

**COMEDIA DE SANTO
DEL SIGLO XVIII:
COMEDIA FAMOSA. EL ANGEL,
LEGO, Y PASTOR, SAN PASQUAL
BAYLON (1745)**

SANTIAGO FORTUÑO LLORENS
Universidad Jaime I de Castellón

La obra y su autor

El angel, lego, y pastor, san Pasqual Baylon se publicó en 1745 en la imprenta de Antonio Sanz¹, “la de mayor producción de sueltas en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII, y una de las más prolíficas y copiadas del panorama español” (Vega 34).

Pocos datos se conocen de su autor del siglo dieciocho, Antonio Pablo Fernández. Jerónimo Herrera (1993) escribe que este “en los años 40, 50 y primeros de los 60 era el poeta de las compañías cómicas de Madrid para “exornar”² y arreglar comedias antiguas” (270). Javier Huerta Calvo (*Historia*) añade que, al morir Francisco de Cuadros en 1757, fue nombrado fiscal de comedias, sainetes y entremeses, cargo en el que permaneció hasta 1766, cuando entra en vigor el nuevo reglamento de Teatros. Julio Cejador afirma, a su vez, que Antonio P. Fernández ponía letra a cuanta música en la casa de Osuna se hiciese (270). Más recientemente, el estudio de René Andioc y Mirielle Coulon (2008) aporta interesante y numerosa información sobre los teatros madrileños y las compañías de las representaciones de las obras de Antonio P. Fernández, y más concretamente de *El angel...*, las piezas menores, sus emolumentos y sueldos. Ambos hispanistas citan, además, un memorial dirigido por el mismo dramaturgo a la Junta de Teatros del 4 de febrero de 1757 en el que alega que “exornó, mudó, fortificó quasi en un todo el teatro, disposición y versos de la comedia de *La Mágica florentina* (propia del suplicante, la que *años ha* se representó por dicha compañía” (I: 562, nota 4).

¹ En la edición, su título viene precedido del ponderativo, usual en la época, *Comedia famosa*. Por su parte, la indicación “Hallárase esta Comedia, y otras de diferentes Titulos en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz” cierra la impresión de la obra.

² En numerosas ocasiones Andioc y Coulon (2008) citan piezas teatrales (sainetes, entremeses) exornadas por Antonio P. Fernández. Así, en su primer tomo, “*El anillo de Ciges* (1ª parte). Sainete de Antonio Pablo Fernández, quien exornó la comedia y el entremés”. La representación corrió a cargo por la compañía de María Hidalgo, viuda de Manuel Guerrero, en febrero de 1757 (Andioc y Coulon I: 233).

El ángel... se inscribe en la tipología dramaturgica, en auge en los siglos XVI y XVII, de la comedia de santos que “alcanza su plenitud en el Barroco, con Lope, como maestro indiscutible del mismo, y con autores como Tirso, Calderón y Moreto” (Vallejo 135). El teatro religioso, que se representaba en las iglesias y se identificaba con la liturgia en la Edad Media, llegó a los corrales en el siglo de Oro y se adentró en la centuria siguiente³. Entre las comedias que se representaban en el siglo XVIII con carácter popular (de magia, figurón, heroicas, etc.)⁴, sobresalen las comedias de santos ya escenificadas en el siglo de Oro (Sirera) y que en el siglo XVIII “iba a suponer el añadido de nuevos agregados profanos para acomodarlo a las preferencias del público, llegando a su definitiva desacralización” (Huerta *Historia*, 1560), pues “el ambiente del coliseo no resultaba el más adecuado. Con el tiempo se había convertido en un espacio de expansión y libertad, donde todos se permitían más cosas que las que la ley y la convivencia pública concedían. [...]” (ver Esquer). Es la representación de la vida de un santo, en sentido amplio, la principal característica que define a este tipo de comedia, próxima a las de magia, tan abundantes en el siglo XVIII y que Antonio P. Fernández también cultivó. Pero otros rasgos conforman esta tipología dramática que mezcla componentes muy diversos: la espectacularidad, o sea el papel relevante de la escenografía aparatosa, los personajes y las escenas que sirven de contraste- la figura del gracioso y del pueblo- y que explican el éxito del tema propiamente religioso (Martínez Berbel 42) y que por sí mismo llegaba a resultar tedioso. “Más tarde, la función teatral se había ido completando con piezas menores [...] canciones a la moda, y otros muchos aditamentos que divertían a un público siempre dispuesto a la diversión” (Palacios 253).

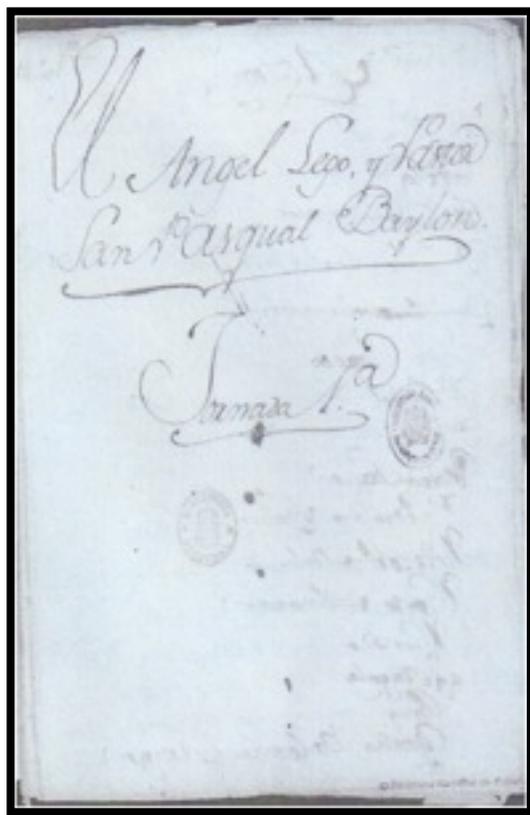
Pasqual Baylón Yubero nació en el pueblo zaragozano de Torrehermosa (1540) y falleció en la Villarreal, provincia de Castellón, en 1592. La atención de la dramaturgia prestada a la vida y a los milagros del santo aragonés no era nueva. En fecha 24 de mayo de 1691, con motivo de su canonización, proclamada un año antes por el papa Alejandro VIII, acontecimiento celebrado a la sazón con grandes festejos en Valencia, el doctor Paulino Homedes, de la misma ciudad, escribió *La Comedia Nueva de San Pascual Baylon*, en tres jornadas (ver Sarrió), cuyo manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional (Mss. 16396) y que guarda relación en varios aspectos con la comedia de Antonio Pablo Fernández: la narración representada de la vida del santo, la seducción de la mujer, la aparición de personajes alegóricos así como las parejas de graciosos, del ángel y el

