

RESEÑA

Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, ed. R. Norton, Edition Reichenberger, Kassel («Teatro del Siglo de Oro: Ediciones críticas», 208), 2016, 344 pp. ISBN: 9783944244525.

JOSÉ ARAGÜÉS ALDAZ (Universidad de Zaragoza)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.275>>

Con el *San Nicolás de Tolentino* debido a Roy Norton saludamos algo más que una excelente edición crítica de una comedia lopesca. Nacido de su tesis doctoral (dirigida por Jonathan Thacker y defendida en la Universidad de Oxford en el año 2014), el trabajo de Norton ofrece también todas las claves para comprender la fábrica de la pieza y, al tiempo, para sondear su lugar en el género de la comedia de santos: un género precisado todavía de una evaluación definitiva, que anude las valiosas ideas que incardinan los conocidos panoramas de Delfín Leocadio Garasa (*Santos en escena*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1960), Elisa Aragonne Terni (*Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega*, D'Anna, Florencia, 1971), Elma Dassbach (*Hagiographic Comedia of the Spanish Golden Age: Lope de Vega, Tirso de Molina and Calderón de la Barca*, State University of New York, Binghamton, 1994), Robert R. Morrison (*Lope de Vega and the «Comedia de Santos»*, Peter Lang, Nueva York, 2000) o Elaine M. Canning (*Lope de Vega's Comedias de tema religioso*, Tamesis, Woodbridge, 2004), entre otros, y las reflexiones presentes en otras aportaciones más específicas y, en algunos casos, bastante más recientes (una buena parte de esa bibliografía puede espigarse en Carlota Abad Asín y José Aragüés Aldaz, «Bibliografía hagiográfica áurea y dieciochesca», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2015: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc864c2>). Por las páginas del «Estudio Introductorio» que precede a la edición afloran no pocos de los desafíos que el análisis de esa exitosa modalidad del teatro áureo plantea: el debate entre la “realidad” hagiográfica y la ficción poética

que sustenta las tramas, la condición paradójica de unas comedias protagonizadas por unos santos sin apenas conflictos y pasiones (y la consiguiente búsqueda de la tensión dramática en algunos aspectos liminares o directamente ajenos a sus biografías, en la línea explorada por Anne Teulade en *Le saint mis en scène*, Cerf, París, 2012), la difícil ejemplaridad de esos elevados protagonistas (y la indagación de otros modelos de devoción algo más accesibles entre los personajes secundarios del drama) o, por qué no, la función del teatro en la promoción del culto hagiográfico y la dimensión propagandística de unas obras nacidas ocasionalmente como «comedias de encargo».

El «Estudio Introductorio» (pp. 1-164), que uno hubiera deseado leer en nuestra lengua (no tanto por una cuestión de accesibilidad, cuanto de sintonía con las notas filológicas y eruditas que acompañan al texto de la comedia, redactadas por el mismo autor en un castellano correcto), se divide así en seis grandes apartados. El primero de ellos indaga la última de las cuestiones planteadas: la veneración de san Nicolás en la España del Siglo de Oro y la posibilidad de que la obra de Lope corresponda a un encargo de los agustinos madrileños. En la importancia de ese culto al santo en los inicios del siglo xvii se dan la mano la creciente expansión de la orden agustina y la fama taumatúrgica de un Nicolás al que el último verso de la comedia conoce como el «santo de los milagros»: una fama, como es bien sabido, alcanzada por su papel como intercesor por las almas del Purgatorio, pero también por el valor de sus famosos *panecillos* para curar enfermedades y evitar desastres naturales (condición esta última actualizada por algunos milagros acaecidos en la España coetánea, como el célebre alivio de la plaga de peste que asoló Córdoba en 1602). Más controvertida es la cuestión de una hipotética escritura de la comedia por encargo. En este sentido, Norton dirige su mirada no tanto al convento de San Felipe, sugerido por Patrizia Micozzi como posible origen de esa petición («Hacia una edición crítica de *San Nicolás de Tolentino*», *Anuario Lope de Vega*, II, 1996, pp. 103-110), cuanto a algún convento descalzo, como el que los recoletos inauguraron en Madrid, con retraso, hacia 1620. Hace bien Norton en reparar en las múltiples referencias de la pieza a los «descalzos»; pero hace todavía mejor en recordar que esa condición de comedia de encargo aparece documentada en una mínima parte de los dramas hagiográficos debidos a Lope. La filiación de la obra con los agustinos recoletos, en caso de existir, no tuvo por qué cobrar la forma, así pues, de una comisión efectiva de la pieza.

