

- empareja cuidadosamente al santo y a su perseguidora en el plano social (una negra para el negro, una princesa para el Príncipe, una burguesa para el mercader);

- envilece de un modo u otro a la mujer que persigue al santo (esclava lúbrica, ambiente celestinesco, mujer endemoniada);

- limita al máximo el intercambio verbal entre el santo y su perseguidora;

- desvía ciertos elementos conocidos de la tradición legendaria para articularlos estrechamente con la escena de solicitud amorosa;

- soluciona las dificultades del santo por una intervención divina. La lucha se hace, pues, en suma, entre la mujer diabolizada, y el poder divino.

No podemos sino comprobar que, en estas tres obras, Lope ha hecho de la solicitud amorosa un resorte fundamental de la transmisión del mensaje moral inherente al teatro hagiográfico. A no ser que se haya dejado llevar por sus gustos personales... y los de su público.

El santo, el diablo y el amor en tres comedias de santos de Agustín Moreto (*El más ilustre francés, San Bernardo; Santa Rosa del Perú; La vida de San Alejo*)¹

Nathalie GEMIN
Université de Toulouse-Le Mirail

Como la mayoría de sus contemporáneos, introduce Moreto en sus producciones hagiográficas elementos ajenos a la biografía del santo cuya vida está poniendo en escena. En las comedias que nuestro dramaturgo escribe solo², lo que viene a completar la vida del santo siempre es una intriga de tipo amoroso. Estas intrigas tienen en común el dramatizar un amor imposible y, en las comedias que elegimos estudiar, se presentan bajo dos formas diferentes: la primera se encuentra en las comedias *El más ilustre francés, San Bernardo* y *Santa Rosa del Perú*³ en las que tenemos a unos santos que lo son desde el principio de la comedia y, de hecho, no serán ellos los que amen a otra persona sino que serán el objeto del amor de otro. La segunda, que se encuentra en *La vida de San Alejo*, ofrece una modalidad bastante interesante de la temática amorosa ya que aquí encontramos a un santo casado y existe una reciprocidad del sentimiento amoroso. Al principio, Alejo se casa con Sabina y, si bien es verdad que la abandona justo después de la boda para seguir a Dios, también es verdad que para Alejo el mayor obstáculo para alcanzar la santidad lo constituirá vencer el amor que siente por su esposa y presenciar, después de su vuelta a casa, las escenas en las que Sabina expresa su pena y los ataques de Otón que quiere seducirla⁴.

¹ Utilizamos las ediciones siguientes de estos textos:

-la comedia *El más ilustre francés, San Bernardo* está impresa en la parte 11 de *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1658;

-*Santa Rosa del Perú* está impresa en la parte 36 de *Comedias escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1671;

-el texto de la comedia *La vida de San Alejo* está sacado de una suelta que lleva el número 216, [s. l.], [s. a.], sin numerar.

² Moreto solía también escribir comedias de santos en colaboración con otros dramaturgos como por ejemplo con Juan de Matos Frago o Jerónimo de Cáncer y Velasco.

³ En lo que atañe a esta comedia, sólo estudiaremos los dos primeros actos ya que el tercero fue escrito por Francisco Lanini y Sagredo.

⁴ El segundo acto de esta comedia pone en escena las peregrinaciones de San Alejo y, el tercero, su vuelta a casa, con el rostro cambiado por la acción de Dios, después de muchos años.

Nuestro propósito consistirá en estudiar en un primer momento el funcionamiento de estas intrigas amorosas como obstáculos a la santidad del protagonista (y eso centrándonos en los personajes) y luego en ver cómo en este amor humano se inserta uno de los elementos casi imprescindibles de este género teatral: lo diabólico.

El amor como obstáculo a la santidad

Los personajes que aman a un santo

En el género que nos ocupa, la solicitud amorosa hacia un santo sirve el propósito de dramatizar una de las etapas por las que tiene que pasar el protagonista para alcanzar la santidad: la tentación de la carne. De hecho, los personajes que aman al protagonista cuyo destino, trazado por Dios, es el de ser santo, representan un obstáculo en su ascensión hacia lo divino.

