

Anotaciones sobre algunos aspectos escénicos en dos comedias del mismo tema: *El santo negro de Palermo*

Antonio Muñoz Palomares
Aula-Biblioteca Mira de Amescua

El teatro hagiográfico permite presentar ante el público individuos excepcionales cuya vida supone un imperativo moral para quien la lee o la ve representada. Pero, en el caso de un santo negro esclavo ¿quién es el destinatario de su dramatización pública? Para el público blanco el ejemplo del santo es una corroboración de la acción *salvífica* de la esclavitud; en cambio, para el negro, como dice Baltasar Fra Molinero, es una llamada a la conformidad y a la aceptación de la esclavitud¹. Las dos comedias que tratamos de analizar, una de Lope y la otra de Mira de Amescua², responden, en el fondo, al mismo espíritu e intención. Como fenómeno teatral, al igual que en todo espectáculo se produce una distancia entre lo representado y el público ante el que se representa, este orden separa no sólo a actores y espectadores sino también a hombres y mujeres, aristócratas y villanos, libres y esclavos, blancos y negros..., hecho que, por otra parte, es contemplado en la sociedad española del XVII como algo natural, de modo que ya, desde el mismo título de la comedia de Mira (*El negro del mejor amo*), se puede percibir de modo palmario esa realidad diferencial en que los es-

¹ Baltasar Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, Editores, 1995, p. 54.

² Lope de Vega titula su comedia *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, cuya primera versión apareció en la *Parte III de las Comedias de Lope de Vega* (1611-1612), pero que fue compuesta, muy posiblemente entre 1606 y 1607, con motivo de la llegada a España, en esos años, de algunas reliquias del futuro santo (Elisa Aragone Temi, *Studio sulle «Comedias de santos» di Lope de Vega*, Florencia, Casa Editrice d'Anna, 1971, pp. 176-177). Nosotros hemos utilizado la edición que aparece en las *Obras completas de Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca Castro, vol. XIV, 1998, por la que citamos. Por su parte, Mira de Amescua tituló su comedia *El negro del mejor amo* (edición de José Luis Suárez García para su *Teatro completo*, en curso de publicación), que también debió ser escrita por esos mismos años. El título, por cierto, es el mismo que Lope dio a otra comedia suya escrita entre 1599 y 1603 (Morley-Bruerton), también con protagonista negro, pero de corte y naturaleza bien distinta.

pectadores se encontraban social y metafísicamente distanciados del personaje principal de la escena, un negro salvaje doblegado no sólo al poder del imperio sino también al de la fe.

San Benito de Palermo (1526-1589), conocido localmente como «San Benedetto da Santo Fratello» o «San Benedetto il Moro», nació en un pueblecito de la provincia de Messina (Sicilia) y era hijo de esclavos negros manumitidos y muy fervientes cristianos. Recibida la libertad de su amo, se unió a un grupo de eremitas franciscanos y, tras su dispersión, fue aceptado como hermano lego en el convento de Santa María de Jesús de Palermo y se le confiaron las tareas de la cocina. Su singularidad se puso de manifiesto cuando, a pesar de ser lego y analfabeto, fue nombrado superior del convento; su fama de milagroso se extendió pronto y recibió el favor de los poderosos de la capital siciliana. Fue beatificado en 1743 por Benedicto XIV y más tarde canonizado por Pío VII, el 24 de mayo de 1807. El nombre de Rosambuco que le dan Lope y Mira es, obviamente, pura invención literaria³. En efecto, ambos dramaturgos recogen de la tradición popular los elementos sustanciales de la vida del santo cuya leyenda fue propagada, entre otros, por los marineros y capitanes de los barcos y por los hermanos de la Orden franciscana en España y Portugal, y crea cada uno su propia versión dramática.

En sustancia, el resumen argumental de las dos obras viene expresado en los siguientes hechos: Rosambuco es un capitán negro, turco, que ha sido capturado por el noble español don Pedro de Portocarrero y llevado cautivo a Palermo. Pero Rosambuco no es un esclavo cualquiera: su porte y su nobleza le hacen merecedor del respeto de sus amos hasta el punto de que lo involucran en sus discusiones matrimoniales (caso de Lesbio y Laura, en la comedia lopesca) o en sus preocupaciones personales (ayudar a vengar la muerte del hermano de Portocarrero, raptando a la hermana del homicida, en el caso de Mira). Diversas vicisitudes, entre las que se encuentra la intervención de lo sobrenatural, inciden en que el negro se convierta al cristianismo, tras lo cual se hace franciscano por intervención del mismo fundador. Ya fraile, sufre una serie de pruebas, entre las que no podía faltar su lucha contra el diablo, lleva una vida de penitencia y humildad y realiza diversos milagros; muere en olor de santidad, ofreciendo su vida a cambio de la de su amo y amigo que había muerto en el incendio de

³ Posiblemente, el nombre del protagonista puede ser una combinación que asocia a la rosa, de forma emblemática, el color blanco de las flores del *sambucus* (sauco) y el color negro de sus frutos. Puede verse la introducción a la versión italiana de la comedia lopesca a cargo de Alessandro Dell'Aira, Palermo, Palombo, 1995.

su casa (comedia de Lope) o reconciliando a los dos nobles caballeros que se odiaban a muerte (comedia de Mira). Entre las telas de este esquema común a los dos piezas, cada poeta va entretrejiendo la trama de su comedia.

