

Una muestra de teatro hagiográfico del barroco catalán

La Comèdia de Santa Bàrbara
de Francesc Vicent Garcia

Francesc Massip Bonet

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9926-5428>

A Sample of the Hagiographical Theater of the Catalan Baroque
The Comèdia de Santa Bàrbara by Francesc Vicent Garcia

Recepción: 13 de enero de 2022

Aceptación: 15 de febrero de 2022

Resumen

Presentamos la comedia hagiográfica más relevante del teatro barroco catalán, *Comèdia de Santa Bàrbara* del poeta Francesc Vicent Garcia, la primera pieza catalana que sigue las reglas de la comedia nueva. Data de 1617, se estructura en tres jornadas y está escrita con la polimetría característica del género (cuartetos, romances, silvas, sonetos, octavas reales), que se adecua a la naturaleza de los personajes. La pieza integra la práctica escénica populista con la inclusión de un eficaz “gracioso” o “bobo de la comedia”, hazmerreír inspirado en los *zanni* o criados de la *commedia dell’arte*; se acerca a las formas artísticas de la práctica cortesana y del fasto ceremonial y, finalmente, destila el valor literario y retórico del teatro clasicista propio de la práctica erudita y universitaria. Se transcriben algunos pasajes inéditos procedentes de un manuscrito extraviado y se documenta su influencia y reutilización en comedias tanto del Principado como del Rosellón, todavía a mediados del siglo XIX.

Palabras clave

Teatro hagiográfico, barroco catalán, Francesc Vicent Garcia, Santa Bàrbara

Abstract

We present the most relevant hagiographic play in Catalan baroque theater, *Comèdia de Santa Bàrbara* by poet Francesc Vicent Garcia, the first Catalan play that follows the rules of the comedia nueva. Dating from 1617, it is structured in three acts and is written with the characteristic polymetry of the genre (quatrains, *romances*, *silvas*, sonnets, royal octaves), which suits the characters' nature. The piece integrates the populist scenic practice with the inclusion of an effective "gracioso" or "bobo de la comedia", a laughing stock inspired by the *zanni* or servants of the *commedia dell'arte*; it approaches the artistic forms of courtly practice and ceremonial pomp, and, finally, it distills the literary and rhetorical value of the classicist theater characteristic of the erudite and university practice. Some unpublished passages from a lost manuscript are transcribed, and its influence and reuse in comedies both in Catalonia and Roussillon is documented, even in the middle of the 19th-Century.

Keywords

Hagiographic theater, Catalan baroque, Francesc Vicent Garcia, Santa Bàrbara

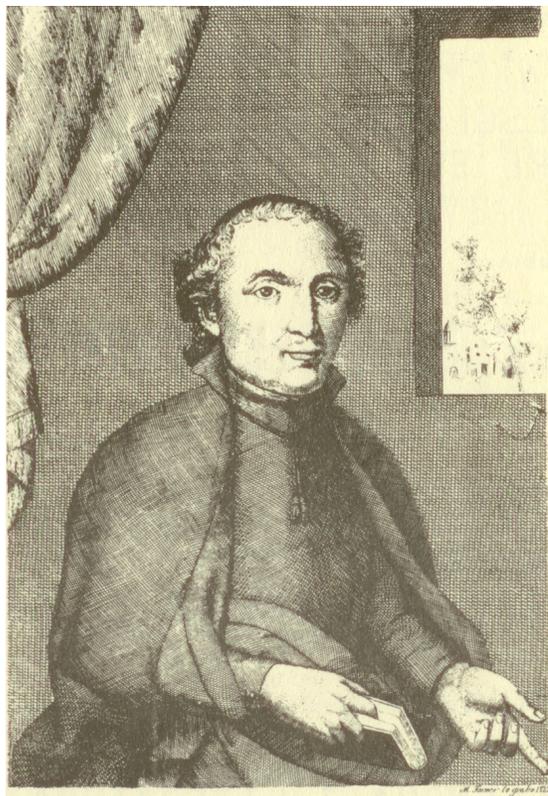


Figura 1. Garcia, Rector de Vallfogona, portadilla de la edición de *Poesias jocosas y serias del célebre Dr. Vicens Garcia*, Barcelona, Impremta Nacional de Josep Torner, 1820, Biblioteca de Catalunya.

HACE POCO MÁS DE CUATRO SIGLOS, EL 16 DE MAYO de 1617, en la plaza de la iglesia parroquial de Vallfogona de Riucorb (La Segarra, Tarragona, España), tenía lugar uno de los eventos más importantes de la escena catalana del primer barroco: el estreno de *La Comèdia famosa de la gloriosa Verge i Màrtir Santa Bàrbara*, única pieza teatral de Francesc Vicent Garcia (1579-1623),¹ párroco de aquella villa y el escritor más importante del barroco catalán, tanto por la diversidad de formas poéticas y géneros que emplea como por su intrínseca calidad y fuerza literaria (fig. 1).

La escenificación venía a culminar todo un conjunto de iniciativas que el célebre rector había llevado a cabo para fomentar la veneración de aquella santa, a quien erigió una capilla que se había consagrado aquel mismo día. Tal vez la representación de la comedia habría servido de ayuda para sufragar la construcción, una práctica habitual en este tipo de representaciones que implicaban la participación solidaria de la población.

¹ Nacido circunstancialmente en Zaragoza, en cuya Seo fue bautizado el 23 de enero de 1579, al morir su padre (hacia 1582), la viuda regresó con su vástago al lugar de origen de toda la familia: Tortosa, y volvió a casarse con Pere Bono, de oficio librero. El muchacho, pues, se crió entre libros. Luego cursó estudios sacerdotales en Barcelona y se ordenó en Vic en 1605, donde ingresó en la curia episcopal como familiar y maestro de capilla del obispo Francesc Robuster. Fue encomendado a la parroquia de Vallfogona a fines de 1606, aunque no por ello dejó de viajar y frecuentar ambientes aristocráticos; fue secretario del obispo de Girona Pere de Montcada, quien le encargó el sermón fúnebre por las exequias de Felipe III (1621) y se doctoró en teología en los Reales Colegios de Tortosa en 1622; murió prematuramente a fines del verano de 1623. Albert Rossich, *Dos panegírics d'Andreu Rey d'Artieda (1604) i Vicent Garcia (1613) pronunciats a l'Estudi General de Lleida*, 73-76. Siempre firmó como "presbiter dertusensis" utilizando la variante tortosina del catalán, considerada modélica en la época.

La avidez de los vestigios

La capilla, un oratorio esplendoroso y rico realizado en el estilo manierista y prebarroco que entonces triunfaba, con esculturas de Agustí Pujol, pero que lamentablemente fue destruido durante la guerra de España (1936-39), se hizo para hospedar una reliquia de la santa, concretamente “parte del dedo anular de la mano izquierda”,² la cual fue “edificada de un mármol bastardo, esmeradamente labrado, con dos grandes columnas hechas a la salomónica, que sustentan la airosa y espaciosa fachada o frontispicio de la capilla (fig. 2). En las columnas están cinceladas muchas empresas, con lemas ingeniosos, que aluden a las glorias de la santa y la práctica de las virtudes morales... el altar de la capilla está

hecho de hermosa escultura y ricamente dorado. La reliquia de la santa se venera, colocada sobre la mesa del altar, en una torre dorada, en significación de aquella que, en vida, mandó hacer Bárbara para su retiro”.³ Existen algunas fotografías de Francesc Blasi, hechas entre 1920 y 1938 (Archivo Centro Excursionista Cataluña), donde se aprecia la fachada de la capilla y se intuye el retablo del interior, así como algún elemento que sobrevivió a la



Figura 2. Francesc Blasi, Capilla de Santa Bárbara del templo de Vallfogona antes de su destrucción, c1920-1938, © Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya.

² “[...] una rica reliquia de santa Bàrbara, que és part del dit annular de la mà esquera”. Manuel de Vega y Joaquim Vives i Ximenez, eds., *La Armonia del Parnàs: mes numerosa en las Poesias varias del Atlant del Cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia, Rector de la Parroquial de Santa Maria de Vallfogona*, xxxiv. Las traducciones del original catalán son siempre propias.

³ “[...] edificada de un marbre bastart, labrat curiosament, ab dos grans columnas treballadas a la salomònica, que sustentan la ayrosa y espayosa fatxada o frontispici de la capella. En las columnas estan sincelladas moltas empresas, ab lemas ingeniosos, que aludeixen a las glòries de la santa y a la pràctica de las virtuts morals... Lo altar de la capella està fet de hermosa escultura y ricament dorat. La reliquia de la santa se venera, colocada sobre la mesa de l’altar, dins una torre dorada, en significació de aquella que, vivint, manà fer Bàrbara per son retiro”. Vega y Vives, *La Armonia del Parnàs...*, xxxv.



Figura 3. Francesc Blasi, detalle de la puerta monumental de la capilla de Santa Bàrbara de Vallfogona, c1920-1938, © Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya.

destrucción, como el escudo de Fra Nicolau de Cotner, quien fue Gran Maestre de la Orden del Hospital y de la Comanda de Vallfogona entre 1614 y 1623 y que colaboró en la construcción de la capilla (fig. 3).

