El sueño de los justos (y de algún injusto) en la comedia de santos

Luis Gonzalez Fernandez

▶ **To cite this version:**

Luis Gonzalez Fernandez. El sueño de los justos (y de algún injusto) en la comedia de santos. 2006. hal-00176274

HAL Id: hal-00176274
https://hal.science/hal-00176274

Preprint submitted on 3 Oct 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El sueño de los justos (y de algún injusto) en la comedia de santos[1]

Luis González Fernández
Université de Toulouse-Le Mirail

¿Con qué culpa tan grave,
sueño blando y suave,
pude en largo destierro merecerte
que se aparte de mí tu olvido manso?
Pues no te busco yo por ser descanso,
sino por muda imagen de la muerte.

Francisco de Quevedo, [*El sueño*, silva]

El año 1998 se podría considerar un año fausto para el estudio del sueño y los sueños en la literatura española del Siglo de Oro y en particular de su comedia nueva. En ese año fueron publicados o escritos alrededor de media docena de artículos o trabajos que tenían como propósito señalar diversos aspectos relacionados con las distintas manifestaciones del sueño sobre las tablas[2]. Entre ellos cabe destacar por su lucidez, por la gran cantidad de ejemplos expuestos y comentados, y por su nutrida bibliografía, el extenso artículo de Agustín de la Granja «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias» [2002]. El presente trabajo coincide en algunos aspectos, a veces en algunos ejemplos, con el estudio llevado a cabo por el profesor De la Granja, y pretende ante todo examinar la presencia del sueño en el subgénero teatral de la comedia de santos, ya que en él se puede observar un uso relativamente frecuente del recurso y unas pautas regulares en la manera de presentarlo.

[1] Quiero expresar aquí mi agradeciemiento a Amaia Arizaleta y a Daniel Baloup por sus consejos e indicaciones bibliográficas referentes al sueño en la Edad Media.

[2] Cabe destacar el coloquio celebrado en Milán, *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno, Milano 24-25-26 ottobre 1996*, Associazione Ispanisti Italiani, Roma, Bulzoni Editore, 1998. En este volumen se encuentran, relacionados con el sueño en el teatro áureo, los trabajos de Sabik [1998] (mayormente sobre Calderón) y Carrascón [1998], que escribe sobre Lope. También sobre Lope ver Domínguez [1998], en su artículo de gran utilidad bibliográfica para el tema tratado aquí, y por último en una obra más amplia sobre Lope, Kirschner [1998]. Un detallado repaso de literatura relacionada con los sueños se encuentra en Gómez Trueba [1999]. Otro, algo más breve pero no menos interesante, en Jauralde Pou [1998].

Consciente de la «dificultad en la localización del término "sueño"» en castellano a causa de la polisemia de este vocablo[3], trataré aquí su sentido de descanso físico o «acto de dormir» y sólo de manera tangencial su acepción de «acto de representarse en la fantasía de uno, mientras duerme, sucesos o imágenes»[4]. En el mencionado artículo de De la Granja, y en buen número de los demás estudios citados, encontramos una larga lista de ejemplos de las dos acepciones.

En cuanto a su utilización teatral, César Domínguez [1998: 318] resume bien la importancia que puede cobrar la representación del sueño:

> […] el sueño puede ser considerado como uno de los instrumentos teatrales más ricos por varias razones. En primer lugar, el sueño supone la ruptura del desarrollo "lineal" de la acción, al permitir al personaje —y, por tanto, a los espectadores— sustraerse a las limitaciones temporales y espaciales de su existencia.

Esta apreciación es semejante a la que avanza Teresa Kirschner [1998: 7]:

> El sueño cumple en estas comedias de Lope una función parecida a la de la descripción en la narrativa. Tiende a resumir lo que ha ocurrido ya o adelantar lo que está por venir. *Cumple con una función focalizadora al proveer una pausa en el correr de la acción* (cursiva mía)[5].

La estudiosa añade a continuación:

> A nivel intriga, el sueño/augurio, a menudo transformado en pesadilla si lo soñado es de mal agüero, aumenta la esperanza o la angustia tanto de los personajes como de los espectadores. Se incrementa por consiguiente la tensión de la trama al abrirse la expectativa sobre si lo soñado se cumplirá o no en el futuro [1998: 8].