¿Cómo se llevaría a cabo la representación de esta vida del santo en un corral de comedias? Cabe adelantar que, si bien las comedias hagiográficas son las idóneas para configurar escenas auténticamente espectaculares por los medios y maquinarias utilizados, sin embargo, estas dos obras son muy comedidas en el uso de medios escénicos. Como es imposible abordar todos los aspectos escenográficos de la representación, nos vamos a limitar a hacer algunas anotaciones relativas a los espacios, la vestimenta, utilería y los efectos musicales y sonoros.

ESPACIOS

Los hechos que en ellas se dramatizan tienen lugar en un espacio bastante limitado. Además de los sugeridos en las palabras de los personajes, que constituirían parte del decorado verbal formado en la mente del público, el decorado teatral, es decir, el que veían los espectadores, se reduce en estas dos piezas a unos muy limitados escenarios: el fondo pintoresco del mar, el puerto, la marina y los montes de Palermo, por un lado; de otra parte, el huerto de Lesbio (comedia de Lope) y el monte o campo y un camino (comedia de Mira). Los espacios interiores, en cambio, se concentran prácticamente en el convento, como lugar privilegiado de la acción dramática; a él se añaden otros espacios menores como la casa de los protagonistas o el interior de una cárcel donde está detenido don Pedro Portocarrero.

a) En cuanto a los primeros, es decir, los espacios externos, sabemos que el comienzo de la comedia lopesca se desarrolla en el mar (seguramente sugerido por unos lienzos pintados), porque se anota que el guerrero turco ha de salir «a un altillo, como en la popa de una galera». Debía de aparecer en el primer corredor y se descubriría corriendo alguna cortina de la fachada del teatro. Unos versos más adelante nos confirman la situación de la escena en palabras puestas en boca de los personajes que hablan de las «ondas deste mar profundo» y que corrobora una acotación posterior en que se indica que el negro «haga que se arroja al mar» (p. 308).

Planteada la primera escena en plena batalla, donde a la postre sería capturado el turco pirata negro, las escenas siguientes tendrían con toda probabilidad el mismo decorado en que se reflejaría la alusión al espacio exterior de la marina de Palermo, espacio que se iría construyendo gradualmente para el espectador por la acumulación de referencias y detalles a través de los diálogos: «¿Quién a la marina fresca / de Palermo hoy os

sacó?» , «esta es la playa más bella / que el mar de Italia termina» , «en la marina disparan» , «ya el sol hermoso / sus rayos claros en las ondas baña» , «en esta fresca marina» , «esta es la dama / que en esta marina vi» , o «¿qué pendencia / alborota la marina?»⁴ , etc. Muy parecido decorado se mostraría en la escena miramescuana en que los frailes salen a luchar contra los piratas que quieren asaltar el convento, situado junto al mar, y que le sirve de espejo⁵. La posible carencia de unos lienzos sería suplida por la imaginación del espectador.

Imaginados debieron ser también otros espacios exteriores, como el huerto donde ha de aparecer el esclavo labrando la tierra, pues la acotación correspondiente indica que el actor representará con una espuerta y una azada, porque «a labrar esta huerta / mi señor y amo me envía» (p. 344); o el camino sin luz, con árboles que dan sombras y en cuyo recorrido se vislumbran «dos bultos», un espacio «a oscuras» donde se libraría una pelea entre los contrincantes don Pedro y el conde César; o el monte o campo adonde llegarían el caballero español y la dama raptada, vestidos de ban-doleros. Esta indicación ya es suficientemente indicativa para que el público conociera de inmediato el lugar de la acción. En todos estos casos no parece posible pensar en un realismo escenográfico ya que éste no es un rasgo que caracterice al teatro áureo, según apunta Díez Borque, de modo que la palabra llega a sustituir, en muchos casos, a los restantes signos, si tenemos en cuenta el esquematismo del decorado y el escaso interés en crear una arquitectura escénica reflejo de la realidad⁶.

b) El desplazamiento de lo exterior a lo interior es más bien convencional. En Lope tras las veintidós páginas del primer cuadro, cuya acción transcurre en el puerto y marina de Palermo, el tránsito a la escena interior de la casa de Lesbio y Laura se hace con la acotación simple de «Vanse y salen Laura, Lucrecia...», etc. Como no hay indicación alguna de decorado, este cuadro comenzaría con las cortinas cerradas al fondo; los actores saldrían y entrarían por los extremos de esas cortinas del «vestuario» o puer-tas. El espectador sabe que la escena ahora se desarrolla en la casa de Les-bio por el diálogo que mantiene con su esposa:

LESBIO Que, en fin, ¿no has salido a la marina

⁴ Cfr. Lope, pp. 311, 314, 317, 321, 323, 327.

⁵ Cfr. Mira, vv. 3006-3007, 3031-3033, 3043-3044.

⁶ José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978, pp. 230-231.

esta tarde, señora?
 LAURA Ya os he dicho
 que en casa melancólica me he estado.
 ¿Téngolo de jurar?
 (Lope, p. 328)

Pero el marido recela. Sospecha que la mujer tapada que había encontrado en la marina hablando con el capitán era su esposa. La duda se hace cierta cuando se presenta en la casa un viejo escudero que llevaba la basquiña de Laura, cambiada con la de otra dama, precisamente, para evitar ser reconocida. En ese instante, el marido decide matarla y va en busca de un cordel; ella, entonces, le pide encomendarse a San Benito, cuya imagen tienen en el oratorio. Lesbio le concede el favor y manda «correr esa cortina» (p. 335), que, evidentemente, cumple la función de situar la escena en otro lugar: allí aparece el santo Benito con barba larga, sentado en una silla. Hecha la oración por parte de la dama y pedida su absolución, el santo levanta la mano y la bendice, ante el estupor de los presentes. La escena y el acto se cierran «cubriendo San Benito y el oratorio», es decir, cerrando de nuevo las cortinas que antes se habían abierto.