La búsqueda de reliquias barbarinas se remonta a la época de Jaume I, cuando su hija Violant y su yerno Alfonso X el Sabio enviaron una embajada a Egipto para reclamar el cuerpo de la santa. Tras la obtención en Armenia —a cambio de un trono de oro, numerosos caballos andalusíes y centenares de quesos de Mallorca— de la reliquia de santa Tecla, cuyo brazo entró solemnemente en la ciudad de Tarragona en 1321,⁴ se redoblaron los denuestos por conseguir algún resto corporal de Bárbara. Se multiplican las embajadas: de Jaume II en 1322 (en la que pide el cáliz de la santa

cena, el cuerpo de santa Bárbara y la piedra de Betzaar contra venenos), de Alfons el Benigno en 1329 y, sobre todo, de Pere el Ceremonioso entre 1345 y 1356, con todo tipo de regalos (coral, alanos, halcones, azores) al sultán mameluco de Babilonia (ahora Egipto) para que accediera a remitirles las reliquias de la santa, solicitudes renovadas en 1366, 1371 y 1373, con nuevas embajadas y obsequios, peticiones que fueron sistemáticamente rehusadas ante la resistencia de la comunidad cristiana de Egipto que le tenía una gran devoción, y que todavía las custodia en la iglesia de Santa

⁴ Jaume Vilar, *Relació veritable de la translació del braç de la gloriosa verge, i invicta protomàrtir Santa Tecla [...] amb un estudi crític de D. Josep Sánchez Real i il·lustrat amb dibuixos gravats a la fusta de D. Antoni Gelabert*. Para profundizar en el contexto histórico de esta reliquia traída de Armenia, véase Eduard Juncosa Bonet, "Açò que jo, Simó Salzet, fiu per lo rey d'Aragó al rey d'Armènia: el memorial en primera persona de una embajada", 97-142.

Bárbara del barrio copto de El Cairo.⁵ Martí el Humano encargó al cónsul de los mercaderes catalanes de Alejandría que lo intentara incluso “por vía de hurto”.⁶ Aunque sin duda falsa, los carmelitas de Zaragoza decían poseer la reliquia de su cráneo, que custodiaban en una capilla a ella dedicada, construida en 1496, mientras que los cofrades de santa Bárbara de la parroquia de Sant Llorenç de Lleida (1493) veneraban ciertos vestigios corporales suyos por supuesto también apócrifos.⁷

Entre las reliquias más célebres, sin ningún viso de autenticidad (como casi todas las reliquias medievales), hay el pie incorrupto conservado en Dignano (Croacia) y fragmentos corporales en Burano (Venecia), Rieti (Lacio) o Paternò (Catania). El de Vallfogona se asemejaría al relicario de la falange de un dedo de santa Bárbara que se conserva en la iglesia de Santiago de Moncada (Valencia); también está el cráneo de Montecatini Alto (Toscana) e incluso se pueden encontrar reliquias barbarinas en venta en internet.⁸

No hemos podido verificar si todavía se veneran sus santos pechos —amputados durante el martirio, como los de santa Ágata— en el santuario bajo su advocación de Pruneres (Alta Garrotxa, Girona),⁹ cuya iconografía inspirara la imagen poética de Rosa de los Camborios del “Romance de la Guardia Civil Española” de Federico García Lorca, que le valió la piel a su autor. Tampoco hemos podido cotejar las reliquias que tendría el pueblo de Andorra (Aragón) del que es patrona y en el que le dedican un Dance.¹⁰ A la postre, el Concilio Vaticano II la eliminó del calendario oficial por falta de

⁵ Vicent Baydal Sala, “Santa Tecla, San Jorge y Santa Bárbara: Los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos XIV-XV)”, 157-161.

⁶ Amada López de Meneses, “Pedro el Ceremonioso y las reliquias de Santa Bárbara”.

⁷ Jaume Riera i Sans, “Santa Bàrbara de Pruneres i la seva col·lecció d’almoines”, 121.

⁸ “Relicario de plata con grabado de Santa Bárbara”, vendido en subasta: 205812551. <https://www.todocoleccion.net/antiguedades/relicario-plata-grabado-santa-barbara-iluminado-reliquia-prte-trasera~x205812551> (consultado en enero de 2022).

⁹ Riera i Sans, “Santa Bàrbara...”, 124.

¹⁰ José Ángel Aznar Galve, coord., *El Dance de Santa Bárbara de Andorra (Teruel)*.

datos históricos fiables, puesto que ni siquiera figura en el *Martyrologium Hieronymianum*.¹¹

García y la introducción de la comedia nueva

La pieza de Francesc Vicent Garcia, rector de Vallfogona, es la primera muestra del teatro catalán que sigue bastante escrupulosamente las reglas de la comedia nueva.¹² Recordemos que la comedia barroca queda definida en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega, donde se propone una nueva fórmula teatral (llamada comedia nueva) que de hecho sintetiza las prácticas escénicas del Renacimiento; es decir, por un lado, recoge la vocación populista de las compañías ambulantes, que necesitan la aclamación de la audiencia para ganarse la vida, y que por ello incorporan figuras de probada comicidad como el “bobo” o “gracioso”, hazmerreír inspirado en los *zanni* o criados de la *commedia dell’arte*, género de teatro popular que comenzaba a diseminarse por “la piel de toro” (la península ibérica) con un éxito rotundo.¹³ Por otra parte, se acerca a las formas artísticas de la práctica cortesana y del fasto ceremonial, incluidos sus temas favoritos (tratamiento idealizado y mitologizante) y, finalmente, destila el valor literario y retórico del teatro clasicista propio de la práctica erudita y universitaria. Una síntesis que ya habían iniciado los dramaturgos valencianos de la Academia de los Nocturnos (como el canónigo Francisco Agustín Tárrega, los militares Cristóbal de Virués o Andreu Rey d’Artieda, o los nobles Bernat Català de Valeriola, Carles Boïl, Gaspar Mercader o Guillén de Castro, entre otros escritores como Gil Polo, Gaspar Aguilar o

¹¹ Ian Fernhout, ed., *De martyrologi hieronymiani fonte, quod dicitur Martyrologium syriacum*.

¹² Albert Rossich, “El teatro barroco (siglo XVII)”, 60, 62.

¹³ Recordemos la célebre pareja de cómicos del arte que hicieron gira por la península ibérica entre 1574 y 1584: Stefanello Bottarga, alias de Abagaro Francesco Baldi, que había adoptado la máscara de Pantalone, y Zan Ganassa, el personaje de criado que incorporaba Alberto Naselli, cuyo aliento resuella en la nuca de Don Quijote y Sancho. Francesc Massip, “Botarga: de disfressa a personatge”, 1.

Miquel Beneyto).¹⁴ Lope recogería la enseñanza de estos precedentes tras una estancia decisiva en Valencia, durante el exilio que sufrió entre 1588 y 1595.¹⁵ El éxito de la nueva forma generó la primera comedia burlesca conservada del barroco peninsular, *La famosa comèdia de la gala està en son punt*,¹⁶ fechada en 1630.

Pues bien, la única pieza dramática del célebre rector de Vallfogona está estructurada en tres jornadas y entrelaza tres líneas argumentales: en primer lugar, la dramatización de la vida de la santa, tema central que se inscribe en la tradición hagiográfica de raíz medieval y que mantiene la estructura dual del drama hagiográfico: esto es, el relato, por un lado, de la vida y conversión del santo y, por otro, de su persecución y martirio.¹⁷ Un segundo nivel argumental va dedicado al marco histórico de la leyenda: la actuación del emperador Maximino el Tracio, proclamado en Maguncia el 235, el primer emperador de origen godo y el primero que nunca pisó Roma, pero que gobernó el imperio durante tres años en la época de la profunda crisis del siglo III, un contexto que evidencia la sólida información adquirida por el poeta y que nos remite a la línea teatral del drama histórico, en la vertiente de las obras que retoman la Antigüedad, si bien podríamos vislumbrar ciertas connotaciones de actualidad referidas al desastroso imperialismo castellano, que tantos estragos económicos suponía y que ya presentaba síntomas de decadencia. Finalmente, el autor incorpora una serie de pasajes de gran dinamismo y de tema cómico-amoroso a cargo de los criados que constituyen un afortunado engaste de entremés cómico que recoge

¹⁴ José Luis Canet Vallés, Evangelina Rodríguez Cuadros y Josep Lluís Sirera, eds., *Actas de la Academia de los Nocturnos*.

¹⁵ Rinaldo Frolidi, *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*.

¹⁶ Carme Morell, ed., *La famosa comèdia de la gala està en son punt*.