³ Son numerosos los estudios sobre la comedia de santos en el siglo de Oro. Véase la bibliografía citada respecto al teatro del siglo XVIII y, más específicamente, de la comedia de santos.

⁴ Ver Herrera, *Catálogo y Palacios, El teatro popular*.

testaferro del demonio y de san Francisco y santa Clara, la intervención milagrosa del santo pastor y la aparición de escenas celestes con la apoteosis del protagonista...

El propósito de este trabajo es la descripción de las características temáticas y formales de la pieza teatral *El angel, lego, y pastor, san Pasqual Baylon*, circunscrita en el subgénero de la comedia de santos.



La dramaturgia del autor

La obra, principalmente dramática, de Antonio Pablo Fernández comprende los manuscritos *Oración panegirica a la Virgen del Olvido, del convento de san Francisco de Madrid*, 1749, *El angel lego y pastor, San Pasqual Baylon. Comedia en tres actos, en verso e*, impresas, la *Comedia famosa. El Angel, lego, y pastor, San Pasqual Baylon*, Madrid, 1745, *Comedia famosa. La prudencia en la niñez. De un ingenio de esta corte*, Madrid, 1749, *Comedia famosa. La prudencia en la niñez. De un ingenio*, Madrid, 1773⁵ y *El assombro de Xerez, Juana la*

⁵ Esta comedia de música alcanzó los ingresos, en siete días, de 5316 reales en 1786-1787 (Andioc 39).

Rabicortona, Segunda Parte. De un ingenio, Valencia, 1769⁶. Asimismo se conserva una loa de Antonio Pablo Fernández a la *Disposición de los lábaros o estandartes reales, que han de cerrar la lucida comitiva de los Cómicos de esta Villa en la Fiesta de Parejas dispuesta a la entrada de nuestros Cathólicos Monarchas y a la jura del Serenísimo Príncipe de Asturias*, Madrid, 1760. (Aguilar Piñal 314-315). René Andioc atribuye a Antonio P. Fernández la autoría de *La mágica Florentina*⁷. Por su parte, Jerónimo Herrera (1993) atribuye a nuestro dramaturgo: *La prudencia en la niñez, y Reina loca de Hungría* (1740), *Cumplir a Dios la palabra* (1761) y *Los amantes más finos, Píramo y Tisbe* (1762)⁸.

El manuscrito y la versión impresa

La obra de Antonio Pablo Fernández *El ángel, lego, y pastor, san Pasqual Baylon* no ha merecido, hasta ahora, atención crítica pese a ser un texto representativo en su género y significativo de una época en la que comenzaba a decaer este tipo de comedias. Su manuscrito, en letra cuidada y sin fecha, se halla en la Biblioteca Nacional (Mss/ 14501/22). Hay diferencias entre ambos textos. En el impreso, existen erratas en la numeración de las páginas, concretamente las páginas 33 y 35. El número de personajes del manuscrito es inferior al de las "Personas que hablan en ella" de la versión impresa (Christo, la Virgen, la Iglesia, alguaciles, bandoleros y pastores). La jornada segunda de esta es más amplia (pp. 13 y 14) e incorpora el canto del minué (p. 26) que no se encuentra en aquel. Otro tanto sucede en la jornada tercera al poseer la obra impresa mayor extensión (concretamente, desde las páginas 27 a la 32) con algunas diferencias (p. 35). También la versión impresa posee mayor amplitud en sus escenas finales (p.37) respecto al manuscrito.

⁶ El autor de la primera parte de esta comedia de magia es José de Cañizares. En 1757-1758 y 1793-1794 su representación fue de la más concurridas en los teatros del Cruz y del Príncipe, en Madrid (Andioc 38 y 40). Constan, asimismo, datos de su representación en Valencia desde 1813 hasta 1827, en Izquierdo, 1992. 415. Cañas, refiriéndose a la segunda parte de esta, afirma que "El autor de ésta fue identificado por Andioc, quien la atribuye a Antonio Pablo Fernández, que la escribiría, dice, en en el año 1757" (122). En febrero de 1762 fue representada por la compañía de María Hidalgo en el Teatro de la Cruz (Andioc y Coulon, I: 629). "El mismo autor había cobrado 1200 reales por una refundición de la segunda parte de la comedia *Juana la Rabicortona*, al representarla María Hidalgo para el Carnaval de 1762" (Andioc y Coulon, I: 565, nota 5 en 1762-1763).

⁷ El hispanista francés valora el éxito alcanzado por esta obra "anterior a 1755, [con] 4000 [reales] en cada una de las quince representaciones de enero a febrero del 65" (350).

⁸ Repetimos la primera y tercera comedias por sus títulos. Andioc la intitula *Los dos amantes más finos*.