La cortina, pues, forma parte del decorado básico que abre y cierra lugares en diversas ocasiones⁷: el moribundo capitán Molina se presenta ante el espectador, tras correr una cortina, y mostrarse al soldado en un espacio íntimo, acostado en una cama (p. 352); o cuando el santo negro está en su celda, ya en trance de muerte: «descubren una cortina –se dice en la acotación– y vese al santo echado en unos sarmientos» (p. 382). También, mientras don Pedro y el gracioso Mortero, en la comedia de Mira, van a encender la luz de la celda, se descubre, tras una cortina, un bulto de mármol, que será un hombre con un manto capitular y con una lámpara encendida; es el momento en que el negro es instado a recibir el bautismo y abrazar la regla de san Francisco, tras lo cual se vuelve a cerrar la cortina. Dentro del convento, una vez más, cuando el negro oye una voz dentro, al entrar descubre «en este templo mío» (v. 1546) a un niño descalzo con una coro-

⁷ El descubrimiento por medio de la cortina no sólo realizaba la importancia del acontecimiento sino que también servía para sorprender, impresionar y causar la admiración del público. Asimismo, estas cortinas o paños permitían las entradas y salidas de los actores, para cambiar el lugar de la acción (comedia de Lope, pp. 335, 352, 382), y, más generalmente, como puertas (Mira, v. 892, por ejemplo). Son elementos básicos del decorado, como también lo eran las ventanas y balcones, situadas, lógicamente, en el primer corredor o eran sencillamente el corredor. Ese sería el «altillo» al que se asoma, como en la popa de una galera, el capitán turco; y ese el lugar donde aparecen los personajes sobrenaturales.

na de espinas y una cruz a cuestras. Es en esta escena cuando Mira ofrece un cierto grado de espectacularidad a la representación: hace salir sangre de la cruz, hecho, por otra parte, nada difícil de conseguir; pero lo que especialmente pudo causar mayor admiración sería el vuelo de la cruz. Para ello debió de utilizarse un sacabuche o una canal con movimiento horizontal, o bien se aplicarían a la cruz unos «garabatos», especie de ganchos que Agustín de la Granja define como «bastones finos de hierro invertidos»⁸. Tales garabatos, en vez de engancharse a las «hombrillas» o galones de tela reforzada que se cosían en las hombreras (para el vuelo de los actores), aquí entrarían por algún cáncamo o anillo clavado en la cruz; sin embargo, la impresión personal de José María Ruano es que este tipo de mecanismo no debió de ser de uso común, pues rompería la sorpresa del vuelo, al ver el espectador la maroma con el garfio desde corredor alto⁹.

La localización de interiores en la comedia de Mira es más abundante que en la de Lope, sobre todo las escenas referidas al monasterio, que alcanzan un mayor protagonismo. Ya desde el comienzo encontramos a don Pedro Portocarrero refugiado en el convento franciscano charlando con el monje guardián; pero no hay acotación alguna que indique al espectador semejante localización. Como casi siempre, son las palabras de los personajes las que lo indican: «esta casa [...] Jesús del Monte se llama / adonde estáis retirado» (vv. 2-5). El interior y las puertas del convento son escenario de los más de seiscientos versos primeros. Nuevas escenas en el ámbito conventual confirman la importancia que el guadijeño concedió a ese lugar en su concepción de la comedia. El convento es ahora el espacio donde se desenvuelve la vida humilde y penitente del negro, el lugar donde se produce su lucha contra los demonios, donde exorciza a Catalina, donde se realizan los milagros y donde muere en olor de santidad.

Luego, sin solución de continuidad, la escena pasa a casa de Laura, prometida de don Pedro: «es un lugar muy sagrado / mi casa, señor don Pedro, / para tanta demasía» (vv. 806-808), o «muera quien en mi casa ofende» (v. 901). Las alusiones continuas a «cerrar la puerta» (vv. 783-784), llamar a la puerta (v. 887) o «abrir la puerta» (acotación tras v. 892), «encontrar la puerta» (v. 912), no necesitan de mayor precisión para entender que la acción se está desarrollando en el interior de la casa. Es pro-

⁸ Agustín de la Granja, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en José M. Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación en el teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989, p. 108.

⁹ José María Ruano de la Haza (y John Allen), *Los teatros comerciales en el siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 334.

bable que este nuevo cuadro de unos trescientos versos se indicara al público con un lienzo pintado o sencillamente por el vacío del escenario que es ocupado por la dama y su criado, que trae una luz.

El recurso de la luz suele ser usual en el teatro del XVII, aunque utilizado con poca variedad; unas veces aparecen en el tablado luces (candiles, hachas, bujías) que indican al espectador que la acción que se representa ocurre de noche; otras veces, la luz se usa para contrastar el espacio exterior y el interior (habitaciones de la casa de Laura, interior de la iglesia, celdas del convento...); y también permite ciertos juegos escénicos: en la comedia amescuana, al «matar la luz» un personaje, la escena queda a oscuras, y entonces se origina la confusión en medio de aquella oscuridad, lo que dificulta, evidentemente, el reconocimiento y la identificación de los personajes allí presentes; se crea, además, cierto suspense en el desenlace del conflicto planteado y se obstaculiza el intento de huir al no poder encontrar la puerta de salida (vv. 898 y ss.).