¹⁷ Josep Romeu i Figueras, *Teatre Hagiogràfic*, I: 6. En 1617 Suárez de Figueroa valoraba irónicamente en *El pasajero* las comedias de santos en las cuales “intervienen varias tramosas o apariencias; singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces, con crecido provecho del autor”, y asegura que tenían estructura tripartita, pues en ellas “Pónense las niñeces del santo en primer lugar; luego, sus virtuosas acciones, y en la última jornada, sus milagros y muerte, con que la comedia viene a cobrar la perfección que entre ellos se requiere”. Enrique Suárez Figaredo, “Cristóbal Suárez de Figueroa: El Pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana”, 427-428.

todos los elementos profanos y sentimentales esporádicamente manifestados en el drama religioso tardomedieval y que tuvieran su eclosión en la comedia renacentista. Es en este núcleo profano (el pasaje más indiscutiblemente original) donde Garcia hará su aportación más significativa a la dramaturgia catalana del barroco.¹⁸

Rastros perdidos

Hay que señalar que parte de la comedia es apócrifa (en la edición príncipe aparece la nota “fins aquí lo autor” a 15 páginas del final), es decir que el desenlace (junto con bastantes versos más) fue reconstruido por los editores porque se habría perdido y lo reescribieron quién sabe si a partir del testimonio de “un viejo nonagenario” que la había interpretado la segunda vez que se llevó a escena en la misma villa de Vallfogona (1630),¹⁹ o quizá recogieron los roles de actores que encontraron, pero con carencias significativas que los editores suplieron con su ingenio.

Tenemos rastros de un manuscrito no localizado que contenía una versión con importantes variantes, seguramente más fiel al original. Nos referimos al que lleva por título: *La gran comèdia de la ínclita y gloriosa verge y màrtir santa Bàrbara composta en vers català per lo Dr. Vicens Garcia Rector de Vallfogona*. Si tenemos copia de algunas páginas es porque el propietario, en algún momento de la segunda mitad del siglo XX, parece que intentó venderlo al Archivo Episcopal de Vic, y el archivero (Eduard Junyent i Subirà) hizo alguna fotografía para sopesar una posible compra que nunca se produjo y, por lo tanto, el original sigue en paradero desconocido.

Aparte del título, las *Dramatis Personae* varían ligeramente: el manuscrito extraviado escribe “Gonsalvo, graciós” en lugar del “Gonsalo, criat” de la edición; el emperador es “Maximi” y no “Maximiano”; en lugar de “Príncep”

¹⁸ Francesc Massip, *Història del Teatre Català. Dels orígens a 1800*, 269.

¹⁹ Vega y Vives, *La Armonia del Parnàs...*, XLVII.

se refiere a “Lo Fill de Maximí emperador”; Orpí no es un simple “vell” (“viejo”), sino el “ayo de la santa”; y figuran personajes que no aparecen ni en el elenco ni en el texto recogido en la edición: “Un Bisbe Demetrio” y “Orígenes, sacerdot”, aparte de “un patge”, “un mestre real”, “un jove” y “un aprenent”. La otra hoja fotografiada de este manuscrito de paradero desconocido presenta un diálogo entre Hipólito, el Emperador y el Príncipe con réplicas que no figuran en la edición:²⁰ se confirma, por tanto, que este manuscrito en paradero ignoto contendría una versión distinta de la comedia, quizá más próxima al original, porque, como acabamos de decir, los editores dieciochescos reconocen que no han podido recogerla íntegra.

El prólogo alegórico de la pieza sirve a Garcia para plantear el combate del mal contra el bien que regirá el argumento. Una personificación de la Idolatría, asimilada a la paganidad romana y en consecuencia alineada con el poder imperial perseguidor del cristianismo, declara guerra abierta contra “la enemiga Fe” y se propone atacar “la batejada nació”. A este efecto se hace ensillar un dragón alado, de aquéllos que poblaban las procesiones del Corpus y que todavía abundan con sus vómitos de fuego, con la intención de visitar al Emperador. Una nota de comicidad aflora en la protesta de Lucifer que, como soberano de los Infiernos, considera que Idolatría debería haberle pedido permiso para emprender la campaña que se propone con el concurso de tres vicios capitales: Soberbia, el pecado por antonomasia de los poderosos; Ira, madre de todas las batallas; y Envidia, la que hace desear lo que no te pertenece.

²⁰ En la única edición hodierna de la Comedia (Francesc Massip y Àngels Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 20, nota 16), ya se insinuaba que los versos 608-800 de la Segunda Jornada, en boca de Hipòlit, eran sin duda apócrifos (por las rimas en vocal neutra que un hablante del catalán occidental como Garcia nunca podría concebir ni dar por buenas), suposición que se confirma en la ya referida página fotografiada del manuscrito extraviado donde tales versos no aparecen y en su lugar hablan el Emperador y su hijo en octavas decasílabas de estructura *abababcc* con buenas rimas y mejor dicción (y que no existen en la *editio princeps*).

Santa Bárbara en escena

La comedia cuenta la vida de santa Bárbara, hija del influyente patricio Dióscoro, en el contexto histórico del Imperio romano regido por el emperador Maximino (mediados del siglo III después de Cristo). Un joven de buena familia, Hipólito, se manifiesta ciegamente enamorado de la doncella, con la “voluntat lliberta” (138A)²¹ cautivada, atrapado en una “estranya agridulçura”, que rima con “gust infinit i pena sens mesura” (“gusto infinito y pena sin medida”, 156-157A) y con la aseveración “que a un mar de gràcies corren rius de penes” (192A). Su criado y confidente, Gonçalo, compadece a su dueño “que suc vol tràurer d’un suro” (“que jugo quiere obtener de un corcho”, 203A), dado que la joven no quiere saber nada. Garcia refuerza el contraste entre el realismo de los sirvientes y el idealismo de los señores en una tensión típica de los dramas barrocos, y presenta una historia paralela: el amor no correspondido de Hipólito por Bárbara, ambos patricios, se traduce en un amor más carnal e igualmente no correspondido de Gonçalo por Agripina, sus respectivos domésticos. Del mismo modo, si la santa acaba sacrificada por su fe, igual fin recibe su fámula, que la acompaña en el martirio. El juego de estos dos mundos permite a Garcia enlazar y presentar unidas la línea popular y la línea culta de la literatura. En boca de los patricios habrá las citas clásicas y eruditas, los solemnes endecasílabos,²² el refinamiento y el lenguaje elevado. Por boca de los criados se expresarán las instancias a lo cotidiano, al mundo popular de la farsa, de la comicidad y de la sátira, los octosílabos de romance, la frescura y la espontaneidad, el lenguaje llano, intenso y vivaz como el azogue, audaz y burlón. Hipólito galantea a Bárbara porfiadamente y le atribuye una “belleza sobrehumana” (469A); ella compara la lisonja del joven con un infierno y se desentiende. Hipólito se lamenta de su infortunio, que no otorga premio a la afición y lealtad que profesa por la muchacha, y se erige en

²¹ Todas las citas de la obra corresponden a la edición Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, se indica el número de verso y jornada (A, B o C), mientras que con “R” marcamos la acotación o rúbrica que precede al verso señalado.

²² El endecasílabo castellano e italiano corresponde al *decasíl·lab* en la prosodia catalana, así como el octosílabo castellano propio del romance es el *heptasíl·lab* catalán.

mártir de amor, mientras evoca “la neu d’antany” (“la nieve de antaño”, 570A) de la célebre *Ballade des Dames du Temps Jadis* de François Villon, en cuyo verso de refrán, cual nostálgico *Ubi sunt*, se pregunta “Mais où sont les neiges d’antan?”.²³

Las escenas dedicadas al entorno imperial sirven para presentar un emperador caracterizado por la crueldad y la fiereza, que debe enfrentarse al Senado romano que no lo reconoce, al tiempo que debe detener invasiones exteriores y sublevaciones internas. En las páginas fotografiadas del manuscrito extraviado, el Emperador habla con su hijo el Príncipe acerca del combate que mantiene con Pupieno y Balbino, a la sazón nombrados co-emperadores por el Senado de Roma, en contra de Maximino (traduzco):

EMPERADOR. Es posible que al valor de mi persona
una gente tan infame se os atreva?
Y que el oro imperial de mi corona
fundir presuma un herrero tiznado?
Que un hijo de las musas de Helicon
persiga a quien es un hijo de Marte?
Y que no se canse ya la vil Fortuna
de serme tan adversa e importuna? [...]

Saque al caballo Pegaso en esta guerra
Balbino y se acompañe con las musas;
fuentes de sangre sacaré de esta tierra
entre las gentes vencidas y confusas.
Y Pupieno si el martillo aferra

²³ Véase Paul Verhuyck, “François Villon et les neiges d’antan”, 177-189, donde propone una datación del poema en 1458, cuando se recordarían las severas nevadas del invierno de 1457, “l’hiver long”, que congelaron ríos tan caudalosos como el Sena, y cuando se esculpieron numerosas estatuas de hielo con diversidad de personajes, como las damas que evoca Villon en su *Ballade*, una práctica habitual en el frío siglo XV, cuando se llegó a esculpir toda una danza macabra, presidida por las figuras del Papa y el Emperador, como se documenta en Arrás en 1434. Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVÈme-XVIIIÈme siècles)*, *Essai*, 161-163.

nos hallará más fuertes que en los yunques.
Vengan los dos villanos a honrar sus casas
que con garrotes los espero, no con espadas.