Significación de la comedia

Antonio Pablo Fernández, transcurridos cincuenta y cinco años desde la canonización de san Pascual Baylón, publicó la obra, una pieza dramática cuyo objetivo primordial era, como cualquier otra comedia de santo, dar a conocer las virtudes y milagros del mismo, con lo que ellos comportaban de asombro y también de magia, y acrecentar la devoción religiosa. Versificó la comedia, representación novelada con finalidad propagandística y ejemplarizante, en romance con rima variante en sus tres jornadas y tono épico, con una estructura externa tripartita equilibrada en cuanto a su extensión de cuarenta folios a doble columna. Todo ello propuesto con mutaciones escénicas, tramoyas y una especie de *deus ex macchina* cuyo impacto visual y cinético causaba asombro y conmoción “prueba fehaciente de la constante búsqueda de asombrosos efectos” (Vallejo 151). De acuerdo con la estética barroca, la espectacularidad, la sensualidad y la alegoría se encuentran, una vez más, al servicio del fervor y la propaganda religiosa.

En la comedia se entremezclan las referencias históricas, personales, sentimentales con los recursos bíblicos y religiosos, la prueba o tentación del protagonista, sus milagros y consecuente glorificación final. La mezcla abigarrada de lo verosímil con lo mágico, lo real con lo inesperado constituye una característica de toda la pieza dramática, de trepidante dinamismo y variedad de acciones. No se atiene, pues, a la rigidez de la preceptiva dramática neoclásica. La vida de Pascual Baylón viene condicionada por sus efectos escénicos, así como la incorporación del santo en la historia política española y las escenas de carácter lascivo por parte de la antagonista que prestan a la comedia su tendencia secularizadora y desacralizadora. Su representación debió constituir un acontecimiento popular, como apunta la misma resolución eclesiástica de 1805 que más abajo copiamos, y no exento de dificultades en su puesta en escena.

Este tipo de comedias de santo no se acomodaba a los cánones del siglo XVIII, como Ignacio de Luzán expresamente censuraba en *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737 y 1789) aplicable a nuestra comedia: “Y si por lo inverosímil no apruebo en las comedias semejantes asuntos, por lo irreverente y dañoso no me parecen que se pueden tampoco aprobar las comedias de santos de que hay tan gran número en España. Si alguna utilidad tienen tales comedias, es tan poca que no tiene comparación con los graves daños que causan. No es el menor de ellos profanar cosas tan sagradas con amores, con vanidades y graciosidades poco docentes” (415).

Argumento

Antonio P. Fernández acude a la vida de san Pascual como tema principal de *El ángel...* pero existen en la comedia otras líneas argumentales: el momento histórico que la enmarca, el reinado de Carlos V, en una doble vertiente: la político-económica, ante los problemas de quienes,

descontentos con la política del monarca, se opusieron mostrando su decepción mediante la rebelión de los Comuneros en Castilla, y la religioso-social con el problema luterano y la referencia a la sublevación morisca. El tema sentimental, por su parte, entrevera a personajes representativos de la historia referida con la vida del santo.

La primera jornada de la comedia *El ángel* se inicia con la lucha entre Pedro Torrellas Barba, comisionado por los pueblos de Valencia en defensa y lealtad del rey Carlos V, y Jaime Sorella, jefe de los Comuneros y en posesión de la hija de aquel, Isabel. En escena, aparecen dos pastores, uno de ellos, Pascual, acompañado de su ganado, mientras el otro, Zurrón, cojo, va narrando la vida del santo. Isabel se lamenta e invoca a los poderes malignos del Averno y “se vè la de Infierno, en cuyo foro estará una hidra, y sobre ella una muger con antorcha negra, y copa dorada, y en varios huecos otras quatro figuras correspondientes”⁹ que circundan la tierra: la Ira, la Gula, Lascivia y Pereza. Únicamente la intervención de Pascual “Hombre en lo aparente, y Angel en realidad” puede hacer fracasar todos los males conjurados por Isabel.

Tras el rezo del santo, en medio de un almendro muy florido aparecen el Custodio, los ángeles, san Francisco y santa Clara, quienes le animan a ingresar en la orden cuyo cordón del Patriarca enlaza a todas las provincias.

En el inicio de la jornada segunda, fray Juan, guardián de Loreto, intenta disuadir infructuosamente a Jaime Sorella y a sus bandoleros de librar la batalla, alentada por Isabel, contra Pedro Torrellas. Nuevamente, la presencia de Pascual evita un desenlace sangriento. El conflicto se extiende también al ámbito sentimental: Jaime, quien pretende también a Beatriz, intenta obstaculizar los amores de Vicente, hermano de Isabel (31)¹⁰ y aquella. Al ir a ingresar en la cárcel Vicente, Isabel y Cotorra, aparece el santo defendiendo el libre albedrío del ser humano frente a la secta luterana “la que con estos exemplos,/ de vos pienso desterrarla”. Jaime reconocerá su error.

En otro escenario, en el refectorio, se presenta a san Pascual en éxtasis, mientras “Con el Quatro siguiente se descubre toda la vista de la Venida del Espiritu Santo, en esta forma: En el foro abrà un Cenaculo, alrededor del qual estará la perspectiva de todos los Apostoles, y Discipulos, en medio la Castidad, que hace a la Virgen, la que se vè elevando en una gassa, y los dos Ángeles à los lados, sobre dos llamas transparentes, y pyramidales; la Castidad sale à buscar à S. Pasqual, que vendrà de un extremo del tablado sobre otra llama igual à la del Custodio; y por en medio, en varios adornos de llamas, y centella transparentes, se veràn colocados, y figurados los Siete

⁹ En todas las citas respetamos la grafía del texto en su edición impresa.

¹⁰ Así citaremos, a partir de ahora, las páginas de la comedia.

Dones, y la Paloma del Espíritu Santo en su globo de rayos y por el resto de las bambalinas, y sus huecos, centellas iluminadas de fuego, de modo, que toda la perspectiva sea de un globo de fuego” (26). Con el canto de los ángeles y la alocución de la Castidad al santo “Aun no es tiempo, pues importa/ à la Española Region/ tu vida” (26) concluye la jornada.