En la comedia de santos encontramos a personajes que se ponen a dormir en algún momento de su historia, en episodios a menudo altamente emotivos, como tendremos ocasión de ver. En ocasiones, en la línea de lo que apunta Domínguez[6], el hecho de dormir sirve de preludio a un sueño en el que al personaje se le aparecerán figuras sobrenaturales portando mensajes destinados a hacerlo cambiar de vida y de costumbres si es que se trata de un pecador o de un

[3] Domínguez [1998: 315].
[4] Respectivamente las acepciones 1 y 2 de la voz "sueño" en el *Diccionario de la Real Academia Española*, [1992].
[5] La lista de comedias lopescas estudiadas en el capítulo de Kirschner «"Velo" y "vuelo" del sueño y de la imaginación» se encuentra en las páginas 17-18.
[6] Ver también Granja [2002: 265].

gentil —por regla general cuando se trata del protagonista de la obra. En otros casos lo tendrán personajes secundarios con otros fines dramáticos: tal es el caso del criado Domingo en *El esclavo del demonio*, el cual, hablando en sueños, hace que el protagonista Gil de Santarem se aparte del camino de la santidad[7], así como el caso del gracioso de *La devoción del rosario*, donde se ofrece una larga parodia del recurso que nos ocupa. En la mayoría de los casos es palpable el aumento de la tensión dramática. Personajes santos o tenidos por santos se echan a dormir en momentos clave de su batalla espiritual; son éstas ocasiones en las que el sueño, aunque dé paso a visiones oníricas ambiguas, se presenta sobre todo como un peligro considerable en la carrera hacia la salvación del alma inmortal, y también como un punto de contacto entre el mundo de los mortales y el más allá, en unas obras que ya de por sí ofrecen cuantiosos ejemplos de elementos sobrenaturales.

Para ilustrar la función del sueño y su empleo por parte de distintos dramaturgos[8], me referiré a episodios que provienen de las siguientes comedias[9]:

La adúltera penitente (Cáncer, Moreto, Matos)
En el sueño está la muerte (Guedeja Quiroga)
La devoción del Rosario (Lope de Vega)
La mejor enamorada, la Magdalena (atrib. a Lope de Vega)
Santa Casilda (atrib. Lope de Vega)[10]
El serafín humano (Lope de Vega)
El condenado por desconfiado (Tirso)
Quien no cae no se levanta (Tirso)
El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos (Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Mira de Amescua)

[7] Anibal [1925] denomina «voces del cielo» el hecho de escuchar voces premonitorias como las que se encuentran en este ejemplo. Ver también la enconada reacción de Krappe [1926], y la respuesta de Anibal [1927].
[8] Agustín de la Granja cita unos versos de Quevedo (*El marido fantasma*) donde se alude a la frecuencia con la que los dramaturgos emplean el recurso del sueño: «Sueño me ha dado, ¡Válganme los cielos! / No puedo resistirme; / fuerza será dormirme: que al entremés ninguna ley le quita / lo de "sueño me ha dado" y visioncita» [2002: 283].
[9] Para las ediciones empleadas de las comedias mencionadas, ver la Bibliografía citada bajo los respectivos autores.
[10] Morley y Bruerton rechazan la autoría de Lope tanto para *Santa Casilda* («El texto es malo y de autenticidad muy dudosa» [1968: 553]). Sitúan *La devoción del Rosario* entre las comedias de dudosa atribución, avanzando sin embargo unas fechas de composición de «1604-1606?» [1968: 444-445]. Parecida consideración recibe *La mejor enamorada, la Magdalena* [1968: 510]. Respecto de esta obra ver también las observaciones de Cotarelo [1916: XI].

Este pequeño corpus de comedias no pretende ser en absoluto exhaustivo: una ojeada a las obras mencionadas por los críticos citados en estas páginas dará cuenta inmediata de la magnitud de una empresa que pretendiera estudiar todas las comedias que contienen representaciones del sueño/sueños[11]. Me dentendré en una reducida lista de obras en las que he constatado algunos episodios de interés relacionados con la representación del sueño en escena, y en particular del acto de dormir en la comedia de santos o comedias afines.

El acto de dormir como muestra de la pereza espiritual

Son bastante numerosas las piezas del corpus en las que se incluyen escenas construidas en torno a la representación de la dormición del protagonista. El elemento común a la mayoría de dichos episodios es el de la escenificación del personaje dispuesto a descansar (y así caer en un estado de pereza espiritual) en un momento en el que la oración activa hubiera sido necesaria. El conflicto entre la oración y la pereza espiritual goza de una larga tradición, encontrándose ya en las epístolas de San Cipriano, según Jacques Le Goff [1999a: 706], que describe la actitud del santo frente a las visiones:

> Sans préciser dans quel état il [Cipriano] a eu les visions qu'il rapporte, il exhorte les chrétiens à se détourner du sommeil et à s'exercer à une veille constante, les écartant ainsi des principales occasions de rêver : «Secouons donc et brisons les liens du sommeil, et prions avec insistance et attention, selon le précepte de l'apôtre Paul : "Persévérez dans la prière et veillez en priant." En effet, les apôtres ne cessaient pas de prier le jour et la nuit…»
> Ici se profile une opposition entre la prière et le sommeil, donc le rêve[12].