Hay otro cuadro interior (los doscientos sesenta y dos últimos versos del acto segundo) que se desarrolla en la cárcel. Podría representarse sin decorado alguno. Ni siquiera hay una acotación en que se diga que el personaje está en prisión, ni signos visuales (cadenas o grillos) que permitan al público conocer el lugar; tan sólo las palabras de los protagonistas. Por ellas conocemos que el noble caballero español está «en una cárcel real», por «delincuente», aunque es un «preso de porte», dice el alcaide. Pero esta prisión es algo peculiar: no sólo entra y sale el alcaide, sino también otros personajes (damas y criados, frailes...), y lo hacen con la facilidad con se entra a un espacio común, sin los controles lógicos de una prisión. Parecería casi una escena familiar si no fuera por el comentario del criado Celio, que encuentra aquel sitio un lugar siniestro: «estos aposentos –díceme parecen / alcobas del mismo infierno» (vv. 1876, 1925, 1990-1992). Así, pues, el *teatro* podría estar desnudo para este tipo de escenas de condenados, si bien no hay que descartar el uso de un lienzo pintado de rejas en el espacio central del «vestuario» para conseguir de forma fácil y eficaz la impresión de estar en una cárcel.

INDUMENTARIA Y UTILERÍA

Dentro de la sencillez del decorado teatral en los corrales de comedias, y debido a falta de mecanismos técnicos que estuvieran constantemente reubicando las escenas, la indumentaria cumple un papel primordial en el reconocimiento del lugar de la acción, amén de descubrir la condición del personaje. El atuendo eclesiástico, por ejemplo, es el que sirve para locali-

zar la acción en el convento y para reconocer al fundador de la orden franciscana (que aparece «con un cordón en la mano», Lope, p. 340), para identificar la figura que se presenta en un altar con un manto capitular, simulando ser una estatua (Mira, acotación tras v. 1208), para descubrir al gracioso Mortero, vestido de donado, o al mismo santo negro.

En general, la indumentaria teatral del XVII tenía un alto carácter convencional, que servía para distinguir a los distintos tipos. Tan convencional era la vestimenta eclesiástica a la que acabamos de aludir como los disfraces de algunos personajes vestidos de bandoleros (Pedro y Laura, entre otros), con charpas y pistolas (v. 3139), que los situarían en el monte o campo adonde han escapado. Convencionales serían también los mantos con que las damas se tapaban para salir de casa a visitar a algún familiar o amigo (Mira, acotación tras v. 652 y vv. 1927, 1937) o para pasear (Lope, pp. 311, 314). Que vayan tapadas es ya un recurso que posibilita reservar sus identidades a los demás y crear un conflicto dramático. Asimismo al soldado se le reconocería por su espada desnuda (Lope, p. 304); al alguacil por su vara, símbolo de la autoridad con que estaba revestido (Lope, pp. 315, 319, 321, 332, 379), y al escudero viejo o al paje por sus portes externos.

En cuanto a los personajes sobrenaturales no hay indicaciones claras al respecto, aunque algunos signos externos aclararían enseguida su condición de tales: un Niño dormido al pie de la cruz (Mira, v. 2947); o en lo alto (v. 3228); o descalzo con una corona de espinas, una cruz y unas llagas (v. 1541). En Lope no hay ningún tipo de precisión indumentaria, si bien a san Benito lo presenta sentado en una silla, con barba larga y con un cordón en la mano (pp. 335, 340). Por su parte en Mira, tanto el Niño Jesús como el santo franciscano se muestran, en alguna ocasión, con sendas espadas para ayudar a Rosambuco, que ha invocado su ayuda.

Las funciones del vestuario son, pues, fundamentalmente dos: la de informar sobre la condición del personaje y la de situar el lugar o tiempo de la acción¹⁰. Cuando Lope dice en la primera acotación de su comedia que «salga el Santo Negro armado», está tratando de escenificar una acción bélica, una batalla naval, por cuanto dicho personaje debía aparecer «como en la popa de una galera». Unos versos más abajo despejan las posibles

¹⁰ Comenta Lara Garrido que «la ostentación icónica de los vestidos para determinar espacios escénicos conlleva su empleo automatizado desde la presencia informativa que inicia las comedias», «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la Primera Comedia: 1579-1597)», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 91-126; la cita en p. 120.

du-das (si es que las había) sobre su ubicación: «¡Ondas deste mar profundo / pues veis estos desconciertos, / recibid entre los muertos / a un vivo que asombra al mundo! [...] ¡Mar salado, dame muerte!» (p. 308)¹¹.

Que luego el santo negro salga a escena con una azada, espuerta y sombrero, sirve para indicar al espectador que, como esclavo, se dedica a cuidar la huerta de su amo (p. 344); la aparición de Lucrecia, negra, con una cesta en la que lleva la merienda corrobora no sólo la identificación de una escena agraria reconocida como cotidiana entre los asistentes al teatro, sino también la condición social de la joven.

El cambio de ropa que se va operando en el protagonista de la comedia tiene un claro valor simbólico: funciona, según un rasgo característico de las comedias hagiográficas, como signo externo de conversión y evolución espiritual del santo; así, el negro aparece al comienzo como capitán pirata, vestido de turco («yo soy Rosambuco, aquel / de Etiopía peregrino», vv. 1439-1440), valiente guerrero, con la espada desnuda («yo soy el pirata negro / en ambos mares temido», vv. 1443-1444), lo que, en principio, lo separa de otros negros, aquellos que suelen aparecer en el teatro como graciosos, objeto de burlas y de risa en general. En la batalla contra los españoles es capturado y entregado como esclavo a un señor de ilustre sangre. Aquel negro turco, de origen etiope vendría a representar la anti-España, el enemigo que se levanta contra el imperio, pero que es doblegado para poner de manifiesto el dominio de la monarquía española sobre los paganos¹². Su condición de negro y esclavo significaba, en la España del XVII, pertenecer a una minoría que no tenía posibilidades de incorporarse a las libertades y privilegios del resto de los ciudadanos. El personaje está marcado por su color como un estigma biológico que lo identifica como esclavo, y esta clasificación de las personas por el color de la piel pretende legitimar y explicar que las desigualdades sociales son algo natural y biológico¹³. El camino hacia la redención pasa por su conversión, reforzada por

¹¹ También en Mira, la salida de Mortero amado indica el desarrollo de una batalla que libran los del convento contra unos corsarios que lo están atacando (v. 3098).