En la tercera, el rey Carlos, aclamado por sus seguidores, se halla en Villarreal, camino de Flandes “que el Invicto, Augusto, y Grande/Emperador Carlos Quinto/ (que el Cielo por siglos guarde)/ oy por Villa-Real transita/ a los Países de Flandes/ dando libertad a quantos/ arrepentidos se hallaren/ de los passados absurdos/ de Comuneros”. Una vez manifestada su estima a la ciudad castellonense, nombra Virrey al Conde de Almenara y a don Pedro Torrellas “por lo bien que os empleasteis/ en zelar de mi Real nombre/ los nunca ollados esmaltes,/ de Villa-Real, y su tierra/ os entrego el omenage, con Título de Castilla” y exhorta al Arzobispo de Valencia a traer a nuestra fe a los moros del Reino. En la selva, junto a la tapia del convento, coinciden el santo, Jaime y Vicente. Este le reprocha al segundo haber ultrajado a su hermana Isabel “la mofa, escarnio, y juguete/ de Villa-Real”, quien, de nuevo, tienta sin éxito a fray Pascual. En la fuente de la huerta, animan al santo Pobreza y Castidad. Esta le premia con que a sus devotos para siempre “puedas avisarlos/ de su bien, ò de su mal/ hasta que el mundo se acabe,/ según la necesidad/ con los golpes repetidos,/ que à tu impulso sonaràn/ en qualesquiera aflicción,/ y en todo tiempo, y lugar.”

Ante Vicente y Jaime, fray Juan y Zurrón, Isabel, endemoniada, “Luzbel soy”, exclama, cae con gran estruendo y profiere “rebiente de esta manera/ el volcán en que me anego”. Tras el compromiso nupcial de Vicente y Beatriz, muere el santo.

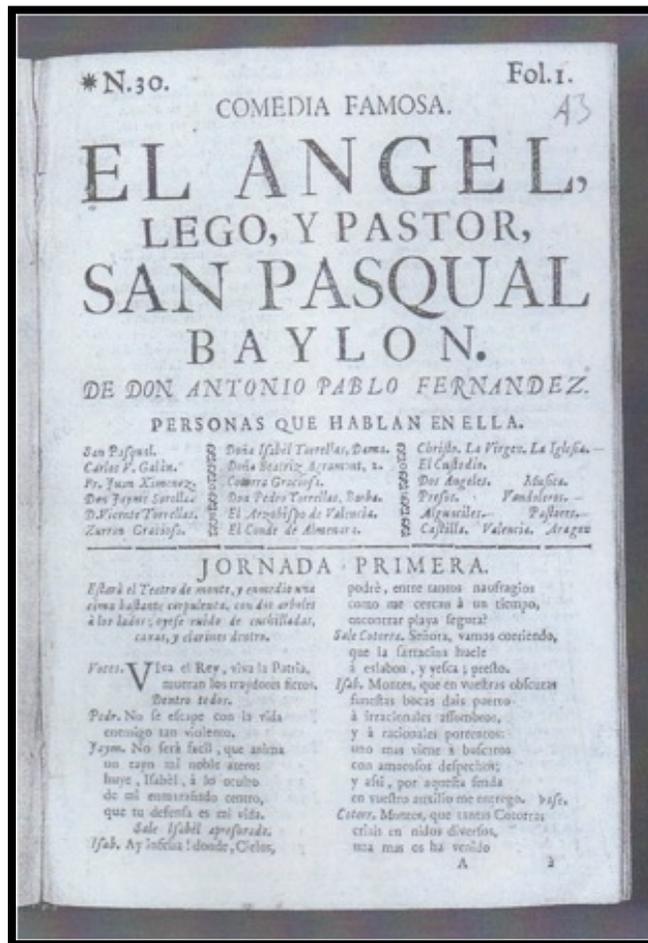
Los espectadores asisten, de esta forma, a una escena en la que se enlaza lo divino con terrenal: “Aora se descubre la Celda, Pasqual sobre una tarimilla, el Custodio, los dos Angeles, y Fray Juan; y en quatro cartabones la Iglesia, Castilla, Aragon, y Valencia, con sus respectivas Armas, el frontis todo de Gloria, por el qual passa à su tiempo un Carro de fuego con una Estatua del Santo, y canta la Musica”.

El personaje Pascual Baylón

Como hemos ido viendo, *El angel...* expone de forma novelada algunos momentos reales, unos, y tópicos, otros, de la vida del protagonista, acordes con su condición de santo, en un ambiente social en el que su comportamiento responde siempre a las reglas del decoro y tono en actitudes y palabras.

La acción dramática relata, en forma juglaresca, su nacimiento en un pueblo aragonés con expresa mención a sus padres (“Que Torre-hermosa es su Pueblo,/ Lugar, que de entre Castilla,/ y Aragon se pone enmedio:/ que sus padres se llamaron/ (todo de decillo tengo)/ Martin Baylon y Isabèl/ Jubera, que ya murieron) (4), la justificación del nombre por la fecha

de su nacimiento “que nació en Ila Pasqua del/ Espiritu Santo Supremo,/ por llo cual en el Bautismo/ Pascualillo le pusieron” (4), y se nos cuenta que, en sus más tiernos años, “Pasqual de Pastor con cayado” (3) ingresa en la orden religiosa de san Francisco. Transcurre su vida en los conventos de la Orden Franciscana de Elche y Monforte del Cid (Alicante), se le atribuyen milagros en su estancia en el de Villarreal (Castellón) y, ya muerto, avisa, con la insistencia de golpes, la proximidad de muertes, calamidades y catástrofes...(36)¹¹.



¹¹ El mejicano Juan Rulfo en su novela *Pedro Páramo* (1955) también lo menciona. Así exclamará Damiana Cisneros: “¡Válgame! Si no serán los tres toques de San Pascual Bailón, que viene a avisarle a algún devoto suyo que ha llegado la hora de su muerte” (175).