En sus *Confesiones,* San Agustín atribuye al hecho de dormir peligros aún mayores, equiparándolo a la desesperación[13]:

> Nam confessiones praeteritorum malorum meorum, (quae remisisti et texisti, ut beares me in te, mutans animam meam fide et sacramento tuo) cum leguntur et

[11] En el mencionado capítulo de Kirschner la estudiosa fija su atención en veintidós comedias extraídas de un corpus de 82 obras.
[12] El erudito trabajo de Le Goff [1999a] ofrece un extenso repaso de las nociones sobre el sueño desde la Antigüedad hasta la Edad Media con una clasificación de los diferentes tipos de sueño.
[13] Agustín [1988: 78]. Ver también Snyder [1965: 58]. Del mismo Le Goff [1999b] conviene mencionar su entrada «Rêves» en el *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, donde retoma de manera más sucinta numerosos puntos de su trabajo anterior [1999a]. Merecen particular atención las páginas dedicadas a la actitud de San Agustín, pp. 956-957 (en 1999a, ver pp.717-722).

> audiuntur, excitant cor, ne dormiat in desperatione et dicat : «non possum», sed evigilet in amore misericordiae tuae et dulcedine gratiae tuae.

Estas dos nociones llegaron intactas a la Edad Media[14], y luego al teatro del Siglo de Oro, como veremos en los ejemplos que siguen. En la comedia, el hecho de entregarse al sueño como sustituto a la oración se expresa hábilmente en el *Pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*, obra de tres ingenios, Luis Vélez de Guevara, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Mira de Amescua. Hacia el final de la primera jornada, escrita por Vélez de Guevara, la melancólica protagonista, Catalina la Rosela se dispone, tras varias tribulaciones, a rezar a solas:

> Quiero probar a rezar,
> que muchas veces que pruebo
> o no puedo o no me atrevo.
> Pienso que quieren cantar
> en la calle, que han tocado
> …….
> Después rezaré, que quiero
> escuchar atentamente,
> pues fue de aqueste accidente[15]
> el antídoto primero
> la música. Quizá al son
> de sus sonorosos acentos
> dormidos mis pensamientos
> calmarán mi corazón.
> *Cantan dentro y duérmese*.
> [Vélez de Guevara, 1652: O6r.]

Catalina, que se halla en un estado próximo a la desesperación, abandona su intento de rezar antes de haber empezado; el verbo «probar» apunta ya a la eventualidad de que no cumpla su propósito. Se entrega inmediatamente al placer de escuchar la música, lo que constituye ya un primer paso hacia en materia de pereza espirtual: se entrega a los placeres sensoriales en lugar de buscar auxilio en la oración. Una vez dormida, al son de la música, aparece en su cuarto «*un muchacho vestido de negro con lantejuelas de plata*», figura sobrenatural —que he identificado en otro lugar con un demonio íncubo [González Fernández 1998: 264-266]— que la seduce en su estado de pereza espiritual y la mantiene entregada al

[14] Ver los citados trabajos de Le Goff y, para el ámbito literario, Gómez Trueba [1999] y Joset [1995].
[15] Se refiere a la melancolía que supuestamente sufre. Al final de la obra será sometida a un violento exorcismo para liberarla de los demonios que invaden su cuerpo.

placer del sueño y la música, siendo ésta, en este caso, de claro origen demoniaco[16]. Vemos en este episodio cómo Catalina duerme, lo cual implica inacción, pero habla entre sueños lo cual implica acción. Se trata sin embargo de una conversación con un diablo, y un dejarse seducir por el mismo, y no de una conversación entre antagonistas como podemos encontrar en numerosos enfrentamientos entre santos y demonios. La escena que acabo de describir y otras parecidas muestran quizá por qué el sueño en el teatro es tan valioso como recurso escénico. César Domínguez ha observado lo paradójico que resulta cualquier sueño, dice: «el sueño implica, a un mismo tiempo, actividad e inacción, proximidad y distancia, dormir y no-dormir» [1998: 315].

Un caso semejante al de Catalina se encuentra en una obra de mayor fama atribuida a Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*. Al protagonista Paulo le une un estrecho vínculo con lo onírico desde el comienzo de la obra. Paulo, retirado del mundo y entregado a la vida eremítica, ha pasado diez años en los que ha mantenido una fe absoluta en Dios, que el diablo no ha logrado quebrar según las propias palabras de este último. En la segunda aparición en escena del ermitaño, es el propio Paulo el que establece para el público la relación evidente (en una comedia de santos) entre el sueño y la pereza espiritual, diciendo:

> ¡Qué desventura!
> ¡Y qué desgracia cierta, lastimosa!
> El sueño me venció, viva figura
> (por lo menos imagen temerosa)
> de la muerte cruel; y al fin, rendido,
> la devota oración puse en olvido.
> [Tirso de Molina, 1989: vv. 139-144]

Esta pereza espiritual, junto a la interpretación de un sueño de inspiración diabólica, y el pecado de la soberbia, conducen a Paulo hacia una carrera de bandolero temerario que le lleva a cometer un sinfín de atrocidades, olvidando atender a las advertencias del cielo. Hacia