Y el Príncipe le responde:

PRÍNCIPE. Cese, padre y señor, la justa ira
que forjáis contra gente tan proterva:
el valor que a mi brazo Marte inspira
él solo matará una gran caterva.
Conocerá que a un imposible aspira
Balbino, y que entre Palas y Minerva
no habrá más proporción ni semejanza
que la que entre su pluma y esta lanza.
Haré que vea ese orate frenético
que se halla diferencia muy extraña
entre el furor de Marte y lo Poético
que entre coronas de laurel y caña.
Que a Pupieno hasta que muera hético
en el lugar más rudo de este monte
bien custodiado con cadenas duras
le obligaré a forjar siempre herraduras.²⁴

²⁴ Se trata de versos inéditos, que no aparecen en la edición príncipe y cuya buena factura los hacen suponer, sin duda, de García. Original catalán: "Possible és que al valor de ma persona / una gent tan infame s'atrevesca? / I que l'or imperial de ma corona / fondre un ferrer fumat lo presumisca? / I que un fill de les muses d'Helicon / al que és un fill de Marte perseguesca? / I que no's canse ja la vil Fortuna / de ser-me tan adversa i importuna? [...] / Traga al cavall Pegaso en esta guerra / Balbino i acompanye's ab les muses / que fonts de sang traurà en aquesta terra / entre les gents vençudes i confuses. / I Pupieno si el martell aferra / més forts nos trobarà que a les encluses. / Vingan los dos vilans a honrar ses cases / que ab bastons los espere i no ab espases. // PRÍNCIPE. Cesse, pare i senyor, la justa ira / que concebeu contra eixa gent proterva / que ab lo valor que Marte a est braç inspira / ell sol ne matarà una gran caterva. / Coneixerà que a un impossible aspira / Balbino, i que entre Pal·las i Minerva / no hi ha més proporció ni més semblança / que la hi ha entre sa ploma i esta llança. / Faré que veja aqueix orat frenètic / que's troba diferència molt estranya / entre el furor de Marte i lo Poètic / que entre coronas de lloer i canya. / Que a Pupieno fins que muira ètic / en lo més aspre lloc d'esta muntanya / tancat ab guardes i cadenes dures /

Se refiere, claro, a Marco Clodio Pupieno Máximo y a Décimo Celio Balbino, ambos asesinados a los pocos meses de su proclamación (238) y, a su vez, tras el asesinato de Maximino a manos de sus soldados.

Todo ello para describir un permanente estado de guerra durante el mandato imperial de Maximino, mientras declaraba a los cristianos como enemigos del pueblo, aspecto que incide de lleno en la persecución de la heroína objeto de la pieza. Pues bien, mientras Hipólito es ascendido por su valor bélico, Bárbara es acosada por el hecho de rechazar un tan buen partido y abrazar una fe perseguida. Garcia nos presenta una Bárbara convencida de entrada, que se hace bautizar por el sacerdote Valentín, venido de Alejandría, el núcleo más floreciente de la nueva religión (las *dramatis personae* del manuscrito extraviado muestran que también tenía voz el otro presbítero alejandrino: Orígenes). A todo esto, la muchacha interviene en la construcción de la torre donde su padre quiere recluirla de los numerosos admiradores y pretendientes, y convence al arquitecto para que abra una tercera ventana, cuando el proyecto de Dióscoro sólo contemplaba dos; y ello para significar la Trinidad, lo que enerva a su padre. El personaje del arquitecto, inusual en el teatro de la época, bien podía estar inspirado por la propia edificación que Garcia llevaba a cabo con la capilla dedicada a santa Bárbara en la parroquial de Vallfogona, encargada al maestro de casas de Cervera, Miquel Rabiol.

Siguiendo el relato vital de la santa, su padre Dióscoro manifiesta su decisión de casarla con el noble Hipólito, que lleva una embajada imperial que lo apoya, pero Bárbara lo rechaza y se confiesa cristiana y casada con Dios, con lo que se gana la ira paterna y la condena oficial. Cuando Dióscoro está a punto de traspasarla con una daga, baja un ángel y se la lleva. Bárbara se refugia en una cueva con la complicidad de un pastor, mientras que otro rabadán, transido de deseo, exclama:

condemnaré a fer sempre ferradures.” Transcribo directamente, con leves correcciones, de las páginas fotografiadas que se dejaron en el Archivo Episcopal de Vic, y que nos facilitó el doctor Doménec Corbella (UB).

La zurrarán como a un pulpo,
si saben que aquí ha venido.
Ella es la oveja perdida,
yo quisiera ser su lobo (129-132C).²⁵

Naturalmente, el padre y los soldados la persiguen y el fogoso zagal, al delatarla, se convierte en piedra. Bárbara es conducida a la prisión, donde la va a ver Agripina, que le pide el bautizo. Entonces comienza la rueda de los suplicios que deberá sufrir en manos de los represores de la época que, como los hodiernos, destacan por su crueldad y brutalidad. Se ordena que sea azotada y destetada, lo que en el estado de conservación de la comedia no se realiza a la vista, como sí sucedía en la dramática medieval, sino únicamente con efectos sonoros: “hacen ruido dentro como si le azotaran” (R807 C),²⁶ mientras se relatan los efectos de las torturas:

En el acúleo se despedazan
sus carnes, y con antorchas encendidas
las dejan todas dañadas
y hasta los garfios le pasan.
Las dos tetas, en sección,
le rebanan de su pecho,
y hasta el trozo más pequeño
se lo echan a los perros (827-824C).²⁷

Como sea que las lesiones son milagrosamente sanadas, Marciano dispone: “Yo mando que sea sacada / a la vergüenza, desnuda” (863-864C)²⁸ y

²⁵ Original: “L'assaonaran com un pop, / si saben que ací és vinguda. / Ella és l'ovella perduda, / jo voldria ser son llop”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 131.

²⁶ Original: “fan ruido dins, com si l'assotassen”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 152.

²⁷ Original: “En l'acúleo es despedacen / ses carns, i ab atxes enceses / totes les deixeu malmeses / i fins los garfis ne passen. / Les dos mamelles a trossos, / se li arrenquen de son pit, / i fins lo tros més petit / veja ella donar-se als gossos”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 153.

²⁸ Original: “que a la vergonya / sia treta, despullada”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 155.

paseada por la ciudad “hasta el portal de la fuente / y en la plaza de Tricava / será este raro paseo” (877-878C).²⁹ Seguidamente, hecha la ronda, entra en la sala del tribunal que la juzga e “invisiblemente o por un ángel, se cubrirá con una gasa [tela muy sutil]” (R 887C)³⁰ para taparle la desnudez y, entre rayos y truenos, aparece Jesús para consolarla y después “se va volando” (R 905C)³¹ en una tramoya aérea muy habitual en la época.³²

Finalmente, la sentencia la condena a ser decapitada, el tipo de ejecución reservada a los nobles (los plebeyos iban a la horca); Dióscoro pide “jo ser filicida” (1056C) y así lo ejecuta, mientras dentro del vestuario cantan alabanzas a la santa:

Al acabar la última palabra, hacen como que las degüellan y caen las santas; y al momento se oye gran ruido de truenos y relámpagos y caen Marciano y todos los demás que asistían (R 1090C).³³

Cierra la representación un parlamento de Gonçalo, que reconoce: “Yo he sido, todo el rato, / el bobo de la comedia” (1005-6C),³⁴ y termina invocando la protección de la santa martirizada y suplicando a la audiencia “que nos den / un Víctor de caridad” (1125-6C),³⁵ forma usual de aplauso de la época.

²⁹ Original: “fins al portal de la font / i a la plaça de Tricava”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 155.

³⁰ Original: “invisiblement o per un àngel, se cobrirà d'una glassa”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 156.

³¹ Original: “se'n va volant”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 156.

³² Massip, *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*.

³³ Original: “En acabar l'última paraula, fan com que les degollen i cauen les santes; i al punt s'ou gran ruído de trons i llamps i cauen Marcia i tots los demás que assistien”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 162.

³⁴ Original: “Jo só estat, tot lo camí, lo bobo de la comèdia”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 159.

³⁵ Original: “que ens donen / un Víctor de caritat”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 163.

La derrisión del gracioso

Con la *Comèdia de santa Bàrbara* Garcia establece el modelo de la comedia de santos del barroco catalán e incorpora la figura de más éxito en el teatro de la época, el “gracioso”. Junto al argumento hagiográfico desarrolla una serie de pasajes de gran dinamismo y de tema cómico-amoroso a cargo de los criados, en lo que constituye un original entremés burlesco, donde el rector alcanza el máximo nivel de fluidez escénica y de creación dramática y con el que realiza su más interesante contribución al desarrollo del teatro catalán moderno.

Son antológicos los “fastidios o ascos de enamorados” entre los sirvientes Gonçalo y Agripina, un diálogo de elevada comicidad (traduzco):

Sale Gonçalo rebozado bajo la ventana [de Agripina].

GONÇALO: [...] Esta ventana es el cielo
donde está el sol divino...
el sol, digo, de Agripina,
que sale, con sus zafiros,
del mar inmenso de gracias
a serenar este pecho.³⁶

Hace Agripina, dentro, ruido de ollas.

Las ollas, sin duda, friega
la que pudiera fregar
los borrones de la luna;
veamos si la haces salir.³⁷

³⁶ El poeta compara la ventana con el cielo y el asomarse de Agripina con la salida del mismísimo sol sobre el azul del mar (Catalunya está orientada a Levante frente al Mediterráneo).