Si miramos la intriga amorosa en la que se ve envuelto San Bernardo, vemos que no abarca toda la comedia sino que se resuelve en el primer acto. Los primeros versos de la comedia (durante los que el Diablo y un ángel se disputan la figura de Bernardo que aparece dormido en el tablado) dejan claro que Bernardo forma parte de los elegidos de Dios⁵. Así que, cuando al despertar éste llega Matilde y nos enteramos de que está enamorada de Bernardo desde su más tierna infancia, sabemos que habrá conflicto entre las pretensiones humanas de Matilde y las divinas de Bernardo. El desfase entre los dos queda patente cuando Bernardo le confiesa que ha decidido abandonar el Mundo ya que, a las explicaciones del protagonista, se oponen las réplicas violentas de Matilde que se deja llevar, en un primer momento por los celos,

engaño es todo cuanto me refieres,
a otra dama prefieres,
otra beldad te tiene desvelado;
no con engaños venzas mi cuidado (fol. 140)

y se deja vencer luego por la pasión. La actitud que adopta Bernardo, que es la de huir, y sus últimas palabras antes de salir del escenario, «Josef segundo he sido, / pues de su mismo ejemplo me he valido» (fol. 140), anuncian el motivo dramático del que se valdrá Moreto para mantener a su público en la expectativa: la traición⁶. Las réplicas de Matilde cuando está sola demuestran, como lo dijimos, que se trata de un personaje que se deja llevar por la pasión:

⁵ Le dice el ángel al demonio: «que aunque en juveniles bríos [Bernardo] / ancianidades ilustres / persuade en atenciones / domesticando costumbres» y, un poco más abajo «cuando en el joven que adviertes / se acrisolan las virtudes» (fol. 138).

⁶ Cuando dice él esta última réplica, reza la didascalia: «Déjale la capa y vase» (fol. 141). Recordemos de paso que Josef fue injustamente acusado por la mujer de Putifar de haber intentado seducirla y que, por eso, fue encarcelado.

MATILDE [...] gozarás mis amores
si el infierno se opone en tus rigores. (fol. 140)
[...]
La capa me has dejado,
como a fiera, y del riesgo te has librado,
que tal permita el Cielo,
ábrase en mongibelos todo el suelo,
consume una afligida,
muera en su centro [...] (fol. 141).

En cuanto a la traición, empieza al aparecer Umbelina, amiga de Matilde y hermana de San Bernardo, ya que Matilde le miente diciéndole que su hermano ha manchado su honor:

MATILDE En fin, Umbelina hermosa,
en el silencio nocturno
de una noche, entró tu hermano
en mi cuarto donde, astuto
Ulises de mi inocencia,
Manchó mi honor (fol. 141).

Engaño, traición y acusaciones injustas sirven aquí para mantener la tensión dramática, pues, si bien el espectador sabe a ciencia cierta que San Bernardo saldrá de esta mala situación, le queda por saber el cómo. Sin embargo, hay que subrayar que estas falsas acusaciones sirven sobre todo, al final del acto, para acreditar la santidad de Bernardo ante los ojos de los demás. En efecto, cuando Matilde intenta acusarlo delante de su padre, la castiga Dios, primero quitándole el habla y, luego, haciendo que se desmaye. En ese momento es cuando Bernardo actúa como intermediario entre los hombres y Dios para aplacar su ira ya que, mediante sus ruegos, consigue que Matilde vuelva a la vida. De hecho, aquí se puede decir que, si bien es verdad que el amor de Matilde representa un obstáculo a la santidad de Bernardo, subraya sobre todo el principio de una ascensión hacia la divinidad y la confirmación de una vocación. Además, el hecho de no darle a esta intriga más espacio que el primer acto, muestra que la meta del dramaturgo no es aquí dramatizar una trayectoria de acceso a la santidad (con todos los obstáculos que eso supone) sino una santidad en actos, una vida ejemplar.