¹² Hay que reconocer que en esta victoria también ha intervenido un elemento sobrenatural, con lo que el poder político de dominio sobre el turco viene refrendado por la intervención del elemento religioso: «un religioso franciscano, / al entrar yo en la nave victorioso, / me detuvo furioso; / tenía en la diestra mano / de un hombre un bulto que enclavado a un leño, / retroceder me hizo de mi empeño [...] / Su voz me amenazaba / que otra mayor victoria le faltaba» (vv. 296-309).

¹³ Pero señala Aurelia Martín Casares que la raza es una construcción social más que una categoría natural; la división de los seres humanos en razas es un hecho cultural; por tanto, el color en el análisis de la esclavitud tiene un «valor ideológico» y unas «implicaciones disci-

la presencia de ciertos elementos sobrenaturales, y entonces aparece ya «vestido de cristiano» para terminar recibiendo el hábito y el cingulo de la orden franciscana. A partir de ese momento, siempre saldrá vestido de fraile sin capilla, como señal de la humildad con que acepta su condición («yo capilla, no, que es mucho; / basta el ser donado y sobra», Lope, p. 350). Mira lo viste con «parda librea» de lego, con cilicio y cadena, signos de pobreza y sumisión¹⁴. Como señala Lucette Roux, el vestido refleja el estado del alma del personaje, y el cambio de un vestido por otro viene a representar las etapas de su evolución hacia la santidad¹⁵.

Por otro lado, el trueque de las basquiñas en las damas en la obra de Lope, tiene sentido como elemento de intriga dramática, por cuanto el intercambio de vestimenta crea confusión y da pie al desarrollo de las escenas subsiguientes.

Pero además del tipo de ropa propiamente dicha, también definen, identifican y caracterizan al personaje de la comedia los utensilios que porta, que, en ocasiones, como el caso mencionado de la vara del alguacil, poseen un alto valor simbólico. Lo tiene también la cadena que lleva al cuello el virrey de Sicilia o el bolsillo de dinero con que tan generosamente obsequia a la criada. De igual modo, otros personajes también aparecen, según la situación en la que se encuentren, con objetos que los definen, o marcan el significado de una acción que el público distingue y reconoce con rapidez: soldados con las espadas fuera de sus vainas, bandoleros con charpas y pistolas (Mira, vv. 2624, 2680); el alguacil con un cordel para dar muerte a su esposa; san Benito con un libro en las manos «como que lee», o en un oratorio sentado en una silla (Lope, p. 335); el fraile con una disciplina; la posesa Catalina atada con unas cadenas (v. 2835); el Niño Jesús coronado de espinas y una cruz a cuestras; Rosambuco pegando con una estaca a Mortero (v. 65), con la espuerta y la azada, o con el crucifijo entre las manos, tumbado en el suelo, esperando la muerte.

En cuanto a los accesorios escénicos, en Mira se reducen a unos cuan-

minatorias». Y esto lo sabía el espectador que acudía a los corrales de comedias. *La esclavitud en la Granada del siglo XVI. Género, raza y religión*, Granada, Universidad-Diputación de Granada, 2000, p. 35.

¹⁴ La transformación producida con el cambio de ropa se da también en otros personajes; así, por ejemplo, don Pedro Portocarrero y Laura, su prometida, se convierten en bandoleros, con charpas y pistolas, después de huir de la ciudad al campo, tras haber raptado a la dama. Este cambio de vestimenta simboliza también el cambio de actitud y comportamiento del noble español.

¹⁵ Lucette Roux, «Quelques aperçus sur la mise en scène de la “comedia de santos” au XVII^e siècle», en J. Jacquot (ed.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1968, p. 239.

tos y muy simples: unos asientos en la cárcel que podrían ser sillas o un banco, que ni siquiera el dramaturgo se molesta en anotarlo en una acotación, sino que son las referencias a través del diálogo las que lo indican:

PEDRO Para todos hay asientos [...]
 SAN FRANCISCO Yo vengo
 a hablar de espacio con vos.
 PEDRO Pues sentémonos
 SAN FRANCISCO Sentemos
 (vv. 2067, 2094-2096)

El santo franciscano había ido a visitar a don Pedro para comprar la libertad del esclavo Rosambuco, sin la cual no podía tomar el hábito de la orden. Pero para escribir la carta de horro eran precisos tinta y papel («tinta y papel viene aquí», v. 2165), y hemos de suponer que habría en escena o se introduciría en ella, por parte de los mismos actores o de los mozos de la comedia, un bufete, una mesa o atril, para la escritura, aunque ni el autor ni los personajes dicen nada al respecto.

De la misma manera habría que aportar agua para el bautismo del negro; en este caso sí se hace alusión expresa a ello por boca del personaje («aquí está el agua», v. 817) y por la acotación correspondiente («échale el agua»). Y cuando Rosambuco, más tarde, va a exorcizar a Catalina, poseída por el diablo, manda traer a Mortero un «hisopo y la caldera del agua bendita», como, en efecto, se confirma en acotación posterior («sale fray Mortero con caldero e hisopo») y la siguiente, en que se dice: «échale fray Mortero el agua».

