical que imbuje a la escena de una suerte de halo místico anuncian el fallecimiento del protagonista y



guían al resto de personajes hasta el lugar donde ha vivido su penitencia. Este efecto se conseguía con espejos con los que se reflejaba la llama de lámparas o hachas (Ruano de la Haza, 2000: 268). Justo en el momento del tránsito, dirá el criado Pasquín:

Pasquín.-            ¡Hermano! ¡Ah, hermano! ¿Qué escucho?  
                                  Él se ha dormido. Esto es hecho.  
                                  Pero, ¿qué luces son éstas  
                                  que me cercan todo el cuerpo?  
                                  Sin duda, es luz celestial.  
                                  (*Nuevo teatro*, 1658: fol. 23r.)

Esas luces acompañadas de un canto beatífico interpretado dentro son las que encaminan al resto de personajes hasta el lugar donde se encuentra el cadáver del santo:

*Cantan dentro.*

Músicos.-            Venid los que trabajáis  
                                  a lograr tan alto premio.

Eufemiano.-        Celestes voces y luces  
                                  nos dicen que está aquí dentro. [...]

Sabina.-              Y es donde se ve el reflejo  
                                  debajo de la escalera.

Otón.-                Lleguemos todos a verlo.

*Ha de salir una elevación debajo de la escalera y en ella Alejo y el Ángel. (Nuevo teatro, 1658: fol. 23v.)*

Nuestra última parada en este breve recorrido nos lleva a *El más ilustre francés, San Bernardo*. Lo primero que llama mi atención es el evidente paralelismo estructural que existe, principalmente, entre ella y la anterior, pero también con otras, como, por ejemplo *Santa Rosa del Perú* y, en menor medida, con *El lego del Carmen*. Más allá de la mera similitud aducible a su temática, opino que el dramaturgo

apuesta por una fórmula dramática que le satisface para el desarrollo argumental de este tipo de obras.<sup>9</sup>

Estamos ante una de las comedias del corpus moretiano con un mayor componente espectacular, donde el comediógrafo dio más rienda suelta a su imaginación escenográfica, como se comprueba ya desde la acotación inicial de la misma en la que se manifiesta la pugna que mantendrán el Bien y el Mal por ganar la voluntad del santo:

*Corre una cortina y aparece San Bernardo de estudiante, galán, durmiendo en una silla y un bufete con libros, y junto a él y en lo alto del tablado se correrán dos cortinas. Se verá a un lado un Ángel y el Demonio al otro lado, ambos a dos en tramoyas (Comedias nuevas, 1659: fol. 137v.).*<sup>10</sup>

Lo que predomina en toda la obra son los vuelos del personaje del Ángel, que a veces desciende o se eleva subido en una nube.<sup>11</sup> El santo también protagoniza algunos, como el provocado por el arrobamiento que le produce la minuciosa descripción del belén (se trata del conocido como milagro de la visión del nacimiento) que, la víspera de Navidad, ha dispuesto fray Colín, el gracioso (*Comedias nuevas*, 1659: fols. 151r-v.). Presenciamos uno de esos *raptus corporis* que estaban perfectamente tipificados en este subgénero. Pero el más espectacular y visualmente artificioso es el que da cuenta de la conocida leyenda de la *lactatio*. Afligido por su incapacidad para articular en sus predicaciones un discurso fácilmente comprensible por el pueblo, invoca a la Virgen en busca de ayuda. Ésta le ofrecerá leche de su pecho con la que le transmitirá el don de la elocuencia. La leyenda, de origen medieval, señala que ello se produjo en agradecimiento por su devoción y por la defensa y propagación del

<sup>9</sup> En las comedias moretianas de santos Oteiza distingue entre las que organizan su argumento progresando desde la vocación a la santidad (entre las que estarían *La vida de San Alejo* y la de San Bernardo) y del pecado a la conversión (en cuyo grupo estaría incluida *San Franco de Sena*). Dentro de este último existiría la variante de la virtud al pecado y de éste a la verdadera santidad (Oteiza, 2005: 937, nota núm. 19). Sobre el proceso de reescritura que se llevó a cabo con la obra, la propia Blanca Oteiza escribió un trabajo al respecto (Oteiza, 2002).