El dramaturgo destaca las virtudes hagiográficas: “Hombre en lo aparente, y Ángel/ en realidad de este emblema” lo definirá una de las protagonistas, Isabel (8); su humildad “siendo un simple, un idiota,/ vil gusano, necia hormiga” dirá de sí mismo, “porque yo, Padre, (y es cierto) / como soy un torpe asnillo” (16); su devoción mariana y su castidad a toda prueba, por eso esta, en personaje alegórico, le premia “pues importa/ à la Española Region/ tu vida, Pasqual” (26). Su muerte viene acompañada de un aparato escénico y una tramoya extraordinaria y glorificadora: Tras descubrirse la celda, aparece el cadáver sobre un tarimilla con el Custodio, los dos ángeles, Fray Juan, y los cuatro cartabones de la Iglesia, Castilla, Aragón y Valencia con sus armas respectivas, el frontis de la Gloria, por el que transita el bíblico Carro de fuego, la estatua del santo y el canto del personaje de la Música.

Otros personajes de la Comedia

Entre los personajes que acompañan a la figura central, destaca Isabel de Agramont, antagonista del santo, ama de Cotorra, compañera de Jaime Sorella, jefe de los Comuneros, luterano y oponente de Pedro Torrellas, leal al rey y padre, a su vez, de Beatriz, Vicente e Isabel, representante del mal y la lascivia: “Supongo ser yo el hechizo,/ que vio el Aguila Suprema/ brindando estragos al mundo” (6), “Supongo està la heregìa,/ cathedra de mis empressas,/ en sus aumentos mayores,/ y en sus invencibles fuerzas” (6-7), que intenta contrarrestar a Pascual Baylón “esse Pobre remendado/ bien conocido en su señas/ [...] donde de la Descalzèz/ no està estampada la huella” (7) y seducirle con quejas y engaños: “Vos sois mi amparo (aora especies/ lascivas) por vos padezco” (34) “todo el juicio me has costado,/ [...] què galàn que eres, mi bien,/ mi consuelo, mi deleyte,/ mi imàn, mi norte, mi hechizo,/ que todo aquello mereces:/ dame, dame aquessos brazos,/ cadenas, que en ti me estrechen.” (34).

Los bufones, no siempre aceptados por la estética dramática dieciochesca, pues “se profaniza la santidad con los dichos del bufón y la graciosa”¹², vienen representados en la comedia de Antonio P. Fernández por el Zurrón Gracioso y la Cotorra Graciosa: “En las Comedias de santos, el gracioso participa muy a menudo en la acción siendo su presencia muy familiar. [...] y siempre haciendo reír por su simpleza, vulgaridad y sus ocurrencias fuera de tono y de lugar” (Vallejo 144). Estos criados de los protagonistas, prototipos del vulgo, Zurrón y Cotorra, representan el aspecto gracioso e irrisorio de la comedia. Sus maneras, vestuario y lenguaje sirven de contrapunto a las situaciones graves y serias que acompañan a la presencia del santo, quien, por humildad, se opone a que Zurrón narre su vida y milagros o que pondere sus acciones ante extraños y

¹² Cito, por Palacios (251, nota 14), a Gaspar Díaz, *Consulta Theologica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las Comedias, como se practican el día de oy en España*, Imp. Real de Marina y Real Casa de Contratación, s.a. [1742], pp. 10-11,

desconocidos. Este intercala en sus intervenciones vulgarismos “de hablar con los camaradas,/ pan por pan, vino por vino” (14) (“y con llo otro/llogramos nuestro remedio,/ de llas miguitas compuestas”, 5) con frases latinas, en contrafactura, incrustadas en el discurso (“exi foras maledicto” (18); “Vade, retro,/ exi foras, pies de cabra” exorciza Zurrón a Isabel “con hysopo, y calderilla” (38).

Las situaciones dispares son constantes: “Salen Beatriz, Cotorra, y Isabèl haciendo extremos de loca con la Musica siguiente” (27), se aclama al Rey, se advierte de los peligros del amor con apariciones insólitas: “Sale el Custodio, y los dos Angeles con azadones” (35) lo que ya, en 1686, criticara Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, Conde de Fernán Núñez, en su obra *El hombre práctico o Discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza*: “Y pasando a la consideración de las representaciones de santos y misterios de la fe que se mantienen en son de piadosas, consideremos qué cosa más contraria a serlo que ver hechos escarnio y mofa sobre el teatro los hábitos de las religiones, donde debemos creer reside la mayor perfección de la nuestra, no habiendo nunca santo que no tenga compañero hipócrita, borracho, lujurioso o todo junto; y las más escandalosas mujeres de la república en hábito y representación [...] y que en las enseñanzas austeras de nuestra creencia no caben los ornatos fabulosos de la poesía”. (Pérez y Sebald 192-193).

Entre los *dramatis personae* se encuentran también el Rey Carlos V, con los atributos que el decoro exigía, aclamado desde el primer verso, “Viva el Rey, viva la Patria,/ mueran los traydores fieros”. En el transcurso de la acción dramática aparece nuevamente la figura real cuando se halla en la ciudad de Villarreal, camino de Flandes por Barcelona, liberando a los comuneros arrepentidos y encargando al Arzobispo de la sede valentina “que los Moros, que ocultos/ están en estos parages/ de Valencia, à nuestra Fè/ se sujeten” (30).

Los personajes bíblicos y alegóricos ya citados completan la nómina de las “Personas que hablan en ella” y de relevancia menor en la acción dramática.

Las representaciones de la comedia y sus censuras

El Ángel, lego y pastor, San Pasqual Baylon fue representada el día 9 de mayo de 1761 en el Teatro del Príncipe de Madrid por la compañía de María Hidalgo (Andioc y Coulon, I: 245, 562) y los días 16, 23 y 26 de marzo de 1805 en el Teatro de los Caños del Peral. (Andioc y Coulon, II: 630) cuando ya se había promulgado la Real Orden del 12 de junio de 1765 que prohibía absolutamente la representación de los autos sacramentales y renovaba también la de las comedias de santos y asuntos sagrados “bajo título alguno” a requerimiento de numerosos obispos (Esquer 212).