El siguiente capítulo del Estudio se dedica a indagar, con extraordinario detalle, las posibles fuentes del texto. Norton sugiere una influencia casi indudable de la hagiografía del santo debida a González de Critana (*Vida y milagros del glorioso confesor san Nicolás de Tolentino*, Alonso Martín, Madrid, 1612), conclusión idéntica a la que tuve ocasión de exponer en un artículo ya no tan reciente («Lope de Vega y la tradición hagiográfica sobre san Nicolás de Tolentino», *Anuario Lope de Vega*, XVII, 2011, pp. 1-43). Es noticia agradable, dada la inseguridad y el estado de provisionalidad que afecta a este tipo de indagaciones sobre las fuentes lopescas. En este mismo sentido, creo que cabría confirmar de modo definitivo el influjo adicional de otra obra, según lo sugerido en aquel trabajo de 2011: el de la *Vida y milagros de san Nicolás de Tolentino*, de Jerónimo Román (Joan Navarro, Valencia, 1590). Conviene recordar, en efecto, que esa breve vida fue publicada por primera vez como un capítulo más de la primera parte de la *Historia de la Orden de San Agustín* redactada por Román (Andrés Angulo, Alcalá de Henares, 1572), y que esta última es fuente indudable —hoy podemos afirmarlo ya— de otra comedia lopesca de tema agustino: *El Divino Africano* (es asunto que abordo con detalle en mi edición de esta última obra, todavía en preparación, donde se muestra también el influjo en la misma de otros dos textos hagiográficos: el *Flos Sanctorum* de los jerónimos y la *Crónica de sant Agustín*, de Alonso de Orozco). La conjunción de las dos citadas fuentes —los textos de Román y de González de Critana— puede dar cuenta de la práctica totalidad de los episodios propiamente hagiográficos de la comedia dedicada al Tolentino: aquellos pocos que no se hallan en la obra de González de Critana (por ejemplo, la noticia acerca de la falta de descendencia inicial de los padres de Nicolás) se encuentran en la de Román. Acaso con una sola excepción: la frase latina puesta en boca del santo en el momento de su tránsito, detalle que no sé si hace necesario del todo postular una tercera fuente (que, sigo pensando, nunca debería identificarse con el texto de Bernardo Navarro).

Sin duda, el estudio de las fuentes de la comedia —acompañado de las correspondientes tablas y cifras porcentuales de afinidad con la pieza— delata el esfuerzo de Norton en la lectura y el análisis paciente de las vidas castellanas del santo. Y es ese tipo de análisis (quizá un tanto infravalorado hasta fechas relativamente recientes) el único punto de partida válido, creo, para apreciar el juego entre la tradición y la novedad, entre el relato hagiográfico y la ficción dramática, que sustenta la arquitectura de cualquier comedia de santos. El autor explora los pormenores de