<sup>10</sup> Oteiza (2005: 940) analiza la composición de la apertura de la obra de la siguiente manera: “la escena inicial de la comedia comienza con el tablado dividido claramente en dos espacios, arriba y abajo: el onírico, expresado en oposición (arriba/derecha e izquierda; ángel y demonio), y el terrenal (tablado; San Bernardo)”.

<sup>11</sup> Encontramos vuelos en los fols. 138v., 151v., 152r., 157v., 158v. y 159r.

culto mariano. Es éste el motivo por el que el santo es conocido como “doctor melifluo”.

Moreto plasma el momento en el escenario por medio de dos vuelos simultáneos que, en trayectorias inversas, sitúan a los dos personajes a un mismo nivel. Sin duda alguna, la concepción de la escena es deudora de la iconografía con la que pictóricamente se ha plasmado el momento. Los ejemplos son variados, aunque quizás el más conocido, probablemente incluso para Moreto, fuera *El milagro de San Bernardo* (también llamado *Premio lácteo a San Bernardo*), realizado por Alonso Cano entre 1646-1650 y que se conserva en el Museo del Prado. En él, el artista granadino representa al santo arrodillado en actitud devota ante una imagen de la Virgen que, directamente desde uno de sus senos, le lanza un chorro de leche a la boca. Una vez producido el encuentro aéreo entre ambos personajes, Moreto resuelve el lance del siguiente modo:

*Vuélvense a su lugar las apariencias, y el santo trairá una cinta blanca en la boca que salga del pecho de la Virgen, y en estando en su lugar cada apariencia se correrá una cortina (Comedias nuevas, 1659: fol. 158r.)<sup>12</sup>*

Se trata de un vuelo complicado que, de acuerdo a la indicación escénica, se conseguiría con el actor elevándose en una canal o pescante al encuentro de una apariencia donde estuviera representada la Virgen.<sup>13</sup> Considerar el vuelo de dos actores supondría aceptar que uno de ellos estaría suspendido de una maroma o colocado en un sacabuche, que era una especie de grúa retráctil que se movía sobre ruedas y era manejada con poleas (Ruano de la Haza, 2000: 258). La vehemencia escenográfica que exhibe aquí el dramaturgo fue considerada en su día por Ermanno Caldera (1960: 145, nota núm. 2) como el punto álgido de lo grotesco de la comedia moretiana.

<sup>12</sup> Según Blanca Oteiza (2005: 941), el modo en el que Moreto escenifica el milagro “sigue otras puestas en escena convencionales como la de la comedia lopiana *El hijo por engaño*, evocando, en última instancia, conocidos episodios mitológicos y reproducciones pictóricas de la época sobre el tema (de Murillo, Nardi o Carducho, por ejemplo) [...]”. Por otro lado, el uso de cintas de color rojo para simular sangrado fue estudiado en su día, también para el caso de Lope, por Agustín de la Granja (1989).

<sup>13</sup> “Sube en una elevación [el santo] y baja la Virgen apariencia [sic] y júntanse ambas apariencias”.

Pero no son únicamente vuelos lo que convierten a esta comedia en una de sus más espectaculares. Mediante una “sierpe de fuego” (que aparece cuando el donado Colín levanta el paño) le ejemplifica a éste de manera didáctica el peligro de la gula por la que se está dejando arrastrar<sup>14</sup> o, por ejemplo, aparecerá un árbol o un peñasco (Moreto da ambas posibilidades en acotación) donde han encerrado sus enemigos a Gerardo, el hermano de Bernardo, y que debe abrirse para que se libere y se produzca su conversión (*Comedias nuevas*, 1659: fols. 146 r-v.). Como señala Ruano de la Haza (2000: 263), este tipo de efecto se conseguía con un bofetón que aparentaría ser uno de dichos elementos.