Muestra del interés popular que suscitó la comedia de Antonio P. Fernández lo prueba el hecho de que su representación, entre los días 16 al

26 de marzo, en la temporada 1804-1805, obtuviera una recaudación “un día los 12.300 reales y otro los 10.000” (Gálvez 60-61).

Las obras teatrales en el siglo XVIII estaban sometidas a una censura más rígida que la aplicada a los otros géneros literarios (Esquer 1965) dado su carácter público y por el peligro que pudieran acarrear las escenas irrespetuosas o que conculcasen el buen gusto. Para cualquier obra teatral que tuviera que ser representada en Madrid se precisaban, previa la orden autorizadora, seis firmas de la jurisdicción civil y eclesiástica (Aguilar, 120). Pese a que la década de los años cuarenta del siglo XVIII marca el inicio del declive de las comedias de santos, *El ángel...* se sigue representando, previa la censura correspondiente, avanzado el siglo, en mayo 1761, en los primeros años del reinado de Carlos III, favorable en líneas generales al carácter educador del teatro, y en junio de 1805. (Aguilar Piñal, *Bibliografía* 314).

Varios documentos que poseemos autorizan la representación de la comedia en fechas distintas. Las razones expuestas por la autoridad aluden tanto a que su puesta en escena no infringiría la doctrina ni la moral como a que su misma teatralidad ayudaría a remediar las necesidades económicas de los actores:

Así el licenciado Dn. Joseph Armendariz y Arbeloa, Presbítero, Abogado de los Consejos y Teniente Vicario de la villa de Madrid y su Partido, otorga licencia una vez “*asido vista, y reconocida, y no contener cosa, que se oponga anxa Santa féé, y buenas costumbres*”, en Madrid a 14 de abril de 1761.

En otra autorización, fechada y firmada en Madrid el 5 de mayo de 1761 por Manuel Tellez, de la orden de san Agustín, leemos: “*He visto esta comedia, y no allo cosa que se oponga a nuestra santa fe y buenas costumbres, así lo siento salvo meliori*”.

En la última página de la comedia impresa (BHM BHCE Tea 1-3-12, a 1), disponemos, asimismo, del texto fechado en Madrid el día 13 de febrero de 1805 y firmado por Casiano Pellicer, censor general de Teatros, bajo el reinado del Borbón Carlos IV:

Como censor general de teatros, nombrado por S.M.

He reconocido esta comedia, en tres actos, intitulada: El Angel Lego y Pastor Y aunque por la regla general de ser comedia de santos y por las demas razones que espuse en la censura de: Sn. Isidro, no debia permitirse su representacion; sin embargo, habiendoseme hecho presente la suma necesidad en que se hallaba una parte de los Actores del Teatro de los Caños del Peral, discurriendo que la presente comedia por tener bastante aparato teatral, con lo que se atraera al pueblo, remediara la urgente necesidad; y omitiendose escrupulosamente todo lo rayado y borrado en ella, puede por esta vez permitirse su representacion en ntro. Teatro; precediendo indispensablemente la licencia del Excmo. Sr. Gobernador del Consejo.

Madrid y Febº. 13. de 1805.

Representese (firma ilegible)

Casiano Pellicer (firma)

Este texto de la versión autorizada en 1805 se halla con numerosas tachaduras, rayas, borrones y notas al margen, previos al permiso de su representación. Así, en la jornada primera, el censor adelanta el final de esta, en la segunda se elimina el minué y se añade la elevación del santo en lugar de un abigarrado escenario con la aparición del Espíritu Santo y un globo de fuego de fondo. En la última, se suprime la escena de la presencia del rey Habsburgo, Carlos V, “Galàn á la Española, acompañado de D.Pedro, el Conde de Almenara, el Arzobispo de Valencia...”, (págs. 28, 29 y parte de la 30) cuyos nombres ya encontramos tachados en la nómina de personajes de la comedia. La censura borbónica pretendía hacer tabla rasa o soslayar toda la dinastía española anterior¹³.

Historia y religión

Aun siendo el principal objetivo de las comedias de santos, “en las que aún se mantiene el espíritu primitivo de piedad y tierna religiosidad” (Palacios 248), el representar la vida de éstos y promover por su ejemplaridad, la admiración y devoción hacia los mismos, en *El ángel...*, junto a la vida del santo de Torrehermosa, otros temas cooperan al interés de la misma: la historia y la religión, que circunscriben su argumento en un tiempo concreto y le prestan realismo y verosimilitud. En la primera jornada, la escena “Estarà el Teatro de monte, y enmedio una cima bastante corpulenta, con dos arboles à los lados; oyese ruido de cuchilladas, caxas y clarines dentro” (1) queda situada en un momento concreto y significativo de la historia de España, el enfrentamiento de Carlos V y los Comuneros de Castilla, en 1520, en medio de una grave crisis económica y el rechazo a la elección del rey como Emperador del Sacro Imperio Germánico: “Supongo estàr estos reynos/ de Cataluña, y Valencia/ sublevados à mi impulso/ con la civil cruda guerra/ de Comuneros, que buscan/ la libertad que desean” (7); en la segunda, se hace referencia a las controversias ante la doctrina luterana, se alude a la reforma franciscana a principios del siglo XVI y se asiste a la “mutacion de monte” y “mutacion de Refectorio” con la apoteosis final y la aparición del Espíritu Santo. La tercera y última destacan ampliamente el tránsito por Villa-Real (hoy, Vila-real en la provincia española de Castellón) del emperador flamenco¹⁴ camino de Flandes “supuesto/ que el Invicto, Augusto y Grande/ Emperador Carlos Quinto/ (que el Cielo por siglos guarde)/ hoy por Villa-Real transita/ a los países de

¹³ Izquierdo incluye otra autorización de la obra en Valencia, con fecha 27-X- 1801, para “sufragar los descalabros que había tenido la otra compañía el próximo verano pasado”, *Sección Teatro*. Legajo 8º. Archivo Municipal de Valencia, que nos ha sido imposible reencontrar (413, nota 5).