En el caso de *Santa Rosa del Perú*, la función de la solicitud amorosa es la misma que en *El más ilustre francés*, *San Bernardo*, y la diferencia radica en el hecho de que los ataques de don Juan hacia la santa se multiplican a lo largo de la comedia. O sea que también aquí nos encontramos con la puesta en escena del motivo de la tentación pero éste cobra mayor importancia en la construcción de la comedia. La situación dramática inicial es bastante clásica: el padre de Santa Rosa, que al principio no sabe que su hija ha decidido

dedicar su vida a Dios, promete su mano a don Juan de Toledo sin haberlo hablado previamente con ella. Cuando se lo dice, ella le confiesa su verdadera vocación y se niega a aceptar un matrimonio humano dado que ya tiene un esposo en Dios. El primer conflicto que se desarrollará será pues con el padre y luego, el que más nos interesa aquí, con el galán. Don Juan se presenta como un galán típico, noble y rico⁷, y si bien lo que lo moverá será, tal y como en el caso de Matilde, los celos, la situación dramática se presenta de una manera algo diferente. El primer acto se centra en las pretensiones de galán de don Juan y en el conflicto con el padre quien piensa haber convencido a su hija de que estas bodas son imprescindibles para remediar su pobreza⁸. Don Juan actúa pues en un primer momento como quien tiene legítimamente derecho a lograr la mano de Rosa (se lo ha asegurado el padre), llega acompañado de músicos que cantan su belleza y cuando aparece esta última, le declara:

DON JUAN Con el riesgo del que al sol
se acerca, llevo, señora,
a vuestras divinas luces,
pero valdrá la sombra
que les hace vuestro nombre,
pues vuestras luces piadosas
tienen esplendor de sol
con suavidades de rosa (fol.12).

Para mantener en vilo al espectador, y conservarlo en una posición de superioridad con respecto a don Juan (él sabe que la vocación de Rosa es la de ser santa), el dramaturgo pondrá en boca de Rosa unas réplicas de doble sentido, doble sentido en la medida en que don Juan las interpreta como declaraciones de amor mientras que, para Rosa, (y también para el gracioso y el público) son la expresión de su amor por Dios. Por ejemplo, cuando don Juan le declara su amor, ella le contesta:

ROSA [...] Dudo ahora
lo que pueda responder,
pues ni tengo acciones propias,
ni palabras, porque soy,
de quien es mi dueño, toda (fol. 12).

⁷ Le dice su amigo don Gonzalo al principio de la comedia: «Pero siendo vos tan rico / y noble, que habéis juntado / los blasones de Toledo / con las riquezas de indiano» (fol. 2).

⁸ En realidad Rosa aparenta delante de su padre haber aceptado este casamiento pero está determinada a no obedecerle y a seguir a Dios.

Si bien para Rosa la palabra «dueño» se refiere a Dios, don Juan ya se imagina reinando en el corazón de su amada. El hecho de que las santas utilicen el mismo vocabulario para hablar de Dios que el que utilizan las damas de comedias profanas para hablar del hombre a quien aman es una situación bastante recurrente en el teatro hagiográfico. Y Moreto no deja pasar la ocasión sabiendo que este tipo de situación es de una gran rentabilidad dramática. En efecto, si volvemos a don Juan, vemos que al principio, no interpreta bien el mensaje de Rosa. Pero luego la utilización de este vocabulario le induce a pensar en la existencia de un rival humano como cuando Rosa le dice:

ROSA Pues mirad si causa sobra
a un corazón, que amante
tiene dueño a quien adora,
y a quien ha dado palabra
y mano de ser su esposa.
Yo soy de este amor esclava,
considerad vos ahora,
si os estará bien casaros
con quien por su misma boca
confiesa en vuestra presencia
el amor de otra persona (fol. 14).

Además sitúa aquí Moreto una aparición del Diablo (aparece y desaparece rápidamente en el fondo del escenario) lo que, para don Juan, viene a ser como una confirmación de la existencia de este rival. Cuando se cierra el acto, la última imagen que tiene el espectador es la de Rosa, sola en el escenario, que está afirmando de nuevo su voluntad de seguir a Dios⁹ mientras que don Juan se ha ido persiguiendo a su pseudo rival. De hecho, la atención del espectador, al abrirse el segundo acto, no se focalizará tanto en la santidad de Rosa, como en la actitud de don Juan y en las estrategias del Diablo que tendrán como meta avivar sus celos y mantenerlo en el error. A partir del segundo acto, la solicitud amorosa se hará pues tentación diabólica con los mecanismos propios del género que veremos a continuación.

La reciprocidad del amor

La comedia *La vida de San Alejo* ofrece un caso interesante en la medida en que Alejo es un hombre casado, enamorado de su esposa Sabina, pero también ha sido elegido por Dios para ser santo y, de hecho, a lo largo de la comedia vacilará entre dos tipos de amor: el humano y el divino.