³⁷ Por el efecto sonoro del repiqueteo de las cacerolas, se designa el espacio interior de la ventana: la cocina, y el mozo deduce que su amada está fregando los cacharros y lanza

Deja por ahora las ollas,
 Agripina, y hazte aquí;
 Después fregarás despacio,
 aséame ahora a mí.
 Asómate a la ventana
 si no para socorrerme,
 al menos para proveerte
 de lejía de mis ojos.
 Que al tener el corazón
 en ceniza convertido
 por el fuego de mi pecho,
 las lágrimas que destilan,
 lejía puede llamarse.³⁸
 Ah, hideputa, gran bribona,
 qué idea tan señoril
 te has metido en la cabeza!
 Sal y oirás a dos mil.
 No te remangues los brazos,
 tal como te encuentres, sal,
 que, para hacerme favores
 remangada te deseo ...
 ¿Qué diré de la sartén
 que me hace morir de envidia,
 al tomarla por el mango?
 ¡Si me tomaras a mí! [...]³⁹

la hipérbole: ella, que podría limpiar hasta las manchas de la luna. Aquí finaliza su soliloquio y en el verso siguiente ha de alzar la voz para llamar la atención de Agripina.

³⁸ Recuérdese que, ya de antiguo, la versión casera de conseguir lejía consistía en añadir agua hirviendo a las cenizas obtenidas por cremación de leña o carbón vegetal. De ahí que Gonzalo, para hacer que Agripina se asome, arguya, en apasionada hipérbole, que la proveería de lejía para fregar, puesto que su corazón hecho cenizas por el fuego amoroso, al agregar sus lágrimas de emoción, se convertirían en lejía. Tras este verso, hay que entender una pausa, un silencio, con lo que se constata que Agripina no le hace caso, y por eso inmediatamente después, Gonzalo cambia de tono y la increpa.

³⁹ La pasión de Gonzalo se verbaliza con esa especie de "*come as you are*": que salga con los brazos remangados, puesto que está lavando los platos, y deseando que Agripina le tomase a él tal y como agarra a la sartén, que le provoca una envidia sinestésica.

AGRIPINA: Huye tú de por aquí.
Agua va!

Lo remoja.

GON: ¡Es agua, córcholis!
Es la zurrapa del cobre.
Escorpión de fregadero
y sirena fregonil,
más untada que un pelaire
y más sucia que un bacín.
Ojos de tóxico sapo,
nariz de hocico de alcuza,
jeta de culo de mono,
seso de quiquiriquí.⁴⁰
Dime tú, enemiga mía,
con esa tu voz de grillo,
qué has pretendido, traidora,
en aparejarme así?

AGR: Espantajo hecho de cáñamo,
vestiglo horrible del lodo,
carretada de basura,
cacho rancio de colgado,
de paño de Arrás figura,
más pelada y más podrida
que las suelas de unas calzas

⁴⁰ Agripina no sólo no se asoma a la ventana, sino que le vierte un balde con el agua del fregado, con lo que Gonzalo la increpa comparándola con las bestias más venenosas y repugnantes (el escorpión, el sapo), con la maldad de una sirena rebajada a fregatriz, o con aspectos risibles como una nariz cual gollete de aceitera, un befo como trasero de mandril y un cerebro de gallo cantarín, usando la onomatopeya de marras para designarlo. Por cierto, pelaire es un catalanismo ("paraire"), oficio del que prepara la lana para ser tejida: peinarla, percharla y pasarle las cardas.

que ya han durado cuatro años.
Si esta cabeza de porra,
en vez de memoria, dentro
no tiene fiambre de mono,
recuerda bien lo que has dicho.⁴¹

GON: Diga, la muy despreciable,
en que palabras pequé?

AGR: Escuche, el muy zaíno,
y verá cómo está ebrio.⁴²
¿No ha dicho que esta ventana
es su cielo? Pues venga aquí:
Si este cielo le da lluvia
aún debe dar las gracias.
De mí dijo que era un sol,
y yo, para que no muriera
por mi calor disecado,
de este modo lo empapé,
con que en el mar de mis gracias
como sepia me porté,
que a peces que le dan caza
tirando tinta los burla.⁴³

⁴¹ Agripina le devuelve los insultos recrecidos; lo llama espantapájaros plantado en campo de cáñamo, vestiglo (monstruo fantástico horrible) procedente del limbo o del cieno, puesto que el catalán "l'lim" participa de ambos significados en una deliberada homonimia, para llegar a símiles truculentos como el de tajada rancia de ejecutado en horca, patíbulo muy presente en la época, siempre situado en las afueras de las ciudades justamente por el hedor que echaban. Luego lo compara con las figuras características de los tejidos importados de la ciudad de Arrás, jugando con la paronomasia "drap d'Arràs" o "de ras" (es decir, paño de raso, de seda), y lo raído de las muy usadas suelas. Después compara su rústica cabeza con la no menos ruda cachiporra tachonada de clavos y le insta a recordar sus palabras.

⁴² Agripina juzga los envites de Gonzalo como las coces de un mulo ("guit" y su aumentativo "guitonàs") y califica su estado de borracho, puesto que "mix" vale tanto por "gato" como por "cogorza". Tanto el catalán "mix" como el castellano "miz" (y su variante lopesca "mici-fuz") parecen proceder del árabe dialectal *maxx*, gato (quizá de origen onomatopéyico).

⁴³ Agripina ha escuchado bien los piropos iniciales de Gonzalo en que comparaba la ventana de la sirvienta con el paraíso y a ella con el mismísimo sol naciente sobre "el mar

GON: Si se porta como jibia,
algo tengo que decirle:
que se porta muy ruin,
sufrir su burla no puedo.
Y si dije que era un sol,
ahora me interpreto, y digo
que entienda culo de vaso.⁴⁴

AGR: Por Júpiter, si no sale
del rededor de esta casa,
y ronda más por aquí,
con este almirez le abro
su cabeza de gorrino.⁴⁵

Dice dentro Santa Bárbara.

BÁRBARA: ¿Agripina?

AGR: Mi señora.

BAR: Tráeme el libro que leo,
porque con él amenice
lo que queda de la noche.

AGR: ¡Pues vaya gaita! Ya va.⁴⁶

immens de ses gràcies”, con lo que justifica el remojón para refrescarlo del calor achicharrante del astro rey y añade que procedió como la sepia que echa su tinta por deshacerse de sus depredadores.

⁴⁴ Gonzalo, muy mosqueado, trueca el requiebro en vituperio y utiliza la paronomasia “sol” (astro) reinterpretada como “sòl” (parte inferior de una cosa), referida aquí a la ennegrecida base de la sartén.

⁴⁵ Fijémonos en el anacronismo de llamar santo al dios del Olimpo.

⁴⁶ La primera parte del verso es un aparte que sólo oye Gonzalo; la segunda, en voz más alta, responde a su señora que está fuera de escena, y al acudir a su mandado se interrumpe la vivaz bronca de los sirvientes.

A Gonçalo.

A ella dale las gracias.

Se va.

GON: Espera, amor mío, espera ...

Aparte.

En fin, que queda traspuesta.
Yo resto, con lo que ha pasado,
con las entrañas tostadas
y las ropas remojadas
cual buñuelo jaropado.
Confieso que, con razón,
Agripina me ha aburrido,
y como le he dicho fea
me deja así en infusión.
A mi amo esperaré
bajo de aquel soportal,
y con destilado llanto
tanta humedad creceré (919-1046A).⁴⁷

⁴⁷ Original: "*Ix Gonçalo rebossat baix la finestra* [d'Agripina]. GONÇALO. Esta finestra és lo cel / ont està lo sol diví [...] / lo sol, vull dir, d'Agripina, / que ix, coronat de safirs, / del mar immens de ses gràcies / a serenar aquest pit. *Fa Agripina, dins, ruído d'olles*. Les olles, sens dubte, frega / la que fregar i polir / pot les taques de la lluna; / vejam si la fas eixir. / Deixa per ara les olles, / Agripina, i fes-te aquí; / després fregaràs d'espai, / prou que fregar tens ací. / Fes-te en aqueixa finestra / quan no em vulles favorir, / almanco per proveir-te / d'estos mos ulls, de lleixiu. / Que com tinc lo cor fet cendra / per lo foc que està en mon pit, / l'aigua que mos ulls distil·len, / molt bé lleixiu se pot dir. / Ah, hideputa, vellacona, / quin pensament senyoril / t'has papat esta vegada! / Ix i oiràs-ne dos mil. / No et desremangues los braços, / del modo que et trobes, ix, / que, per a fer-me favors / arremangada et desig... / Què diré de la paella / que d'enveja em fa morir, / quan tu la prens per lo mànec; / així em prenguesses a mi! [...] AGRIPINA. No fugen aqueixes reines, / Ans fuig tu de per aquí. / Aigua va! *Lo remulla*. GON. Malany, és aigua! / És lo remost del courim. / Escorpí cruel d'aigüera / i sirena fregonil,

Aunque, de hecho, Agripina suspira por Porfirio, doméstico también de Bárbara, quien le reprocha que no le saluda:

AGR: Cierta ya lo hubiera hecho,
si fuera saludadora.

POR: Me han dicho que en una hora
saludas a seis o siete.

AGR: ¿Que soy común? Lengua alguna
ose tal cosa decir.