A medio camino entre personaje y utensilio escénico estaría el bulto de mármol (que será «un hombre con manto capitular», se dice) que, al comienzo de la obra amescuana, atemoriza al valiente capitán turco y luego aparece en un altar con una lámpara encendida, tras correrse una cortina. Mantiene con él un diálogo en el que le pide que se convierta y entre en religión. La escena se desarrolla abajo, en el interior; pero el hecho es insólito y el pobre negro se pregunta si lo que está presenciando es pura «ilusión del sentido» o «si lo ha fingido el temor» (vv. 1136-1138). Este pasaje es parecido al que ofrece Lope en que San Francisco se presenta ante el esclavo cuando éste se ha echado a dormir. ¿Cómo y dónde se representarían estas escenas del sueño tan frecuentes en el teatro del Siglo de Oro? Lo ha estudiado con intuición y tino el profesor de la Granja, sobre la base de las aportaciones de otros estudiosos de la escenografía barroca. Como bien se sabe, la fachada principal del teatro áureo se dividía en nueve compartimentos con sus respectivas cortinillas independientes. Las entradas al ta-

blado se hacían por cada lado del escenario y, además, había un espacio central cerrado también por otras cortinas que podían correrse para revelar una escena interior, dentro del vestuario, como hemos tenido ocasión de ver. Pues bien, el profesor de la Granja ha confirmado que en el siglo XVII ese «aposento central injertado en el vestuario» continuaba siendo un lugar privilegiado para dormir y soñar: «quiero echarme, / que me ha dado un dulce sueño», dice el negro en la comedia lopesca. Y en efecto, en la acotación siguiente se indica: «recuéstese a dormir», y a continuación se señala que san Francisco debía presentarse con un cordón en la mano. Aunque el dramaturgo no lo explica, es muy probable que el santo apareciera en la parte alta, que quedaba conectada mediante una elevación interior o *canal*, y es aquí donde se representaría la aparición en el sueño, pues el fundador franciscano llega a decir: «por esta dichosa escala / a las eternas regiones, / amigo, tu dicha iguala» (p. 340). Aunque John Varey ya había señalado que había tres posibles maneras de llegar a esta parte superior o balcón desde el tablado: por una escalera interna, otra portátil y una tercera, permanente, a la vista del público, posiblemente aquí se trate de un decorado puramente verbal para establecer la diferencia entre lo divino (arriba) y lo terrenal (abajo). Hablando como en sueños, el negro siente la distancia que se ofrece entre el cielo y la tierra, entre el lugar donde aparece el santo franciscano y el rincón donde él duerme: «¿Cómo os llamáis, santo hermoso, / que allá en el eterno aprisco / tenéis asiento glorioso?» (p. 345). Desaparecida la visión, Rosambuco, ya despierto, no da crédito a lo que acaba de presenciar en sueños: «¿mas sin son encantamientos / éstos mis pensamientos..?».

Otros utensilios escénicos¹⁶ son, por ejemplo, el vaso con veneno que trae Pedrisco para dárselo al negro (Lope, p. 383), la reja y el arado para labrar el huerto, pero que, en este caso, son simplemente sugeridos en las palabras de Lesbio, sin que necesariamente tuvieran que tener consistencia real. Asimismo, los sarmientos que sirven de lecho al santo (Lope, p. 382) o la cama en la que aparece acostado, enfermo y agonizante, el capitán Molina. No sería extraño que se sacase al tablado un auténtico catre, pero más operativo era, dice Agustín de la Granja, «fingir» o simular una cama en el corral de comedias. No costaría mucho traducir al espacio escénico las palabras de la acotación («tiren una cortina y descúbrase una cama

¹⁶ Vicenta Esquerdo hace un recorrido por una serie de documentos notariales en que aparece inventariado un muestrario de prendas y utillaje doméstico que usaban los cómicos en sus actuaciones: «Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 58 (1978), pp. 447-554.

adonde estará Molina acostado», p. 352): «basta con poner una silla –continúa diciendo de la Granja– detrás del dosel que «representa» uno de los laterales de la cama, o sea, detrás de una cortina colgada en uno de los palos del bastidor de las mutaciones, la cual sugiere al público el resto de la cama»¹⁷.

En resumen, como señala Ruano de la Haza, tanto el uso de la utilería de personaje como de la escénica perseguían un objetivo concreto en los tablados del XVII, el de cumplir una función precisa y determinada, dotarla de un valor simbólico o temático, o simplemente sorprender al público¹⁸.

LA MÚSICA TEATRAL Y OTROS EFECTOS SONOROS

De todos es sabido la importancia que tenía la música en el espectáculo teatral del Siglo de Oro, no sólo como complemento sino también como componente esencial incorporado al cuerpo de la comedia¹⁹. De las dos obras que venimos analizando, en la de Lope hay una inclinación mayor al uso de la música y del canto; así, por ejemplo, el dramaturgo nos presenta a Rosambuco en la huerta, pero antes de iniciar la faena, el esclavo se detiene un momento a rezar a la Virgen; concluida su oración, el poeta anuncia en una acotación que debe sonar «dentro música y cantan». Y así es; en el interior, los ángeles responden a las plegarias del santo con una

¹⁷ Agustín de la Granja, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en F. Casal, C. González y M. Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE, Toulouse 1-3 de abril de 1998*, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2002, pp. 259-311; pp. 291-292.

¹⁸ José María Ruano de la Haza (y John J. Allen), *Los teatros comerciales...*, ob. cit., p. 334.