⁹ Los últimos dos versos que dice son los siguientes: «Pues yo lo dejo por Dios, / Dios mirará por su esposa» (fol. 14).

Siendo amada por un santo, Sabina tendrá el mismo tratamiento dramático que las mujeres que encontramos en las comedias que ponen en escena la vida de un santo convertido, es decir que encontramos en ellas la visión de una mujer idealizada ya que un santo (o futuro santo) no puede amar sino lo bello y puro¹⁰. De hecho, Sabina encarna un amor humano puro e ideal; el sentimiento amoroso se transforma aquí en verdadero *leitmotiv* de la comedia y representa la mayor prueba que tendrá que superar Alejo para alcanzar la santidad. En efecto, cuando vuelve a su casa Alejo (Dios ha cambiado su rostro y no lo puede reconocer su familia cuando llega diciendo que es un peregrino), Moreto escenifica un verdadero martirio que podríamos calificar de «psicológico» en la medida en que Alejo es testigo de la pena de su padre y de la de su esposa sin poder hacer nada.

Consideremos lo que nos interesa ahora, es decir la escenificación de la pena de Sabina en el tercer acto. Ésta aparece en escena acompañada de damas y músicos¹¹. Alejo, que estaba ya en el escenario, presencia esta llegada y, al darse cuenta del sufrimiento de su amada, decide quedarse y sufrir él también para aliviarla (comportándose así como un verdadero mártir que sufre con los demás):

ALEJO [...] es tiranía
 no oírla. Atenderla quiero,
 que he de pagarla esta deuda
 a costa de mi tormento (p. 36).

La expresión del sufrimiento de Sabina cobra fuerza ya que el verso que se utiliza como estribillo es el muy conocido de Garcilaso de la Vega «Ay dulces prendas por mi mal halladas»¹² y que, tal y como el enamorado del soneto, Sabina se dirige a las prendas del bien perdido para desarrollar su queja. La diferencia entre el soneto y la comedia radica en el hecho de que, en la comedia, el ser amado está presente y comparte el dolor, transformándose aquí la queja en verdadera prueba que superar para Alejo. Cuando Sabina acaba percatándose de la presencia de Alejo, la escena cobra rapidez (mediante esticomitias que traducen un duelo verbal en el que Alejo intenta justificar el hecho de que se pueda abandonar al ser amado por designios

¹⁰ No podemos desarrollarlo aquí, pero encontramos este tipo de mujeres en otras dos comedias hagiográficas de Moreto que son *San Franco de Sena* y *Los Siete Durmientes*.

¹¹ Reza la didascalia: «Descúbrese las damas haciendo labor con Sabina cantando y el postrer verso de la repetición a cuatro» (p. 35). Esta técnica de hacer aparecer a los personajes en el escenario de forma estática, la utiliza a menudo Moreto para llamar la atención del espectador. Lo mismo ocurría con la queja del padre un poco antes: «Descúbrese Eufemiano en una silla» (p. 29).

¹² Lo cambia levemente Moreto ya que, en vez de «Oh dulces prendas...», encontramos en la comedia «Ay dulces prendas...». Este verso es el primero del soneto X, *vid.* Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1996, p. 52.

superiores y Sabina no lo acepta) y encuentra su resolución en un llanto común que traduce la pureza de los sentimientos de los personajes:

ALEJO ¿Es así tu mal?
SABINA El mismo.
ALEJO Pues consuélate.
SABINA No puedo.
ALEJO Pues un remedio hay.
SABINA ¿Cuál es?
ALEJO Llorar los dos.
SABINA Pues lloremos
 hombre, enigma de mis males (p. 36).

Podemos decir que aquí el sentimiento amoroso representa una verdadera prueba que superar para alcanzar la santidad y da lugar a escenas de un gran lirismo en las que se expresan unos sentimientos auténticos y fuertes.