[16] Sobre la música y la tentación demoniaca ver De la Granja [1989]. Un episodio similar al de *El pleito* —esta vez narrado extensamente después de los hechos— lo encontramos en la representación escénica de la experiencia onírica de Teodora en *La adúltera penitente*, comedia salida de la pluma de los tres ingenios Jerónimo Cáncer, Agustín Moreto, y Juan de Matos [1657: Q5r.-Q6r]. El sueño contado reúne el deseo de descansar de la protagonista y una tenebrosa figura erótica, de un demonio con «traje lleno de estrellas lucidas» [Q5v.a]. Aunque el estado de turbación de Teodora es semejante al que observamos en Catalina, la primera, a diferencia de la segunda, ofrece resistencia a las tentaciones que la asaltan.

el final de la comedia, el dramaturgo nos presenta otro episodio en el que se escenifica de manera aún más clara la pereza espiritual del protagonista. De nuevo, lejos de ponerse a rezar y arrepentirse por los pecados cometidos, Paulo busca, como Catalina en *El pleito*, un equivocado descanso corporal en lo que podría haber sido un momento de inflexión en su trayectoria hacia el infierno:

> Cansado de correr vengo
> por este monte intricado:
> atrás la gente he dejado
> que a ajena costa mantengo.
> Al pie deste sauce verde
> quiero un poco descansar,
> por ver si acaso el pesar
> de mi memoria se pierde.
> [Tirso, 1989: vv. 2579-2586]

En el primer episodio mencionado de esta comedia la oración se encontraba presente en el discurso de Paulo, todavía inmerso en su vida eremítica. En esta segunda ocasión, el personaje busca soledad y un descanso al tormento espiritual que sufre[17]. Nos describe Paulo un apacible *locus amoenus* en el que la música, elemento fundamental en el episodio de Catalina la Rosela, corre a cargo de unos «lisonjeros pajarillos» con «acentos süaves»[18]. Como se podría esperar hace su aparición una figura sobrenatural, ya que parece un rasgo frecuente de la representación tópica del durmiente en la comedia de santos. En el caso presente, se trata de un pastorcillo de origen divino que viene a ofrecer a Paulo unos preciosos consejos para ayudarlo a salir de su desesperación. Consejos que Paulo escucha, y parece entender, pero que, empecinado en su idea de estar ya condenado, decide rechazar.

---

[17] En este punto la actitud de Paulo recuerda la del Fausto de Christopher Marlowe. Consciente de haber malgastado sus poderes mágicos y desesperando ya de la misericordia de Dios, Fausto exclama: «Despair doth drive distrust unto my thoughts. / *Confound these passions in a quiet sleep*. / Tush! Christ did call de thief upon de cross; / then rest thee, Faustus, quiet in conceit» [Marlowe, 1993: 178; Acto IV, escena I., vv. 141-144, cursiva mía]. Una acotación precisa «*Sleep in his chair*» (se duerme en su silla). Estas dos obras contienen varias similitudes que fueron señaladas por Bowers [1972]. A juzgar por esta escena, el teatro isabelino proporcionaba una silla para sus durmientes. Granja [2002: 282 y siguientes] estudia varios ejemplos en los que se emplea una silla como lugar dormición en la comedia áurea.

[18] En la mayoría de las obras del corpus, y en muchos de los ejemplos ofrecidos por buen número de los estudios citados, encontramos la creación verbal de un lugar apacible comparable al *locus amoenus*. Este espacio recreado guarda sin duda relación con las visiones oníricas que tanto abundan en la literatura medieval. Ver de nuevo Joset.

Quizá uno de los ejemplos más llamativos del empleo del fenómeno que vengo describiendo se encuentre en *En el sueño está la muerte*, comedia cuyo título resume en gran medida lo que se verá sobre las tablas. Esta apenas estudiada obra de la pluma de Jerónimo Guedeja Quiroga presenta las aventuras de un galán pendenciero y orgulloso con tendencias parricidas que recibe la incalculable ayuda del demonio en su descenso hacia la desesperación. Al ir el iracundo galán Ludovico a matar a su padre, a quien acusa del hurto de una prenda de amor mediante el uso de la magia, desde «dentro» suena la siguiente canción, que da comienzo al largo desarrollo de la cuestión del sueño y su relación con la muerte:

> Ludovico, enfrena el curso
> de tu precipicio ardiente.
> Mira que la vida es sueño,
> y en el sueño está la muerte.
> [Guedeja Quiroga, 1663: L5v.b]

La procedencia divina de la amonestación queda patente en la reacción irónica de Ludovico, y las sentenciosas palabras de su padre, Arnesto:

> LUDOVICO. ¡Válgame el cielo! ¡Qué escucho!
> ARNESTO. Del cielo avisos, que quieren
> ser con piedades el freno
> que tus rigores enfrene.
> [Guedeja Quiroga, 1663: L5v.b]

Parece el espectador asistir aquí al inicio de uno de esos milagrosos cambios de vida al estilo de San Pablo tras su revelación. Asustado, Ludovico cavila largamente dejando claro su estado de confusión: «En fin, que mi vida es sueño, / y ¡en el sueño está la muerte!». Pero pasado su temor inicial, su discurso vuelve a su violencia habitual dirigida hacia su padre, que le da por respuesta las siguientes palabras: «¡Qué ciego estás! Dios permita / que tu natural se enmiende». La cuestión del sueño parece haber quedado zanjada al irse Arnesto. Hemos podido ver cómo Ludovico recibe un mensaje divino y, por si fuera poco, la aclaración de su padre sobre cómo entender el presagio. Al igual que otros malhechores, Ludovico desoye los consejos y la historia sigue su rumbo con la intervención de Tarquino, figura del donaire.