¹⁹ Hay algunos trabajos en este sentido dignos de tenerse en cuenta. Entre otros, Danièle Becker, «Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 171-190; Charles Davis, «The audible stage: noises and voices off in Golden Age Drama», en Charles Davis y Allan Deyemond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in honour of John Varey*, London, Westfield College, 1991, pp. 63-72; Luciano García Lorenzo, «El elemento folklórico musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 67-78; Agustín de la Granja, «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 79-94; Miguel Querol, «La dimensión musical de Calderón», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1155-1160; Henri Recoules, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), pp. 109-145; Jack Stage, «La música en los corrales», en David Castillejo (ed.), *El corral de comedias. Escenarios, sociedad, actores*, Madrid, Teatro español, 1984, pp. 296-297.

serie de conceptos a lo divino:

Al cielo divino y fresco
 con la dulce María,
 un negro rosas envía
 a Dios, que tiene por blanco.
 Al cielo con voz sonora
 suben tus voces, Benito...
 Tus glorias pones en blanco
 del cambio de tu alegría,
 que, aunque eres negro, habrá día
 que estés bello, hermoso y blanco.

(Lope, p. 345)

El santo queda arrobado y en suspensión; de inmediato llega la criada entonando un cantar popular, la famosa seguidilla que sirviera de base para la creación de la tragedia *El caballero de Olmedo* del mismo Lope. Cuando despierta de su arrobamiento, su amo, que ha estado escondido observando, le reprocha no trabajar la huerta como debía. Como ha pasado un cierto tiempo, el esclavo le invita a oír juntos el canto de vísperas; entonces los dos se elevan (mediante una invención o pescante) y oyen que se canta dentro el salmo *Laudate Dominum omnes gentes*. La música y el canto han introducido un elemento nuevo que confiere a la escena un plano diferente de la realidad. Esta experiencia casi mística sirve al amo para comprobar la santidad de su esclavo; aquello había sido una señal proveniente del cielo que indicaba la superior calidad espiritual del negro.

Una vez sometido a la regla franciscana, Rosambuco es objeto de mofa y burla fuera y dentro del convento, y es siempre la acción celestial la que tiene que confirmar desde el exterior la integridad del santo; así, por ejemplo, cuando Pedrisco, el gracioso blanco malvado que se enfrenta al negro, humillándolo, insultándolo, denigrando su dignidad, convence a un grupo de músicos para que acudan al convento y canten al que ya era su superior unas seguidillas burlescas, entonadas al son de una vihuela, unas sonajas y un pandero, las intervenciones burlescas de estos músicos son contrarrestadas por una voz celestial:

MÚSICOS Negro de Etiopía, zape o mandinga,
 ¡mal haya quien te elige, que no te pringa!
 ÁNGEL Negro soberano, tu voz es tan viva
 que los cielos traspasa y al sol imita.

MÚSICOS Guardián te han hecho, negro atezado;
 gatos son los frailes, perro el prelado.
 MÚSICO 1 Tizón con capilla, mondongo negro,
 ¡mal hay quien te elige para gobierno!
 ÁNGEL Benito sagrado, sol en el suelo,
 los ángeles vuelven por ti del cielo.
 (Lope, p. 363)

Lope toca aquí de pasada el tema de la música asociada, como estereotipo, a los negros. A todos los negros, decía Cervantes les gusta la música²⁰. Pero Rosambuco es una excepción; su rechazo se pone de manifiesto cuando descubre que Pedrisco ha guardado bajo su hábito una guitarra que, por cierto, se convierte en un lagarto entre las manos del donado:

¡Un religioso donado
 ha de ser del siglo amigo!
 ¡Con guitarra un religioso!
 ¡Guitarra dentro el convento!
 (Lope, p. 366)

Pero los efectos sonoros no se limitan al canto, siendo muy abundantes y diferentes en la comedia del XVII; como señala Henri Recoules, vienen a constituir uno de los artificios más comunes de la comedia y un recurso de gran rendimiento escénico puesto a disposición del dramaturgo²¹. Así, se sabe que las cajas se solían utilizar para escenas de guerra y estaban asociadas a la llegada de soldados o de militares. Es precisamente el instrumento que suena en la obra de Mira cuando los piratas corsarios intentan atacar el convento de Jesús del Monte:

Estos marciales
 instrumentos que se escuchan
 son de un pirata arrogante.
 Baja, alterando los mares
 de Sicilia, con pretexto
 de abrasar este homenaje
 sagrado...

²⁰ «Luis el negro, poniendo los oídos por entre las puertas, estaba colgado de la música del virote, y diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer: tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos» (*El celoso extremeño*, en *Novelas ejemplares*, Barcelona, Bruguera, 4ª edición, 1976, p. 378).

²¹ Henri Recoules, «Ruidos y efectos sonoros...», cit., p. 110.

y de llevarle
tu cabeza al turco.
(Mira, vv. 2990 y ss.)

Mortero confirma esta acometida pocos versos más adelante:

Que más de treinta bajeles
por esos azules mares
han llegado a nuestra orilla.
(vv. 3031-3033)

La batalla, evidentemente, tiene lugar «dentro», pues era muy difícil en la época representarla en el tablado; por eso el dramaturgo se vale de diferentes efectos sonoros para evocarla. Los medios utilizados para ello eran, sobre todo, disparos, ruidos de espadas, gritos, que es lo que los espectadores oyen cuando se produce la escena anteriormente señalada. Al oír, siempre dentro, el fragor de las batallas, el ruido de armas, los disparos..., el público imaginaba fácilmente el combate y sabía si se trataba de una batalla de ejércitos o de un duelo. En la comedia lopesca es interesante el comienzo de la obra por la técnica utilizada de oírse ruidos de armas y disparos de arcabuces²², que sirven no sólo para situar el marco de la acción, sino también como procedimiento para llamar la atención cuando se necesitaba la cooperación, el silencio y la atención de los espectadores, alertando de que iba a dar comienzo la obra, porque, muchas veces, no era suficiente la loa inicial. Esta primera escena termina con la captura del turco y con otro sonido, el de un pito, que señala la victoria de los españoles: «Iza, boga, España, España» (p. 310).