ese juego en dos excelentes capítulos, consagrados a las figuras del protagonista y de su compañero, Ruperto. En ambos, Norton aborda el análisis de la manipulación lopesca de sus fuentes con la mira también puesta en otro asunto trascendental: el de la dimensión ejemplar que, por definición, habían de adquirir este tipo de comedias. Frente a la perfección monolítica que la figura del Tolentino muestra en las hagiografías coetáneas, el Félix supo dibujar un personaje complejo, dotado de una «humanidad benévola», provocando una empatía gradual entre el santo y el espectador, sabiamente favorecida por el manejo de los tiempos de la comedia. Especialmente brillante es el análisis que Norton lleva a cabo del primer acto de la pieza. La imagen de Nicolás que ofrecen las primeras escenas es la de un joven frío y acaso soberbio, enfrentado desde su intransigencia a cuantos le rodean, figuras aparentemente más amables. El suceder de la comedia, sin embargo, irá desvelando el equívoco en el que se movían esos personajes y, con ellos, el propio espectador, partícipe de sus prejuicios y del acoso del entorno a quien escoge la estrecha senda de la santidad. Con ello se inicia una identificación con el protagonista que Lope se encarga de reforzar por la vía de una atemperación de sus poderes taumatúrgicos, que tan solo se muestran en plenitud al final de esa primera jornada, una vez delineada aquella imagen humana del santo. El acto tercero culmina esa suerte de comunión entre el espectador y un personaje que, anciano y enfermo, ofrece algunos rasgos de ingenuidad que lo acercan al arquetipo del “santo simple”, tan grato a la escritura del Fénix.

Es asunto —el de la ejemplaridad hagiográfica— rodeado de problemas y matices, como bien comprendieron los predicadores y preceptistas áureos, que no dudaron en aconsejar una suerte de imitación parcial —o atenuada— de esas vidas tan perfectas, de aquellas virtudes, en último extremo, casi inaccesibles (al respecto, me permito remitir a la documentación recogida en mi trabajo «Fronteras de la imitación hagiográfica (I): una retórica de la diferencia», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, II: El sabio y el santo*, eds. I. Arellano y M. Vitse, Iberoamericana, Madrid, 2007, pp. 275-302). Y a la luz de una reflexión muy próxima entiende Norton la creación por parte de Lope del personaje de Ruperto, figura moldeada sobre el patrón del gracioso, pero convenientemente modificada para ofrecer un modelo alternativo —y sin duda más accesible— de piedad cristiana, que aúna bondad y humor. «Gracioso con breviario» (al estilo de los analizados por Robert Morrison en un trabajo bien conocido: «*Graciosos con breviario*:

The Comic Element in the *Comedia de Santos* of Lope de Vega», *Crítica Hispánica*, XII, 1990, pp. 33-45), el personaje se halla también sometido a una curiosa evolución en la obra. La hostilidad inicial hacia las admoniciones de Nicolás comienza a remitir tras la asistencia a un sermón que Lope, frente a lo señalado en sus fuentes, parece dirigir más hacia el criado que hacia el santo, según insinúa Norton en un hábil análisis de su tema (el del hijo pródigo, en el drama, y no ya el del abandono del mundo, propuesto en las hagiografías). El final del primer acto muestra ya a un Ruperto dispuesto a acompañar a Nicolás en su entrada en la vida religiosa, pero también consciente de sus limitaciones. Y estas afloran con nitidez en una segunda jornada que acoge la lucha entre su benevolencia y las tentaciones de la «carne», que conducen de la glotonería al deseo corporal, según muestra la escena de la visita al convento de su antigua amada, Celia, con una cesta llena de viandas. No faltan en esa escena —y en la inmediatamente anterior, donde el criado idea un banquete compuesto, a falta de otros alimentos, por la carne de los miembros del convento— insinuaciones eróticas, que plantean un desafío crítico sobre la presencia y el sentido de ese tipo de equívocos en las comedias hagiográficas áureas, y sobre su posible influencia en algunas opiniones coetáneas acerca de los riesgos del género. Por lo demás, en aquellas limitaciones de Ruperto aparecen quizá cifradas, al decir de Norton, las propias dudas del Fénix en un momento clave de su biografía: el de su ordenación sacerdotal, acaecida en 1614, fecha probable de composición del drama. En el acto tercero, la muerte de Nicolás supone al final del aprendizaje de Ruperto, quien, gracias a su maestro, ha encontrado una senda de humildad y servicio que se proyecta más allá de las tablas, alcanzando con su ejemplo al espectador.