POR: Si Agripina eres cual dos,
claro que no eres como-una (1023-1030B).⁴⁸

/ més untada que un paraire / i més bruta que un bací. / Ulls de verinós calàpat, / nas de morro de cetrill, / i morros de cul de mona, / cervell de quiquiriquí: / Dignes, enemiga mia, / ab aqueixa veu de grill, / què és lo que has pretès, traïdora, / en aparellar-me així? AGR. Espantall de canemar, / vestigle horrorós dels llims, / carretada de basura, / tall de penjat estantís, / figura de drap d'Arràs, / i més ras i més podrit / que unes soletes de mitges / que han durat ja quatre estius. / Si eix cap de porra de claus, / en lloc de memòria, dins / no hi té fiambre de mona, / recorda't bé del que has dit. GON. Diga, la molt vellacona, / en què paraules pequi? AGR. Escolta, lo guitonàs, / i veurà com està mix. / No ha dit que aquesta finestra / és son cel? Puix vinga ací: / Si aquest cel li dóna pluja / encara ho deu agrair. / De mi digué que era un sol, / i jo, perquè no morís / dissecat ab mon calor, / d'aquest modo el remullí, / ab què en la mar de mes gràcies / bé com la sípia em portí, / que dels peixos que la cacen / tirant-los tinta es desix. GON. Si es porta com sípia o congre, / una cosa li sé dir: / que es porta vellacament, / ni sa burla es pot sofrir. / I si diguí que era un sol, / ara m'interpreto, i dic / que entenguí sòl de paella. AGR. Per Júpiter sant, si no ix / de tot l'entorn d'esta casa, / i em ronda més per ací, / que ab esta mà de morter / eix cap de porc li he d'obrir. *Diu dins Santa Bàrbara*. BÀRBARA. Agripina? AGR. Mi senyora. BÀR. Porta'm lo llibre en què llig, / per a què ab ell m'entretenga / lo que em resta de la nit. AGR. Quina altra tecla! Ja va. *A Gonçalo*. A ella ho pot agrair. *Se'n va*. GON. Espera, amor meu, espera... *A part*. Traspostada s'és, en fi. / Jo resto, ab lo que ha passat, / ab les entranyes torrades / i les robes remullades / com bunyol eixaropat. / Confés que ab molta raó, / Agripina m'ha avorrit, / i puix que fea li he dit / així em deixa en infusió. / A mon amo esperaré / devall d'aquelles porxades, / i ab llàgrimes distil·lades / tanta humitat creixeré." Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 82-86.

⁴⁸ Original: "AGR. Jo cert ja ho haguera fet, / si fóra saludadora. POR. A mi m'han dit que en una hora / ne saludes sis o set. AGR. Que só comuna? Ninguna / llengua tal cosa dir gos. POR. Agripina, si ets com dos, / està clar que no ets com-una". Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 119.

Con este calambur se inicia un diálogo en el que sus protagonistas ocultan mal la atracción mutua, entre el reproche celoso y el desdén aparente, recogiendo el importante filón poético de los descontentos entre parejas, aquellos pícaros enfados donde el pretendiente exclama burlón pero deseoso y que la pretendida contesta, enojada pero igualmente anhelando. Porfirio se queja de que ella tiene otro pretendiente:

POR: Pero dime tú, en verdad,
si yo ausente te cortejan.

AGR: ¿Qué les tendrías envidia?

POR: No, pardiez, sino piedad.

AGR: Pues si te tornan celoso
por mucho que desaniman,
digo que algunos me aman.

POR: Adiós, vida, en Salou tañen,
nunca más verte querría
si el mismo mal me faltara

[...]

AGR: ¿Es que muchas te pretenden?
No me lo puedo creer.
¿Acaso no me idolatras?
Me has dicho que sí mil veces.
[...] Mi amor muy mal correspondes.
La muerte trae tal nueva.

POR: Agripina, al ser tú muerta,
haré cantarte responsos.

AGR: ¡Cómo te muestras inicuo!

PORF: ¡Quien no supiera tus tretas!

AGR: Dime pues, mi bien, piropos.

POR: Mi vida, ya te los digo:

Tanto te amo como oveja quiere al lobo,
y tanto como el lagarto a la serpiente,
aunque deseo contigo un buen encaje
que hierro y hierro hacen buena cerradura.

Tan bien me estás como piedra en zapato,
y como está al faquín de carga un hato.
Si bien hablando ahora un poco más bajo,
me pareces, a veces, un arrope.

Si tú te enmiendas, muñeca de mi pecho,
de mi maldad quiero yo retractarme
y en dulces lazos quiero estarte unido.

Pero como imposible lo he pensado,
en mi vida quiero ser tu marido,
porque fuera casar con el pecado.

AGR: ¿Visteis aquí la cara de mastín,
el charlatán eterno por cabrón?
Aunque no pueda yo negarle a veces
que me sabe mucho mejor que el vino.

¿Cómo está así, con traza de verdugo
y la mala figura de dragón,
agraviándome? Pero dóyte el perdón,
que tal cual eres, ya vale para mí.

Si tu poca vergüenza enmiendas algo,
que mi decir confieso es mentiroso
y que en tu fuego quiérome abrasar.

Mas no me darás, creo, ese quehacer.
El ser tuya será cosa de juego,
porque fuera entregarme a Lucifer

(1035-1044B, 1046-1049B, 1055-1090B).⁴⁹

⁴⁹ Original: "POR. Mes digues-me, en veritat, / si jo ausent algú et festeja. AGR. Que li'n tindries enveja? POR. No, cert, sinó pietat. AGR. Puix per si zelós te tornen / per lo molt que desanimen, / dic que sis o set m'estimen. POR. Adéu, vida, a Salou cornen, / mai més te voldria véurer / si em faltàs lo mateix mal [...] AGR. Que en tens moltes? No ho puc créurer. / Com, que acàs no m'idolates? / Mil voltes m'has dit que sí. / [...] Mal mon amor correspons. / La mort tal nova me porta. POR. Agripina, en ser tu morta, / te pagaré ab un respons. AGR. Ai! Com te mostres inic. POR. Ai! Qui no sabés tes tretes! AGR. Digues-me, mon bé, amorettes. POR: Ma vida, ja te les dic: / Tant te vull com l'ovella vol al llop, / i tant com a la serp lo llengardaix, / encara que desitjo en tu l'encaix / que ferro amb ferro fa lo pany de cop. // Tan bé m'estàs com està al peu lo grop, / i com està la càrrega al bastaix. / Si bé que parlant ara un poc més baix, / m'apareixes, a voltes, un arrop. // Si tu t'adobes, nina de mon pit, / me vull jo retractar de ma maldat / i en dolços llaços vull estar-te unit. // Però com impossible ho he pensat, / en ma vida vull ser lo teu marit, / perquè fóra casar-me amb lo pecat. AGR. Heu vist aquí la cara de mustí? / Lo platicant etern per a cabró? / Encara que no puc negar-li jo / que em sap millor, a voltes, que lo vi. // Com així està, amb sa traça de botxí / i la mala figura de dragó, / fent-me agravis? Mes ai!, jo te'ls perdó, / que tal qual ets, ets massa bo per mi. // Si la poca vergonya adoba un poc, / confesso que mon dir és mentider / i que vull abrasar-me en lo teu foc. // Mes crec que no em daràs aqueix quefer. / Lo ser tua serà cosa de joc, / perquè fóra entregar-me a Llucifer". Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 119-121. Observemos el paralelismo de estos dos sonetos mellizos, que siguen una estructura bímembre dentro de cada cuarteto y en los dos tercetos entre sí. En el irónico soneto de Porfirio, éste "piropea" a Agripina con sorna: en el primer cuarteto aparecen dos comparaciones disgustosas, puesto que afirma que la estima tanto como la oveja al lobo, es decir como la víctima a su verdugo, y como a la serpiente al lagarto, que es su más feroz rival, siempre a la greña; aunque para suavizarlo afirma que desea encajarse con ella como un "pany de cop", es decir la cerradura que mediante un muelle permite que se cierre la puerta de golpe, sin necesidad de llave, con el evidente sentido sexual de tal enganche. En el segundo cuarteto sigue la misma estructura: dos comparaciones fastidiosas, que con ella le va tan bien como un callo en el pie y como le va la carga al mozo de cuerda, neutralizadas con su declaración susurrada que se le antoja a veces dulce como un almíbar. Los tercetos funcionan al revés: en el primero parece que el muchacho se desdice de lo malo y le promete un futuro enlace, aunque en el segundo terceto lo desmiente y da por imposible lo que sería una boda con satanás. La réplica presenta un esquema gemelo: Agripina, tras tildar a su colega de rabioso perro mastín y de eterno malhumorado (con el doble sentido de

Cuando, más adelante, Gonçalo entiende que ella lo rechaza porque a quien hace caso es a Porfirio, prueba de conformarse, e incluso de compartirla, repitiendo el calambur anterior:

GON: Vaya, entiendo la tramoya.
Mas de los dos podrás ser,
que, en fin, no serás tú sola
mujer común para dos.