En alguna ocasión el toque de las cajas se une al de las campanas²³, que presagian muerte porque el marido, supuestamente deshonorado, quiere matar a su esposa:

²² El ambo de una nave de guerra, en la vida real, posiblemente se anunciara a la población con salvas de sus cañones, por lo que no es de extrañar, comenta el profesor de la Granja, que esa costumbre de la época se trasladara al teatro, pues los petardos, cohetes y disparos no sonaron sólo en la calle con motivo de fiestas o pependencias; también estuvieron presentes en los corrales. Agustín de la Granja, «Teatro de corral y pirotecnia», en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 197-218.

²³ Este sonido de las campanas se volverá a oír al final de la obra anunciando la muerte del santo negro que acaba de expirar pronunciando las mismas palabras que Jesús dijo en la cruz (pp. 337-338).

El son de las tristes cajas
 suena ya del desafío,
 mas no el honor mío,
 pues mis honras son bajas;
 mas si mujeres livianas
 ajenas honras condenan
 y por ellas cajas sueñan,
 aquí sonarán campanas.

(p. 333)

En la comedia amescuana, por su parte, se producen otros ruidos que tienen que ver con peleas, como la que entabla Rosambuco con el diablo:

Hacia el altar mayor sueñan
 sus voces, y viene dando
 por los escalones vueltas
 con algún demonio...
 ¡Con notable estruendo rueda!
 El templo se viene abajo.

(vv. 2385-2391)

En efecto, la acotación posterior confirma las palabras de Mortero: «sueña ruido y sale rodando Rosambuco, vestido de lego con sangre en la cara». Ya en el escenario sigue porfiando con el diablo, cuya voz sueña dentro anunciando su venganza. Por otro lado, la salida del demonio, que se había introducido en el cuerpo de la criada Catalina, también se produce con ruido y con la caída al suelo de la joven²⁴.

Tampoco falta el uso de la chirimía, que subraya con frecuencia la salida de un personaje noble, sobre todo de una dama, o de personajes sobrenaturales, como ocurre en la comedia de Mira de Amescua, en que el Niño Jesús hace su aparición final para conceder al santo negro su último deseo de ver las llagas de San Francisco (acotación tras v. 3227).

En definitiva, todos estos sonidos fuera de escena servían para crear la ilusión de un espacio escénico fuera del tablado²⁵; como comenta Ruano de la Haza, los sonidos fuera de escena podían servir para complementar

²⁴ Las caídas fingidas de las damas en la comedia las ha estudiado Henri Recoules en un artículo titulado «También un canto para tropezar», *Revue de Langues Romanes*, tomo LXXX (1972), pp. 355-367.

²⁵ Cf. Charles Davis, «The audible stage: noises and voices off in Golden Age Drama», en Charles Davis y Allan Deyermond (eds.) *Golden Age Spanish Literature. Studies in honour of John Varey*, London, Westfield College, 1991, pp. 63-72.

la acción que se representa en el tablado, como sustituto de ella y como anuncio no sólo de la entrada de un personaje importante sino del comienzo de la misma acción²⁶.

* * *

Al escribir estas comedias, Lope y Mira tratan de dar expresión plástica, mediante la representación en escena, a la vida de personajes dignos de imitación. En esto siguen las pautas del concilio tridentino que defendió para la pedagogía de la evangelización el uso de recursos plásticos y audiovisuales que pusieran ante los ojos de los cristianos conceptos espirituales abstractos, pues se tenía la convicción de la gran eficacia de lo sensorial como instrumento catequístico. El público español del XVII gustó, desde el principio, de las comedias de santos, aunque hubo rigoristas que consideraban inmoral poner en escena personajes a los que se debía honrar. En el capítulo VII de su *Tratado contra los juegos públicos*, el padre Mariana sostiene que las comedias no son el lugar apropiado para honrar a los santos y, aunque en su honra, como en la de Dios, pueden intervenir elementos sensoriales, elementos externos de pompa y ornato, «pretendo empero que los faranduleros se deben de todo punto desterrar de las fiestas del pueblo cristiano y de los templos»²⁷. Pero las comedias que se escribieron sobre santos fueron numerosas en el Siglo de Oro; muchas de ellas compuestas para conmemorar la beatificación o canonización de este o aquel santo. En el caso de las dos obras objeto de nuestra atención en este trabajo, concurren circunstancias especiales, no sólo la fama de santidad de un hombre entregado a la vida religiosa sino también el hecho de tratarse de un negro que luego fue elevado a los altares. Y en la puesta en escena, ni Mira (muy discreto, en general, en cuanto al uso de efectos especiales) ni Lope (más proclive en otras obras) se muestran aquí demasiado inclinados a una escenografía espectacular a la hora de plasmar ante el público presente, posiblemente ávido de escenas mágicas y portentosas, los hechos y los episodios recreados de la vida de aquel negro cuya popularidad había traspasado muy pronto las fronteras.

²⁶ José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales...*, ob. cit., p. 540.

²⁷ Juan de Mariana, *Tratado contra los juegos públicos*, edición de José Luis Suárez García, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2004, p. 149.