Si el lirismo y el amor puro recaen en el santo y su esposa, para dar más vivacidad a su comedia, Moreto construye un triángulo amoroso introduciendo un segundo galán, Otón, que pretende casarse con Sabina. La solicita ya en el primer acto, el mismo día de sus bodas con Alejo, y luego sus asaltos se harán repetitivos, sus pretensiones se volverán obsesión, después de la desaparición de Alejo y, sobre todo, en el tercer acto. Tal y como era el caso para don Juan, vendrá en su auxilio el Diablo y esos asaltos, además de corroborar la visión de Sabina como un ser puro y fiel (rechaza a Otón y sigue amando a Alejo incluso cuando lo cree muerto) constituyen una nueva prueba para Alejo y suponen una gradación en esas pruebas en la medida en que ya no se trata de vencerse a sí mismo sino al Diablo, personaje casi imprescindible de las comedias de santos y al que vamos a dedicar nuestro segundo apartado.

Lo diabólico del amor humano

Como bien sabemos, el que más se empeña en oponerse al santo es el Diablo. De ahí que los personajes que aman a un santo, que se sitúan a un nivel puramente humano y de hecho representan un obstáculo a las pretensiones divinas del protagonista, sean vistos como criaturas diabólicas o, de alguna manera, asociados al Diablo. La solicitud amorosa está aquí íntimamente ligada a la noción de pecado. Moreto utiliza diferentes técnicas para introducir este elemento diabólico y, si bien se podía constatar en las tres comedias que acabamos de considerar una verdadera gradación en la utilización de la temática del amor, también veremos que cuanto más presente está esta temática en una comedia más importante es el papel del Diablo.

Como lo dijimos, en *El más ilustre francés* la intriga amorosa tiene poca importancia ya que se resuelve en el primer acto. Si consideramos los versos que ya citamos antes, es decir:

MATILDE [...] gozarás mis amores
 si el infierno se opone en tus rigores (fol. 140).
 [...]
 La capa me has dejado,
 como a fiera, y del riesgo te has librado,
 que tal permita el Cielo,
 ábrase en mongibelos todo el suelo,
 consuma una afligida,
 muera en su centro [...] (fol. 141)

vemos que, de alguna manera, el dramaturgo asocia este personaje de Matilde al Diablo. En efecto, encontramos en esta réplica el campo léxico del fuego que, si bien suele encontrarse en boca de los personajes enamorados de las comedias profanas, también en el género hagiográfico es característico del Diablo. Se pintará aquí a la mujer como criatura diabólica que, como lo vimos, para lograr su propósito se valdrá de trampas ya que el engaño de Matilde consistirá en mentir a los demás personajes al acusar a Bernardo de haber manchado su honor para obligarlo a casarse con ella. En ese momento subrayamos que la asociación de Matilde con el Diablo se hace también de modo burlesco en la medida en que pasa por el gracioso. En efecto, cuando ella empieza a acusar a Bernardo, él comenta: «El Diablo es esta moza» y cuando Flora, una criada, le pregunta lo que piensa de la situación, él contesta:

[...] Que el Diablo
 a tu pregunta responda,
 que ni la entiendo ni sé
 el origen de esta historia (fol. 145).

Sin embargo, Matilde, convencida de su error después del milagro de San Bernardo, decide ingresar en un convento. Así que el Diablo ya no puede influenciarla y no tiene más recursos, para tentar a San Bernardo, que tomar su apariencia. Esta escena ocurre en el segundo acto pero, tal y como era el caso en el primero con la intriga amorosa, aquí tampoco se desarrolla mucho el tema de la tentación y, si bien en el primero parecía responder a los gustos del público por las intrigas amorosas, aquí parece más bien responder a la necesidad de dramatizar unos cuantos elementos de la biografía del santo¹³.

En *La vida de San Alejo*, el Diablo ya no toma la apariencia de un personaje sino que organiza en el segundo acto un verdadero espectáculo cuyos actores son sus mismas criaturas diabólicas. Aquí intenta infundir celos a Alejo ya que

¹³ Podemos leer por ejemplo en Jacobo de Vorágine: «*En effet, une fois que Bernard avait arrêté quelque temps les yeux sur une femme, à l'instant il rougit de lui-même et exerça sur son corps une vengeance très sévère; car il se jeta dans un étang dont les eaux étaient glacées, où il resta jusqu'à être presque gelé, et par la grâce de Dieu, il éteignit en soi toutes les ardeurs de la concupiscence de la chair*», *La légende Dorée*, Paris, GF-Flammarion, 1967, t. II, p. 113.