POR: Si para uno no es buena,
cómo quieres que a dos sirva? (1182-1187 B)⁵⁰

La incidencia que la comedia hagiográfica garciana tuvo en el teatro catalán posterior, siendo limitada, fue notable, puesto que en 1679 fray Pau Miracle, a la sazón profesor en el colegio cisterciense de Huesca, y que a partir de 1681 sería abad de Santes Creus, vicario general de la congregación (1689-93) y catedrático de la Universidad de Tarragona, manifiesta haber escrito una *Comèdia de Santa Bàrbara* con fragmentos de la obra del rector de Vallfogona, la cual “en Tarragona meresqué algún agrado” y que cuando escribe la posee un amigo suyo en Santes Creus, mientras que anuncia a su interlocutor, el canónigo Gerònim Riera de Vic, con quien comparte un vivo interés por el teatro religioso, que cuando en verano regrese a sus lares, se la mostrará para que se la arregle.⁵¹ Pues bien,

lujurioso y malcarado del macho cabrío), le concede que a veces le sabe mejor que el vino; tras compararlo al odioso aspecto del verdugo y del dragón, le compadece. Y si en un terceto reconoce que se abrasa en el fuego amoroso de Porfirio, en el segundo juzga que sería librarse al mismísimo diablo.

⁵⁰ Original: “GON: Vaia, ja entenc la tramoia. / Però dels dos podràs ser, / que, en fi, no seràs tu sola / dona comuna de dos. POR: Si per un no serà bona, / com vols tu que a dos servesca?”. Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 124.

⁵¹ Maria Mercè Miró, “El Rector de Vallfogona en una carta del segle XVII de l’Arxiu Episcopal de Vic”, 72 y 75. Albert Rossich, “L’obra de Francesc Vicent Garcia i l’Acadèmia de Bones Lletres. Discurs llegit el dia 10 de febrer de 2022 en l’acte de recepció pública l’acadèmic electe Dr. Albert Rossich Estragó a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l’acadèmic numerari Dr. Manuel Jorba”, 19, considera que justamente es esta refacción de Pau Miracle la que, a falta de un original completo, publicaron en 1703 los

todavía en el siglo XIX, en el Rosellón, circulaba para su representación *Santa Bàrbara. Tragèdia en 5 actes ab cants y chors*, que utiliza abundantes versos de la pieza de Garcia, si bien los adapta al gusto y las formas del neoclasicismo francés, especialmente adoptando el alejandrino como metro predominante, sobre todo en dodecasílabos pareados que acomodan y parafrasean los octosílabos garcianos, mientras que sigue las líneas fuertes de su acción dramática.⁵²

Hipótesis de escenificación

Por lo que deducimos de las acotaciones —propias o apócrifas—, la puesta en escena de la *Comèdia* de Garcia renuncia, en la disposición del escenario, a la multiplicidad típica de la Edad Media, que organizaba la escena en varias secciones simultáneas con un solo significado; multiplicidad que de alguna manera sí se empleó en el montaje que se hizo en 1982 a cargo de la desaparecida Escola d'Art Dramàtic "Josep Yxart" de Tarragona, espectáculo dirigido por el añorado Josep Anton Codina (1932-2021) y protagonizado por la malograda actriz Mercè Anglès (1961-2014), entonces jovencísima, en el papel de Bàrbara.

Todo indica, en cambio, que en 1617 se adoptó una tarima única de apropiadas dimensiones como multívoco lugar de acción, donde se suceden las distintas secuencias dramáticas en decorados polivalentes y con la entrada y salida de los actores cada vez que intervienen o dejan de actuar, concepción contraria a la práctica acumulativa medieval, que solía presentar la totalidad de los personajes instalados desde el inicio del espectáculo

editores Vega y Vives, *La Armonía del Parnàs...*, 201-307. Una conjetura indemostrable. También la pieza que señalamos en la nota siguiente aprovecha fragmentos de la *Comèdia* garciana, con resultados muy distintos al "original" publicado en 1703.

⁵² La pieza se contiene en el volumen V de la Colección teatral recogida por Josep Tolrà de Bordas (1824-90) procedente del Seminario de Prada de Conflent, hoy conservada, en parte, en la biblioteca de la abadía de Sant Miquel de Cuixà. Pep Vila, "Josep Tolrà de Bordas, divulgador de la lengua catalana", 279.

en sus respectivos lugares escénicos. Las didascalias que intercala García (*Ixen, Van-se'n, Entren-se, Dins...*) y, sobre todo, las referencias explícitas al *vestuari* (R 1075C) y a las *taules* (R 833A, R 923B, R 249C), hacen presuponer una disposición similar a la de los corrales castellanos,⁵³ acorde con el modelo de “comedia nueva” que la pieza adopta, y en consonancia con la versatilidad del espacio escénico del tablado.⁵⁴ Así pues, las escenas de la *Comèdia* se debían articular en un gran tablado dispuesto en la plaza de la rectoría, entre ésta, al fondo, y la fachada sur de la iglesia de Vallfogona, lados que acogerían unos pasillos cerrados por cortinajes de donde saldrían y entrarían los actores y donde se dispondrían los espacios internos y el vestuario con aberturas o puertas de acceso (fig. 4). Las aberturas laterales modulaban, además, dos espacios escénicos: la calle y la casa, es decir acorde con la típica alternancia entre exteriores e inte-

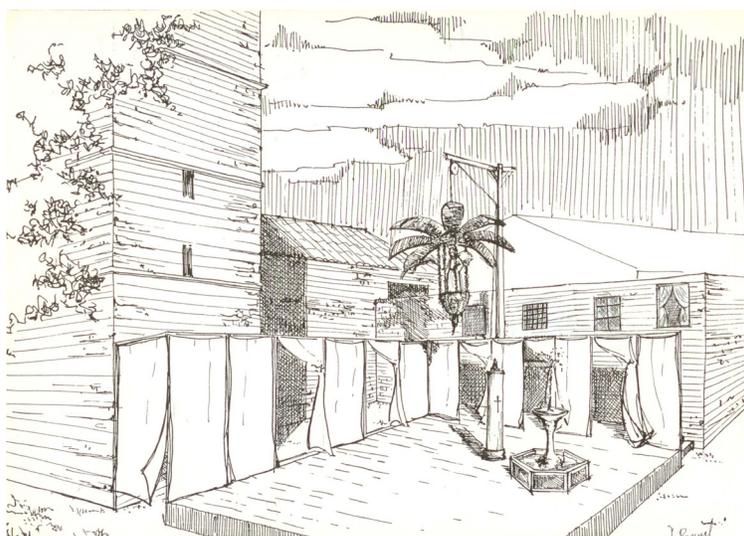


Figura 4. Isabel Pasqual, Hipótesis del escenario de la *Comèdia de santa Bàrbara* en la plaza ante el templo parroquial, 1984.

⁵³ David Castillejo, *El corral de comedias: Escenarios, sociedad, actores*, 1-42; y, especialmente, José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*.

⁵⁴ Fausta Antonucci, “Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: una cala”, 15.

riores que caracterizaba la comedia urbana de la época;⁵⁵ las ventanas que daban al espacio de representación se utilizaban para diversas acciones de la obra (cuarto de Bárbara, cocina de Agripina, prisión, murallas de Roma), mientras que las cortinas de fondo, cerradas, hacían la función de sitios habituales (interior de la casa, estancias, celdas, Puerta Latina...) y recorridas podían indicar un cambio de lugar, facilitar apariciones y desapariciones de actores, etc.⁵⁶ El resto de los lugares escénicos se sucederían encima de la tarima polivalente a lo largo de la acción. La torre que Dióscoro construye para su hija Bárbara podría ir referida por el mismo campanario de la iglesia.

El teatro barroco retoma y magnifica la efusión visual y tramoyística del espectáculo tardomedieval, basado muy especialmente en la capacidad pedagógica de los elementos escenográficos porque iba dirigido a un público más acostumbrado a la percepción sensorial que a la letra, como ya pasaba en las iglesias donde el rito en latín (incomprensible) era servido con un rico movimiento ceremonial, una llamativa vistosidad del vestuario sacerdotal y los útiles cultuales, el envolvente canto llano (gregoriano) y la majestuosidad del órgano, los estimulantes aromas del incienso y la inquietante iluminación de vidrieras y ciriales, la teúrgia de la veneración de imágenes y reliquias, y el decorado de frescos y retablos, miríficos o terribles, presidiendo los templos.

En cuanto a la escenografía, pues, a pesar de las modestas posibilidades en que se debía escenificar la *Comèdia*, se hace referencia al jardín de Bárbara, que iba significado por una fuente donde sería bautizada de extranjis y una columna de piedra (R 121B) donde grabaría milagrosamente la cruz (R 159B), símbolo de su reciente abrazo de la nueva fe; elementos escenográficos muy utilizados en las manifestaciones dramáticas tradicionales, y contruidos en madera y papel pintado a imitación de mármol,

⁵⁵ Stefano Arata, "Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega", 96.