La apoteosis final, de nuevo, no se produce en la forma del fallecimiento del santo y su glorificación, sino como una suerte de visión espiritual, premonitoria, en la que un ángel le concede el título de Doctor de la Iglesia. Ante él coloca, materializada en forma de ubérrimo árbol genealógico, la proyección de la expansión de la Orden del Císter y su influencia decisiva en el futuro de la Cristiandad. Aunque un poco extensa, no me resisto a incluir la cita:

Ángel.- [...] abre los ojos del alma  
y repara en ese tronco

*Córrase una cortina y véase un árbol en cuyas ramas se verán las personas que se refieren.*

cuya raíz es tu santa  
virtud. Tú el árbol opimo  
en cuyas gloriosas ramas  
ya ves el fruto glorioso.  
Mira cómo se dilata  
tu soberana familia  
de unos en otros monarcas  
que, menospreciando el siglo,  
en tu religión rematan  
dichosamente las vidas.  
Y, entre admiraciones tantas,  
mira al Duque de Lorena,  
mira a Umbelina, tu hermana,  
que, obligados a esta acción,

<sup>14</sup> Tras la visión, le dirá el santo: “[...] la gula es un atroz / delito, un áspid feroz” (*Comedias nuevas*, 1659: fol. 157v.).

dejarán tu ilustre casa  
 por la religión [...]  
 Mira a Matilde también,  
 cuyas virtudes la ensalzan  
 a merecer felizmente  
 puras laureolas sacras.  
 Mira cuánto ilustre duque,  
 cuántos reyes, cuántos Papas  
 hasta la cima se encumbran  
 y, por remate, a la intacta  
 María Reina del Cielo [...]  
 Suspende, oh Bernardo, el alma,  
 y admira con los sentidos  
 esta visión soberana,  
 estos favores que gozas  
 y aquestas dichas que alcanzas.

*Vuela el Ángel y el árbol da vuelta y cúbrese.*  
 (Comedias nuevas, 1659: fols. 158v-59r.).

Aunque aún es necesario realizar más análisis comparativos, las conclusiones preliminares a las que me han llevado estas primeras calas (junto con las que obtuve en su día al estudiar más exhaustivamente el empleo que Moreto hace de la música y los efectos sonoros), nos presentan a un dramaturgo bastante austero escenográficamente hablando. Funcionando casi a modo de bisagra entre la dramaturgia del Fénix y la de aquellos “pájaros nuevos” que, acaudillados por Calderón, le comenzaron a disputar a éste el cetro teatral ya a comienzos de 1630, se debió de sentir más identificado con el Lope que, en la dedicatoria al Excelentísimo Almirante de Castilla incluida en la edición de *La selva sin amor*, se quejaba amarga y resignadamente de que lo que menos importó en dicha representación (de cuya escenografía se encargó Cosme Lotti) “fueron mis versos” (Vega, 1999: 65). Casos como el de *El más ilustre francés*, *San Bernardo* constituyen, por consiguiente, una excepción a la regla ya que, como señala Blanca Oteiza (2005: 940) en una afirmación concerniente a esta obra pero que muy bien podría generalizarse, el componente escenográfico se desarrolla “en su mayor parte verbalmente, potenciado por los valores visuales de la palabra”.

Moreto fue un maestro de la técnica dramática, por lo que dio prioridad al componente textual sobre cualquier otro. De hecho, cuando introduce fragmentos musicales (y ya sabemos que lo hace con

mucha frecuencia) siempre los supedita al contexto en el que aparecen, es decir, no son vacuos o meramente ornamentales. Así actúa también con los recursos escenográficos, siempre subordinados a una función muy concreta, nunca para cubrir deficiencias de desarrollo argumental. Por eso estas comedias resultan estructuralmente tan rígidas, porque repiten un modelo con el que parece sentirse cómodo pero que es poco permeable a la variación. De ahí que a veces, como hemos visto que sucedía en *La vida de San Alejo* cuando el santo vence definitivamente las tentaciones que le ofrece el demonio, se muestre menos habilidoso que de costumbre, menos ágil al cifrar la resolución de ciertas situaciones en principios espectaculares y no en estrictamente literarios.