Ludovico se sienta y se dispone a escribirle un billete a su dama cuando declara[19]: «El sueño me aflige, y fiero / a sus impulsos me vence». Que el pecador de Ludovico se entregue al sueño tan súbitamente y tan poco tiempo después de haber recibido el asombroso mensaje divino da muestra de la habilidad del dramaturgo en el tratamiento de la cuestión. La pausa y la subsiguiente caída de tensión dramática hacen que el espectador baje la guardia, como la baja el protagonista a quien le sorprende el sueño. Como en otras comedias, llegada alguna ocasión de máxima importancia, el dramaturgo recalca lo evidente. Una acotación escueta describe la acción de Ludovico: «*Quédase como dormido*». Tarquino aclara:

> Con la mano en la mejilla
> está mi amo: parece
> que allí en pensar se le va
> todo cuanto se le viene.
> Pero qué cabezaditas:
> ¡vive Cristo que se duerme!
> ¡Ah! ¡Señor! ¡Oye! ¡Despierta!
> Porque *viene* Dios a verte[20].
> [Guedeja Quiroga, 1663: L6v.a]

El dramaturgo juega de nuevo con las expectativas creadas; el sueño, con su prometida muerte para el protagonista, se interrumpe una vez más, aunque sólo momentáneamente, puesto que al irse Tarquino con el billete se queda Ludovico solo en escena para volver a sucumbir al sueño. La postura del actor al igual que su manera de hablar («*Como entre sueños*») darían a entender este nuevo estado de letargo. Y he aquí que se produce uno de los momentos culminantes de la obra: «*Abre la puerta y sale la dama tapada con manto de peso, que será la muerte*» [Guedeja Quiroga, 1663: L6v.a]. Lo que transcurre a continuación es un episodio muy similar al que en su día empleó Mira de Amescua en *El esclavo del demonio*[21] y que copiaron fielmente Calderón, en su *Mágico prodigioso,* y aparatosamente Cáncer, Matos

[19] El hecho de sentarse ya es un primer paso hacia el acto de dormir. Como queda dicho arriba (nota 17) De la Granja cita una gran cantidad de escenas en el que el papel del durmiente se representa sentado.

[20] El texto pone aquí «porque viue Dios a verte», que no parece tener mucho sentido. Aunque el contexto difiere, una situación algo parecida se encuentra en *El serafín humano* de Lope. Francisco anuncia «iréme a echar en la cama», y un Loco le responde: ¿Y cómo os podéis echar, / pues os quiere visitar / cierto príncipe que os ama» [Lope de Vega, 1894: 274b]. Poco después será el propio Francisco quien discurra sobre la cuestión del dormir en lugar de estar atento a Dios: «Yo me vi muerto en una cama echado /[…]/ durmiendo en inmortal e eterno sueño» [Lope de Vega, 1894: 277b].

[21] De hecho Ludovico, al tener a la dama delante dice «ponedme / con el título de *esclavo*, / las señales de obediente» (el subrayado es mío).

y Moreto en *Caer para levantar*. La dama se resiste a los avances de Ludovico que se pregunta: «si yo sueño / y está en mí / la muerte, viéndote» [Guedeja Quiroga, 1663: L6v.b]. Al descubrirse la muerte bajo el manto declara ésta: «Sí, / que en el sueño está la muerte». Esta y otras advertencias harán que Ludovico cambie de vida a pesar de sufrir numerosas tentaciones y embestidas demoniacas.

Por último quisiera mencionar otra obra en la que la idea de la pereza espiritual frente a la oración recibe un tratamiento cómico. En *La devoción del Rosario* de Lope, obra en la que la oración juega un papel importante, encontramos una escena en la que el gracioso Cosme le habla al padre Antonio de su dificultad para rezar el rosario. La dificultad reside en que al rezar le entra sueño, y así se pasa la semana sin observar sus obligaciones en materia de oración, como explica Cosme ingeniosamente. Hacia la mitad del interrogatorio y del recuento hebdomadario, contesta:

> El miércoles comencé
> los misterios del rosario;
> y a pesar de mi contrario,
> hasta la oración llegué
> donde Pedro se durmió;
> y en aquel huerto tendido
> lo contemplé tan rendido,
> que también me dormí yo.
> [Lope de Vega, 1916b: pp. 98-99]

Aunque la escena es cómica, la mención de Pedro dormido en el huerto, alusión al episodio bíblico de Getsemaní, introduce la idea del peligro de quedarse dormido cuando se impone un estado de atención y vigilancia. Al gracioso, por ser gracioso de comedia, hay que perdonarlo, como el público hubo de perdonar también al criado Mistela que duerme mientras unos asesinos acaban brutalmente con la vida de su amo San Pedro de Arbués en plena oración en la comedia epónima de Fernando de la Torre[22]. Su vida ejemplar y su muerte mientras reza hacen del inquisidor Arbués un candidato ideal para la santidad.