⁵⁶ Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 27-29.

jaspe o piedra y, en el caso de la columna, recubierta de cera para facilitar el efecto inusitado de la impresión crucifera.⁵⁷

No podían faltar en pieza hagiográfica o mitológica alguna los elementos de tramoya que permitieran la visión de algún personaje celestial. Aquí aparece un ángel tres o cuatro veces y, una vez, Jesús que después “se'n va volant” (R 905C). Una de las rúbricas de estas apariciones define explícitamente la tramoya empleada: “Sale de una bruma un ángel que esparce confites y agua de olor” (R 377B),⁵⁸ es decir, que sale de una nube, mecanismo que era ampliamente utilizado en la fiesta espectacular desde el siglo XIV,⁵⁹ aparición acompañada de efectos odoríferos como la aspersión de agua perfumada para indicar la bondad paradisiaca del viajero celeste. Todo ello responde al gusto por la novedad artificiosa propia del teatro barroco, que recurre a los resortes sensoriales y acentúa los procedimientos visuales de la tramoya y la escenotecnia para causar admiración y provocar el impacto emotivo que se pretende producir en el espectador,⁶⁰ más proclive a conmoverse que a dejarse convencer, porque no se busca tanto que el público haga suyos los valores que se expresan en la representación, como que se admire y quede estupefacto.⁶¹

La cultura barroca, como la medieval, es una cultura de imágenes con las que se busca el embeleso de la audiencia mediante recursos escenotécnicos como los descritos. Sin embargo, a diferencia del espectáculo medieval, el barroco inmoviliza el público, impide esa participación vivificante y festiva de antaño y lo hace pasivo, apto para recibir la dentellada ideológica de una cultura conservadora, dirigista, masiva y urbana, que intenta imponerse a toda costa incluso en los parajes más recónditos.

⁵⁷ Massip y Massip, eds., *Comèdia famosa...*, 30.

⁵⁸ Original: “Ix d'una *broma* un àngel que espargeix confits i aigua d'olor”. Massip y Massip, *Comèdia famosa...*, 100.

⁵⁹ Francesc Massip, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, 134ss.

⁶⁰ José Antonio Maravall i Casesnoves, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, 159.

⁶¹ Antonio Bonet Correa, “La fiesta barroca”.

Colofón

Estamos, pues, ante una comedia de santos muy relevante del corpus barroco catalán, que utiliza la estructura y recursos de la comedia nueva, y cuyas partes indiscutiblemente originales de Francesc Vicent Garcia resultan una aportación muy significativa a nuestra historia del teatro. Destacan los sabrosos diálogos del gracioso y la sirvienta a quien pretende, mientras que la puesta en escena en la plaza de la iglesia de Vallfogona de Riucorb, parece reproducir el tablado del corral de comedias con la flexibilidad de la concepción escénica e “itinerancia” espacial que lo hace especialmente versátil.⁶² La eventual reaparición del manuscrito extraviado que contenía una versión de la *Comèdia* más próxima al original garciano, habría de permitir una nueva edición sin duda más completa y segura.

Bibliografía

- Antonucci, Fausta. “Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: una cala”. En *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, coordinado por Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, 13-27. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert / Universidad de Navarra (Biblioteca Áurea Hispánica núm. 61), 2009.
- Arata, Stefano. “Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega”. En *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, editado por Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda, 191-209. Pisa: ETS, 2002.
- Aznar Galve, José Ángel, coord. *El Dance de Santa Bárbara de Andorra (Teruel)*. Andorra: Patronato de Cultura y Turismo de Andorra, 2008.
- Baydal Sala, Vicent. “Santa Tecla, San Jorge y Santa Bárbara: Los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos XIV-XV)”. *Anaquel de Estudios Árabes* 21 (2010): 153-162.

⁶² Javier Rubiera, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, 99-124.

- Bonet Correa, Antonio. "La arquitectura efímera del Barroco en España". *Norba: Revista de arte* 13 (1993): 23-70.
- Bonet Correa, Antonio. "La fiesta barroca como práctica del poder". *Diwan. Especial Barroco* (I) 5-6 (1979): 53-85.
- Canet Vallés, José Luis, Evangelina Rodríguez Cuadros y Josep Lluís Siera, eds. *Actas de la Academia de los Nocturnos*. 5 volúmenes. Valencia: Institut Alfons el Magnànim, 2018-2020. Edición digital disponible en https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Nocturnos/Actas_Nocturnos.html (consultado el 13 de enero de 2022).
- Castillejo, David. *El corral de comedias: Escenarios, sociedad, actores*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid / Teatro Español, 1984.
- Fernhout, Ian, ed. *De martyrologi hieronymiani fonte, quod dicitur Martyrologium syriacum*. Groningae; Hagae: I. B. Wolters, 1922.
- Froldi, Rinaldo. *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barroca*. Pisa: Editrice Tecnico Scientifica, 1962. (Traducción al español: *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya, 1973).
- Juncosa Bonet, Eduard. "Açò que jo, Simó Salzet, fiu per lo rey d'Aragó al rey d'Armènia: el memorial en primera persona de una embajada". En *El embajador: evolución en la Edad Media peninsular*, coordinado por José Manuel Nieto Soria y Óscar Villarroel González, 97-142. Cenero-Gijón: Ediciones Trea, 2021.
- López de Meneses, Amada. "Pedro el Ceremonioso y las reliquias de Santa Bárbara". *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón* 7 (1962): 299-357.
- Maravall i Casesnoves, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Massip, Francesc. *Història del Teatre Català. Dels orígens a 1800*. Tarragona: Arola, 2007.
- Massip, Francesc. *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*. Madrid: CEYAC (colección Música y Teatro Medieval, núm. 5), 1997.

- Massip, Francesc. *Teatre religiós medieval als Països Catalans*. Barcelona: Edicions 62-Institut del Teatre (Monografies de Teatre no. 17), 1984.
- Massip, Francesc y Àngels Massip, eds. *Comèdia famosa de santa Bàrbara de F.Vicenç Garcia*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1987.
- Miró, Maria Mercè. "El Rector de Vallfogona en una carta del segle XVII de l'Arxiu Episcopal de Vic". *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* LXVII (2008): 67-75.
- Morell, Carme, ed. *La famosa comèdia de la gala està en son punt*. Barcelona: Curial, 1986.
- Muchembled, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVème-XVIIIème siècles), Essai*. París: Flammarion, 1978.
- Riera i Sans, Jaume. "Santa Bàrbara de Pruneres i la seva col·lectoria d'almoines". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 55 (2014): 103-158.
- Romeu i Figueras, Josep. *Teatre Hagiogràfic*. 3 volumenes. Barcelona: Barcino (colecció Els Nostres Clàssics, núm. 79, 80, 81-82), 1957.
- Rossich, Albert. *Dos panegírics d'Andreu Rey d'Artieda (1604) i Vicent Garcia (1613) pronunciats a l'Estudi General de Lleida. Edició crítica*. Lleida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2019.
- Rossich, Albert. "El teatre barroco (segle XVII)". En *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, editado por Albert Rossich, Antoni Serrà Campins y Pep Valsalobre, 57-79. Kassel: Ed. Reichenberger-Universitat de Girona, 2001.
- Rossich, Albert. *L'obra de Francesc Vicent Garcia i l'Acadèmia de Bones Lletres. Discurs llegit el dia 10 de febrer de 2022 en l'acte de recepció pública l'acadèmic electe Dr. Albert Rossich Estragó a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l'acadèmic numerari Dr. Manuel Jorba*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2022.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Rubiera, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2005.

Vega, Manuel de y Joaquim Vives i Ximenez, eds. *La Armonia del Parnàs: mes numerosa en las Poesias varias del Atlant del Cel poetic, lo Dr. Vicent Garcia, Rector de la Parroquial de Santa Maria de Vallfogona*. Barcelona: Rafael Figueró, 1703.

Verhuyck, Paul. "François Villon et les neiges d'antan". En *Villon hier et aujourd'hui. Actes du Colloque pour le cinq-centième anniversaire de l'impression du Testament de Villon*, editado por Jean Dérens, Jean Dufournet y Michael Freeman, 177-189. París: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1993.

Vila, Pep. "Josep Tolrà de Bordas, divulgador de la lengua catalana". *Anuari Verdaguer* 15 (2007): 277-288.

Vilar, Jaume. *Relació veritable de la translació del braç de la gloriosa verge, i invicta protomàrtir Santa Tecla [...] amb un estudi crític de D. Josep Sánchez Real i il·lustrat amb dibuixos gravats a la fusta de D. Antoni Gelabert*. Tarragona: Agrupació de Bibliòfils de Tarragona, 1948.

Recursos electrònics

Massip, Francesc. "Botarga: de disfressa a personatge". En Festes.org, Associació Cultural Rebombori Digital (Barcelona), 2005. <http://www.festes.org/arxius/botargadisfressa.pdf> (consultado el 10 de enero de 2022)

Suárez Figaredo, Enrique, ed. "Cristóbal Suárez de Figueroa: El Pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana". *Lemir* 22 (2018): 355-648. Disponible en http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista22/Textos/4_El_Pasajero.pdf (consultado el 11 de enero de 2022).



Francesc Massip Bonet

Doctor en Historia del Arte y en Filología Catalana, catedrático de Historia del Teatro de la Universidad Rovira i Virgili (URV) de Tarragona. Ha enseñado en las Universidades de Barcelona, la Autónoma de Bellaterra y de Girona y en el Institut del Teatre de Barcelona. Ha sido profesor invitado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Centro Nacional de las Artes (Ciudad de México). Ha publicado una treintena de libros y cientos de artículos en las principales lenguas de Europa y América, particularmente sobre el teatro y la danza medieval, del renacimiento y del barroco, así como aspectos vinculados al teatro popular y las tradiciones folclóricas. Actualmente coordina el Grupo de Investigación Consolidado LAiREM 2017 SGR 1514 y forma parte del grupo de investigación Iconodansa (URV).