¹⁴ No existe documentación de tal visita. En 1520, el rey, desde Bruselas, escribe a sus súbditos de la población inmersos en la guerra de Germanías. Al año siguiente, su ejército tomará Villarreal y castigará a los agermanados.

Flandes,/ dando libertad a cuantos/ arrepentidos se hallaren/ de los
 pasados absurdos/ de Comuneros” (27) y la correspondiente “Mutación
 corta de Salòn; caxas, y clarines con la aclamacion dentro”. Se añade, la
 alusión a la guerra, habida en 1526, a causa de la sublevación de los
 moriscos en estas sierras levantinas por lo que encarga al Arzobispo de
 Valencia que los moros “que ocultos/ estàn en estos parages/ de Valencia,
 à nuestra Fè/ se sugeten, según mande/ la Suprema de Madrid,/ que de ello
 pesquisas grandes/ queda haciendo” (30). El final de la comedia constituye
 una aclamación a la figura de san Pascual¹⁵ rodeado del poder real y político:
 “Aora se descubre la Celda, Pasqual sobre una tarimilla, el Custodio, los dos
 Angeles [...] y en quatro cartabones la Iglesia, Castilla, Aragon, y Valencia,
 con sus respectivas Armas, el frontis todo de Gloria, por el qual passa à su
 tiempo un Carro de fuego con una estatua de el Santo, y canta la Musica”
 (39)¹⁶.

El aparato teatral de la *Comedia*

La *Comedia famosa. El Angel, Lego y Pastor, san Pascual Baylon* es una obra
 teatral de raigambre barroca por su misma construcción y por los elementos
 que contiene. Como afirmaba el censor Casiano Pellicer, en su resolución
 de 1805, “discurriendo que la presente comedia por tener bastante aparato
 teatral, con lo que atraer al pueblo”, la escenografía variada y dinámica de la
 misma ocupaba lugar relevante en su puesta en escena. Coadyuvaba,
 además, en estas escenificaciones una serie de elementos mágicos y
 extraordinarios que atraían a los espectadores y de los que los dramaturgos
 sacaban reconocimiento y emolumentos.

De acuerdo a la estética barroca, el tema religioso era transmitido al
 pueblo de manera directa, -en eso estribaba lo peculiar del género teatral- e
 impactante al intervenir en la emisión del mensaje múltiples códigos, el
 texto en sí y los elementos paraverbales, de carácter fundamentalmente
 cinético. Los mismos milagros formaban parte del espectáculo de la
 comedia con cuyo concurso aumentaba el interés del espectador.

Ya desde el inicio de la comedia, los lugares son escarpados y en el
 escenario se muestran situaciones truculentas, que buscan la conmoción del
 espectador “Estarà el Teatro de monte, y en medio una cima bastante
 corpulenta, con dos arboles à los lados, oyese ruido de cuchilladas, caxas y
 clarines dentro”, con continuos efectos escénicos: “Salen los Alguaciles,
 retirando à los Vandoleros y detrás D. Pedro Torrellas Barba y Jayme
 acuchillandose” (2) “Arrojale la espada”, “Dentro con chasquidos de honda”
 (3), con tempestad (5) y frecuentes apariciones insólitas: “Muevense los
 peñascos”, “Con el quatro siguiente se deshace la mutacion del monte en

¹⁵ “La escena final se convierte en un episodio brillante, mágico y espectacular”
 (Huerta, *Historia* 1561).

¹⁶ Alude al profeta Elías quien fue arrebatado igualmente y transportado al cielo.

varios trozos, y se ve la de Infierno, en cuyo foro estará una hidra, y sobre ella una muger con antorcha negra y copa dorada..." (6), "Vase desnudando la espada", "Salen los dos dando vuelta al tablado batallando", "Salen Vandoleros huyendo de los Pastores con palos, y hondas" (10)...

Las acotaciones cooperan en gran manera a crear este ambiente dinámico y de continua sorpresa con las mutaciones y apariciones de personajes, lugares variados y situaciones insólitas. El patetismo y el empleo de los déicticos aproximan y suscitan inmediatez intensificadora. El marco escénico resulta de gran aparatosidad, con los tres niveles de cielo, tierra e infierno (Vallejo 140) en clímax: "Aquí se empiezan à elevar los tres Angeles en esta forma: San Pascual en medio de la copa de un Almendro muy florido, el Custodio un poco mas abaxo; los dos Angeles en los extremos de las ramas, que se vãn estendiendo bien separadas, de modo, que no estorven à la vista de toda la Religion de S. Francisco, que se manifestará en varios ovalos de Gloria, y en uno de enmedio estarán los dos niños, que hagan à S. Francisco, y Santa Clara; con la advertencia, que en el tronco del Almendro estará à la mano derecha una Estatua de S. Francisco y, à la izquierda la de santa Clara, y del Cordon del Patriarca se figurará el enlace de todos los ovalos, que hacen la perspectiva de las Provincias, con tal union, que ocupe toda la boca del teatro." Idéntico dinamismo se advierte en las jornadas segunda: "Sale don Pedro acuchillando a Jaime, que trae la espada rota, cayendo y levantando" así como el inesperado cambio de la tramoya. De igual forma abigarrada, se nos muestra la venida del Espíritu Santo: "En el foro habrá un cenáculo, alrededor del cual estará la perspectiva de todos los apóstoles y discípulos, en medio la Castidad, que hace a la Virgen, la que se va elevando en una gasa, y los dos apóstoles a los lados, sobre dos llamas transparentes y piramidales, la Castidad sale a buscar a san Pascual, que vendrá de un extremo del tablado sobre otra llama igual a la del Custodio, y por medio, en varios adornos de llamas y centellas transparentes, se verán colocados y figurados los siete Dones y la Paloma del Espíritu Santo en su globo de rayos y por el resto de bambalinas y sus huecos, centellas iluminadas de fuego de modo que toda la perspectiva sea de un globo de fuego" (26). Como escribe Irene Vallejo "Muchas veces la tramoya llena todo el ámbito del teatro de parte a parte o todo el foro desde las bambalinas al tablado, por lo que recibe la denominación de tramoyón" (150). Y, tras enumerar una serie de elementos que caracterizaría esta tipología de comedias de santos, concluye: "La citada comedia sobre la vida de san Pascual Bailón ilustra mejor que ninguna otra todos los defectos que acabamos de señalar" (Vallejo 152).