[22] Sobre la comedia *San Pedro de Arbués* y la escena en cuestión ver González Fernández [en prensa].

El papel del sueño en las obras estudiadas hasta aquí es muy semejante, el de dejar claro para el espectador una relación estrecha entre la incapacidad para rezar, debido a la falta de perseverancia del afligido, y la pereza espiritual resultante, pereza que llevará al infierno si no hay enmienda. En la mayor parte de los casos la enmienda se produce, ya que el teatro áureo parece querer rescatar a la mayoría de sus pecadores como clara muestra de la misericordia de Dios. Paulo parece ser uno de los pocos personajes explícita y definitivamente condenados de la comedia nueva[23].

El santo despierto

No cabe duda que la actitud del santo ha de ser la de la vigilancia contra los lazos que le tienden tanto el mundo como el demonio. Algunos dramaturgos optan por presentar a personajes en momentos de debilidad, para luego redimirlos, haciendo que el mensaje de conversión o de la misericordia de Dios cobre aún más fuerza. Como queda dicho arriba el personaje se duerme en un momento que puede ser el de inflexión en su carrera espiritual. Llegado el momento del sueño, resulta de gran valor dramático al servir casi siempre de paso previo a la aparición en escena de personajes o fenómenos sobrenaturales como pueden ser las llegadas aéreas de ángeles o demonios (estos a veces desde esa boca de infierno que es el escotillón), las voces extraescénicas o la presencia de personajes aparentemente mortales, cuyas palabras se revelarán como procedentes del más allá. En estas escenas podemos encontrar una marcada tensión aunque se representen historias conocidas de sobra por los espectadores.

Para cerrar este breve e incompleto repaso de la utilización de la dormición de los personajes en la comedia de santos, quisiera ofrecer tres ejemplos en los que las protagonistas son presentadas a menudo como figuras de una actividad previa que parece indisponerlas ya

[23] La lucha espritual de Paulo ha sido estudiada con acierto por Rees [1991].

para el letargo y el sueño y, por consiguiente, a la pereza espiritual. El primer caso lo encontramos en la comedia de *Santa Casilda*. El personaje de Casilda se caracteriza a lo largo de la comedia con el de una mujer de incansable bondad e industria. Sin embargo, la vemos al principio de la obra quedándose dormida (de nuevo en un lugar apacible: «este jardín» [Lope de Vega 1916d: 560]. En cuanto se duerme suena una voz extraescénica «¡Despierta! ¡despierta!», y sigue una conversación que dará pie a que Casilda abandone su religión musulmana para convertirse al cristianismo; la trayectoria de la santa se caracteriza de este punto en adelante por una incansable actividad, cuya primera manifestación consiste en dar de comer a unos cautivas a pesar del peligro en que incurre.

Esta relación entre resistencia al sueño y actividad corporal se encuentra en los dos últimos ejemplos que quisiera comentar: pertenecen a las comedias *Quien no cae no se levanta* de Tirso de Molina y *La mejor enamorada, la Magdalena*, atribuida a Lope de Vega. En ambas comedias las protagonistas, respectivamente Margarita y María Magdalena son representadas en unas situaciones muy parecidas a las que hemos ido viendo en relación con episodios de dormición. Las protagonistas se encuentran solas y se preguntan, ante una situación inusual, si están soñando. Margarita, por su parte, se pone a bordar en un intento de olvidar pesadumbres, y al quedarse sola recibe una severa amonestación celestial cantada que pronostica su condena al infierno si no enmienda su conducta (se pregunta en un momento dado: «¿estoy soñando?», [Tirso 1907: p. 155b]). La resistencia que manifiesta Margarita corre pareja con la intensificación de las imágenes de tormento que se suceden, primero verbalmente, luego físicamente. Desesperada y pidiendo cordel para ahorcarse, el cielo le brinda una visión hermosa con música alegre que producirán en Margarita el cambio de vida necesario para su salvación.

En *La mejor enamorada, la Magdalena* la similitud con la escena que acabo de describir es muy llamativa. La Magdalena, aun en estado de pecadora, se dispone a engalanar

su cabello y mientras lo hace suena una canción desde dentro en la que se pronostican sus futuras acciones, entre ellas las de colocar su bella cabellera bajo los pies de «un hombre». La canción sigue, mientras María Magdalena mantiene en la mano «el vaso precioso» [Lope de Vega 1916c: 434] con el «famoso ungüento» que la caracteriza en su representación iconográfica, y ante la insistencia de tan misteriosa canción exclama «Éste es sueño» y llama a su sirvienta que revelará que no ha sonado ninguna canción, confirmando así la procedencia sobrenatural de las palabras escuchadas por la futura santa.