Su interés por componer comedias de santos le aboca al preciosismo escenográfico más por obligación que por vocación.<sup>15</sup> Sustentado aquel en una suerte de *horror vacui* escénico que, como señala Javier Aparicio (1993: 143-144), tenía como finalidad “volver visible lo abstracto, único modo, tal vez, de conseguir evangelizar a una mayoría no siempre bien dispuesta”, le proporcionará el ambiente idóneo para no perder el tren del desarrollo espectacular que se estaba produciendo en la escena de su tiempo y la justificación perfecta para ceder la supremacía del texto dramático en favor de la noble tarea de apuntalar y reforzar los dogmas de la fe en el público.

<sup>15</sup> Aunque no hay pruebas definitivas al respecto, se ha conjeturado en alguna ocasión que a partir de 1657, fecha en la que es designado capellán del arzobispo de Toledo, se dedicó casi en exclusiva a la creación de este tipo de obras. En su *Vida de don Baltasar Moscoso*, el arzobispo de Toledo al que sirvió el dramaturgo como capellán, cuenta Fray Antonio de Jesús María lo siguiente: “Para cuidar dél [se refiere al Hospital de San Nicolás] nombró a don Agustín Moreto, capellán suyo hombre bien conocido en el mundo por su festiva agudeza, que, renunciados los aplausos que le daban mercedamente los teatros, consagró su pluma a las alabanzas divinas, convertido el entusiasmo o furor poético en espíritu de devoción. Y para que su asistencia fuese continua, le dispuso posada en el mismo Hospital, año 1657”. Cito a partir de Oteiza (2005: 933, nota núm. 10). A su vez, ella toma el testimonio de Ruth Lee Kennedy (1932: 2).

## BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, Javier (1993), “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”, en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. 2, pp. 141-151.
- Caldera, Ermanno (1960), *Il teatro di Moreto*, Pisa, Editrice Goliardica.
- Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Oncena parte* (1659), Madrid, Gregorio Rodríguez.
- Granja, Agustín de la (1989), “Lope y las cintas coloradas”, en Alberto Porqueras Mayo y José Carlos Martínez Torres (coords.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, pp. 263-273.
- Kennedy, Ruth Lee (1932), *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, Smith College.
- Moreto, Agustín (2010a), “Los jueces de Castilla”, ed. Abraham Madroñal y Francisco Sáez Raposo, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, pp. 1-179.
- (2010b), “*El lego del Carmen, San Franco de Sena*”, ed. Marco Pannarale, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, pp. 181-398.
- Nuevo teatro de comedias varias. Décima parte* (1658), Madrid, Imprenta Real.
- Oteiza, Blanca (2002), “Espectacularidad y hagiografía: San Bernardo, abad, desde Moreto a Bances Candamo y Hoz y Mota”, en C. Saralegui y M. Casado (eds.), *Pulchre, bene, recte. Homenaje al prof. Fernando González Ollé*, Pamplona, Eunsa, pp. 1011-1023.
- (2005), “San Bernardo: historia y poesía en Moreto y Bances Candamo (con Hoz y Mota)”, en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, pp. 931-949.
- Ruano de la Haza, José María (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

- Rubiera, Javier (2010), “Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*”, en Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México/UAM/AITENSO, pp. 259-272.
- Sáez Raposo, Francisco (2009), “El empleo de música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto”, en Oana Andreia Sâmbrian-Toma (coord.), *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Craiova, Editura SITECH, pp. 102-111.
- (2010), “El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon”, en Natalia Fernández (coord.), *Pervivencias de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Gráficas Cellier, pp. 195-225.
- Shergold, Norman (1967), *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- Vega, Lope de (1999), *La selva sin amor*, ed. Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea Editrice.
- Vitse, Marc (1983), “El teatro en el siglo XVII”, en José María Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, vol. 1, pp. 592-596.