En la tercera jornada, el ambiente es festivo propiciado por medio de la música, que acompaña a los momentos más climáticos de la comedia, por la ornamentación de personas y lugares, por las aclamaciones múltiples (clarines, toques de campanas, carro de fuego) y la aparición final ya anteriormente descrita. Los elementos paraverbales (tormentas, golpes

repetidos¹⁷) y cinéticos (continuas entradas y salidas de los personajes con variedad de posturas) coadyuvan al dinamismo y movimiento de la *Comedia*. “El autor ha incluido, además, el espíritu barroco que <<muestra la polaridad de los sentimientos y la nada>> -en los personajes principales-, <<la belleza y la muerte>>-en la lujuria-, y <<lo temporal y lo eterno>> - en la muerte y glorificación del protagonista”(Sarrió 221).

El lenguaje versificado, marcadamente retórico con exclamaciones, preguntas y expresiones que expresan vehemencia y un estado de ánimo conmocionado sintonizan con el impacto visual de la escenografía. Frente a los parlamentos altisonantes, la intervención verbal de los dos actores graciosos consigue momentos hilarantes y de distensión jocosa.

Conclusión

La *Comedia famosa. El angel, lego, y pastor, san Pasqual Baylon* se inscribe en la tradición literaria del género de comedias de santos. Temáticamente, escenifica la vida —dando relieve a sus virtudes y milagros— del santo franciscano Pascual Baylón, con un claro objetivo propagandístico y ejemplarizante. Se engarzan en la comedia los hechos históricos y culturales en su momento religioso, la biografía con la leyenda y ficción literaria, el documento con la tradición consiguiendo, a un tiempo, el adoctrinamiento y la secularización.

En su forma, sigue el modelo barroco en la presentación de personajes arquetipos, modelados según el decoro exigible, y antagónicos con una finalidad moral y de entretenimiento. Destacan en la Comedia, asimismo, los continuos efectos de tramoya, escenografía y acción tumultuosa que, aun dificultando su representación, consiguen el asombro y diversión del espectador, la sanción de la conducta y, sobre todo, la glorificación final, propia de este tipo de comedias hagiográficas.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Piñal, Francisco. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. T.III. Madrid: C.S.I.C, 1984.

—. *Introducción al siglo XVIII*. Madrid: Gijón: Ediciones Júcar, 1991.

Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación J. March/ Castalia, 1976.

— y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.

¹⁷ Aún hoy está arraigada la creencia de que el santo anuncia mediante ellos catástrofes o desastres.

Cañas, Jesús. "Humor y drama en *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, de José de Cañizares." *Scriptura* 15 (1999): 121-131.

Díaz, Gaspar. *Consulta Theologica acerca de lo ilícito de representar las Comedias, como se practican el día de oy en España*. Cádiz: Imp. Real de Marina y Real Casa de Contratación, s.a. [1742].

Esquer, Ramón. "Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII." *Segismundo* 2 (1965): 187-226.

Gálvez, María Rosa de (ed.). *La familia a la moda. Comedia en tres actos y en verso*. Salamanca: Grupo de Estudios del Siglo XVIII, 2001.

Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, Francisco. *El Hombre práctico, o Discursos varios sobre el conocimiento y enseñanza*. Introd., edición y notas de J. Pérez Magallón y R. P. Sebold. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2000.

Herrera Navarro, Jerónimo. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993.

Huerta Calvo, Javier (dir.). *Historia del teatro español (del siglo XVIII a la época actual)*. Madrid: Gredos, 2003.

— y otros, *Teatro español de la "A" a la "Z"*. Madrid: Espasa-Calpe, 2005.

Izquierdo, L. "Las comedias de magia y de santos (1800-1850)." En Blasco, J.F. y otros, *La Comedia de Magia y Santos*. Gijón: Júcar, 1992. 411-420.

Luzán, Ignacio de. *Poética*. 1737, 1789. Madrid: Cátedra, 1974.

Martínez Berbel, Juan A°. "La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud." En Pedraza, F.B. y García, A., *La comedia de santos. Coloquio Internacional*. Almagro: UCLIM, 2008. 39-64.

Palacios, Emilio. "Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional." En Blasco, J.F. y otros, *La Comedia de Magia y de Santos*. Gijón: Júcar, 1992. 245-259.

—. *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida: Milenio, 1998.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. 1957. Ed. J.C. González. Madrid: Cátedra, 1983.

- Sarrió, Pilar. "San Pascual Bailón: una comedia de santos del XVII." En Blasco, J.F. y otros, *La Comedia de Magia y de Santos*. Gijón: Júcar, 1992. 207-221.
- Sirera, Josep Lluís. "Los santos en sus comedias: Hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico." *Actas del Congreso Internacional sobre Teatro*. Valencia: Universitat de Valencia, 1991. 55-76.
- Vallejo, Irene. "Tradicción y novedad en la comedia de santos del siglo XVIII." En Blasco, J.F. y otros, *La Comedia de Magia y de Santos*. Gijón: Júcar, 1992. 133-153.
- Vega, Germán. "Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos." En Pedraza, F.B. y García, A., *La comedia de santos. Coloquio Internacional*. Almagro: UCLIM, 2008. 21-37.