Lo que quiero señalar, en particular con estos dos últimos ejemplos, es que independientemente de si hay dormición o no —no hay acotaciones que lo avalen, sólo esas referencias fugaces de las protagonistas que ponen en duda lo que oyen atribuyéndolo a sueños—, ambas pecadoras, de parecida trayectoria inicial, muestran, aunque sólo sea mínimamente, una clara disposición para la acción. Margarita borda, Magdalena se compone el cabello. Por supuesto que el embellecerse no consta como una de las virtudes cristianas y más tiene que ver con una actitud coqueta y pecaminosa que con la santidad, pero Magdalena no está completamente ociosa en su pecado, desempeña una actividad con un instrumento que cobrará un valor especial cuando sea empleado para lavar los pies de Cristo, y con unos cabellos que se señalan primero como símbolo de su pecado para convertirse luego en símbolos de su contrición posterior, una contrición que la llevará a ser una de las primeras santas. Son sólo dos casos, insuficientes sin duda para construir una hipótesis válida, pero si comparamos la representación escénica de estas dos protagonistas con, por ejemplo, la Catalina de *El pleito*, que demuestra inercia ante el pecado, podemos intuir que sus acciones (su ocupación frente a lo que podría ser ocio puro o inacción) mientras son pecadoras prefiguran de alguna manera su futura condición de santas activas en sus oraciones y penitencia.

Las situaciones evocadas para la dormición de un personaje son numerosas dejándose ver en muchas obras. La muestra expuesta aquí es reducida y el cotejo de un corpus más amplio, aun limitándolo a la comedia de santos, sacaría a la luz una multitud de ejemplos nuevos. Sin embargo, las obras escogidas dejan aparecer una serie de tendencias que se han de tomar en cuenta. En lo que atañe a la comedia de santos la representación del sueño en la trama está estrechamente vinculada con lo sobrenatural. En casi todas las ocasiones expuestas (excepción hecha de la comedia de San Pedro de Arbués en que se duerme el criado y no el santo) el personaje que se duerme se ve enfrentado a algún tipo de visión, de inspiración celestial o infernal. Esta visión, llamémosla sueño, incide en su conducta, produciendo las más de las veces un cambio de vida en los que han de tener vida santa y ejemplar, o bien generando una gran turbación que será aprovechada larga y eficazmente por el comediográfo. De cualquier manera brinda al dramaturgo una ocasión para agudizar la tensión dramática y para cambiar según su voluntad la trayectoria de su personaje soñador. Se trata, lo sugería al principio, de un recurso del teatro que se convierte en convención y, como tal, está marcada por una serie de indicadores visuales, gestuales y verbales que avisan al público en el momento oportuno: el espacio del sueño, señalado por ese lugar apacible, la música suave, la silla u otro asiento, la cabeza reposada y una voz del más allá. El personaje que duerme en la comedia de santos despierta ya la curiosidad del espectador que sabe que lo que sigue no significa inacción dramática (espiritual quizá) sino todo lo contrario. Para algunos personajes queda claro, y este es el mensaje que se desea inculcar sin duda, que en el sueño, en el pecado de la falta de acción cristiana, está la muerte, es el sueño de los pecadores. Los justos, si por casualidad echan una cabezada en escena, duermen al menos tranquilos.

BIBLIOGRAFIA CITADA

AGUSTÍN, San, *Confesiones*, texto latino y trad. al inglés de W. Watts, en *St. Augustine's Confessions*, Loeb Classical Library, Nos. 26 & 27, Harvard University Press-William Heinemann, Cambridge (Massachusetts)-London.

ANIBAL, C. E. [1925]: «Voces del cielo — A Note on Mira de Amescua», *Romanic Review*, 16, pp. 57-70.

ANIBAL, C. E. [1925]: «Another Note on the Voces del cielo», *Romanic Review*, 18, pp. 246-252.

BOWERS, R. H. [1972]: «Marlowe's *Dr Faustus*, Tirso's *El condenando por desconfiado*, and the Secret Cause», *Costerus*, 4, pp. 9-27.

CÁNCER, Jerónimo, Agustín MORETO & Juan de MATOS FRAGOSO, *La adúltera penitente*, en *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Gregorio Rodríguez, Madrid, 1657, fols. Q2r.-S7v.

CARRASCÓN, Guillermo [1998]: «Dormir en escena: usos simbólicos del sueño en el primer Lope», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno, Milano 24-25-26 ottobre 1996*, Associazione Ispanisti Italiani, Bulzoni, Roma, pp. 101-108.

COTARELO Y MORI, Emilio, ed. [1916]: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española: Obras dramáticas, tomo II*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.