Interesante es asimismo el tratamiento de la aparición del elemento sobrenatural en el texto, adorno casi indispensable en la estética de la comedia de santos. Al tema dedica Norton el penúltimo capítulo de su Estudio, que no se detiene en el motivo más evidente de esa presencia de lo maravilloso (el de las habilidades taumátúrgicas del santo), sino en un asunto un tanto más problemático: el de la diversa condición que ostentan algunos personajes de nombre alegórico en la obra. Son, en efecto, personajes que pueden asemejarse a las abstracciones propias del auto sacramental (como sucede con la Justicia y la Misericordia que actúan ante el Tribunal Divino en una escena del primer acto), pero que asumen una entidad muy diversa en el caso de los vicios de la Ira, la Carne o la Inobediencia. Frente a aque-

llas alegorías, estas últimas personificaciones asoman como voces interiores en la peculiar *psychomachia* librada en el alma del santo, acaso como espíritus incorporales, próximos a la figuración del personaje del Demonio, con quien comparten (y a quien usurpan) parte de sus funciones. A esa luz cabe entender, claro está, las interacciones de Nicolás («espíritus», «ángeles») a los seres que se esconden casi al final de la comedia tras la didascalia «Música» (término, sin embargo, que no alude a una abstracción o personificación, como parece entender Norton, sino que informa del modo de ejecución de las intervenciones de esos personajes).

El último capítulo del «Estudio Introductorio» aporta, por fin, mucho más de lo que sugiere su título. Bajo una rúbrica aparentemente atenta tan solo al análisis de la versificación, se ofrece un espléndido recorrido por la obra, que establece la correlación entre la sucesión estrófica y la división de los actos en macrosecuencias, microsecuencias y cuadros. El capítulo ofrece, de ese modo, un ambicioso análisis de todos los elementos —métricos, escénicos y diegéticos— que concurren en la fábrica del «ritmo» de la pieza, en lo que constituye una valiosa aportación a la cada vez más copiosa bibliografía generada por ese tipo de aproximaciones al teatro lopesco (añádase a los estudios considerados por el autor al menos uno más, de fecha reciente, debido a Daniele Crivellari: *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013).

Basta una mirada a las tablas que completan el Estudio para comprender el cuidado y el tesón que han guiado su escritura. Y esa misma impresión de esfuerzo y pulcritud desprende la lectura del texto de la comedia ofrecido por Norton, y la de las notas que lo acompañan: una anotación coherente en la dilucidación de las dificultades léxicas, atenta a los más diversos pormenores métricos y escenográficos, y lúcida en la explicación de las referencias historiográficas y hagiográficas del texto (aunque echo de menos una alusión a la coincidencia con la citada obra de Jerónimo Román a propósito de la toponimia de los vv. 1086 y 1096). Publicada por primera vez por las prensas zaragozanas de Pedro Verges, en 1541, en el seno de la *Veinticuatro parte perfecta de las comedias del Fénix* (ff. 167v-192v), incorporada a las entregas de Menéndez Pelayo y de Sainz de Robles, y editada de modo exento por Jorge Juan Peña en Santiago de Chile (Ediciones Agustinianas, 1984), la comedia sobre el «santo de los milagros» alcanza una edición perfectamente solvente con este trabajo de Roy Norton. Un trabajo, dicho queda, que habrá de ser tenido muy

en cuenta en cualquier futura aproximación al sentido y a la historia del género de la comedia de santos en el Siglo de Oro y, en particular, en todo intento de análisis de los fundamentos del teatro hagiográfico de Lope de Vega.