DOMÍNGUEZ, César [1998]: «"Las imaginaciones son espíritus sin cuerpo". Aproximación al estudio de los sueños en el drama de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, pp. 315-335.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa [1999]: *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Cátedra, Madrid.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis [1998]: «The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Golden-Age *Comedia*», tesis doctoral inédita, Queen Mary & Westfield College, University of London, London.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis [en prensa]: «Algunos delitos de sangre en la comedia de santos (y diablos)», en Amaia Arizaleta *et al*. (eds.), *Pratiques Hagiographiques, II*, Méridiennes, Toulouse.

GRANJA, Agustín de la, [1989]: «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII », *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, pp. 79-94.

GRANJA, Agustín de la, [2002]: «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en Françoise Cazal, Christophe González & Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro, Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 abril, 1998)*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, pp. 259-311.

GUEDEJA QUIROGA, Jerónimo [1663]: *En el sueño está la muerte*, en *Parte diez y nueve de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Pablo del Val, Madrid, fols. K5v.-N1v.

JAURALDE POU, Pablo [1998]: «Un viaje literario de ensueño», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno, Milano 24-25-26 ottobre 1996*, Associazione Ispanisti Italiani, Bulzoni, Roma, pp. 19-36.

JOSET, Jacques [1995]: «Sueños y visiones medievales», *Atalaya*, 6, pp. 51-70.

KIRSCHNER, Teresa J. [1998]: *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Tamesis, Londres.

KRAPPE, Alexander Haggerty [1926]: «Notes on the Voces del Cielo», *Romanic Review*, 17, pp. 65-68.

LE GOFF, Jacques [1999a]: «L'imaginaire médiéval» [1ª ed. 1985], en *Un Autre Moyen Âge*, Gallimard, Paris, pp. 421-769: cap. V, «Les rêves», pp. 687-750.

LE GOFF, Jacques [1999b]: «Rêves» en *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard, Paris, pp. 950-968.

LÓPEZ DE AYALA, Pero [1987], *Rimado de palacio*, ed. de Germán Orduna, Clásicos Castalia, 156, Castalia, Madrid.

MARLOWE, Christopher [1993]: *The Tragical History of Doctor Faustus* (A- and B-Texts [1604, 1616], Manchester University Press, Manchester.

MIRA DE AMESCUA, Antonio [1980]: *El esclavo del demonio*, ed. de James Agustín Castañeda, Letras Hispánicas, 113, Cátedra, Madrid.

MORLEY, S. Griswold & Courtney BRUERTON [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de vega con un examen de la atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. de María Rosa Cartes, Gredos, Madrid (1ª ed. *The Chronology of Lope de Vega's Comedias. With a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of His Strophic Versification*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1940).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [1992; 21ª ed.]: *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid.

REES, Margaret A. [1991]: «Tirso de Molina's *El condenado por desconfiado*: Individual Piety and Salvation Panic in the Golden Age», en Charles Davis & Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Westfield College, London, pp. 167-178.

SABIK, Kazimierz [1998]: «La problemática del sueño en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVII», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno, Milano 24-25-26 ottobre 1996*, Associazione Ispanisti Italiani, Bulzoni, Roma, pp. 109-121.

SNYDER, Susan [1965]: "The Left Hand of God: Despair in Medieval and Renaissance Tradition", *Studies in the Renaissance*, 12, pp. 18-59.

TIRSO DE MOLINA, [1907]: *Quien no cae no se levanta*, en Emilio Cotarelo y Mori ed., *Comedias de Tirso de Molina, tomo II*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 9, Bailly-Baillière, Madrid, pp. 142-172.

TIRSO DE MOLINA, [1989]: *El condenado por desconfiado*, ed. de Ciriaco Morón Arroyo, Cátedra, Madrid.

VEGA, Lope de [1916a]: *El casamiento por Cristo*, en Emilio Cotarelo y Mori ed., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española: Obras dramáticas, tomo II*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, pp. 1-27.

VEGA, Lope de [1916b]: *La devoción del Rosario*, en Emilio Cotarelo y Mori ed., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española: Obras dramáticas, tomo II*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, pp. 90-124.

VEGA, Lope de [1916c]: *La mejor enamorada, la Magdalena*, en Emilio Cotarelo y Mori ed., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española: Obras dramáticas, tomo II*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, pp. 431-459.

VEGA, Lope de [1916d]: *Santa Casilda*, en Emilio Cotarelo y Mori ed., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española: Obras dramáticas, tomo II*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, pp. 561-593.

VEGA, Lope de [1894]: *El serafín humano*, en Marcelino Menéndez Pelayo ed., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, tomo IV: Comedias de vidas de santos*, Rivadeneyra, Madrid, pp. 271-312.

VELEZ DE GUEVARA, Luis, Francisco de ROJAS ZORRILLA & Antonio MIRA DE AMESCUA [1652]: *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*, en *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, fols. N8r-Q5r.

VV. AA. [1998]: *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno, Milano 24-25-26 ottobre 1996*, Associazione Ispanisti Italiani, Bulzoni, Roma.