pone ante sus ojos la falsa boda entre Otón y Sabina su esposa. A nivel escenográfico imaginamos que la escena es de suma rentabilidad en la medida en que, en este momento aparecen bailes, músicas, disfraces...¹⁴ Y, por otra parte, tiene un intrínseco interés dramático porque representa para Alejo una verdadera prueba en la que puede ilustrar que se está encaminando hacia la santidad. Además, tal y como era el caso con las acusaciones injustas hacia San Bernardo, aquí sirve el engaño del Diablo para designarle como un futuro santo, elegido por Dios y que goza de sus favores. En efecto, si miramos las últimas palabras de San Alejo y la acotación escénica que cierran esta ilusión del Diablo:

Cielos, yo me precipito,
 ya resisto sin aliento:
 valedme dulce Jesús.
 [...]
Al decir Jesús, desaparece todo [...] ([p. 24])

constatamos, con la simultaneidad de los verbos «decir» y «desaparecer» que la razón por la que Dios viene en su auxilio es porque San Alejo sigue confiando en Dios. En el tercer acto, reaparece este personaje del Diablo, pero ya no intenta hacer vacilar al santo atacándole directamente, sino manipulando a los demás y sobre todo, como ya lo vimos, a Otón.

Por fin, la comedia en la que se juntan el protagonismo del Diablo como personaje al lado del que ama a una santa y como organizador de espectáculos es la de *Santa Rosa del Perú*. En efecto, vimos que ya desde el final del primer acto, el Diablo aparece y desaparece en el escenario para hacer creer a don Juan que existe un galán que le hace competencia. En el segundo acto, constatamos la omnipresencia del Diablo al lado de don Juan. Su meta consiste, por una parte en hacerle creer en la hipocresía de Santa Rosa diciéndole que ésta se hace pasar por santa mientras que en realidad ama a un hombre, como cuando le dice por ejemplo: «Esa virtud es toda hipocresía, / y con ella disfraza el fuego ardiente / del amor que a su amante sólo fía [...]» (fol. 17). Y, por otra parte, mantenerle en la idea de la existencia de este rival que le hace competencia como cuando le dice:

DEMONIO De haberos visto aquí tan asistente
 inquieto, descompuesto y receloso,
 me he atrevido a pensar que vos, valiente

¹⁴ Cuando empieza la ilusión, reza la didascalia: «*Entran [Alejo y el Diablo] por una puerta y mientras salen por otra, cantan dentro, y múdase de perspectiva en sala con dos sillars*» (p. 22) y, un poco más lejos, «*Siéntanse el Duque y Sabina en dos sillars, y empiezan de dos en dos un sarao de seis con huchas cada dos con su copla*» (p. 23).

buscáis un enemigo cauteloso [...] (fol. 16)¹⁵.

Finalmente, le propondrá su ayuda y será él quien le guiará a lo largo del acto en sus ataques contra la virtud de la santa. El clímax de estas escenas de tentación lo constituirá, tal y como en *La vida de San Alejo*, la organización de un espectáculo cuyo autor será el mismo Diablo y cuyos protagonistas serán los Vicios:

DEMONIO Comience ahora mi batalla,
que esta noche no ha dormido [Rosa],
y la cojo desvelada
para lograr mis designios.
Espíritus infernales,
que sois horror del abismo,
venid todos, porque a un tiempo
la opriman todos los vicios (fol. 26).

Aquí también aparecerán los disfraces, el canto y la música y la tentación se hará espectáculo total¹⁶.

Estos dos tipos de intrigas son reveladores de un rasgo estilístico de nuestro dramaturgo en lo que concierne su producción por lo menos hagiográfica. En efecto, al caracterizar su dramaturgia, muchos críticos han hablado de simplificación. Aunque estamos de acuerdo para decir que en las comedias de Moreto se reducen las intrigas, el número de personajes, etc., podemos constatar que estas simplificaciones tienen en realidad como meta una mayor rentabilidad dramática al dar a los recursos utilizados mayor importancia. Lo podemos comprobar con lo que acabamos de decir acerca de las intrigas amorosas puestas en escena en las tres comedias estudiadas. En efecto, Moreto no se contenta con introducirlas en sus comedias para contentar los gustos del público, sino que las explota en todas las posibilidades que ofrecen haciéndolas pasar de lo humano a lo divino. El amor, si bien se presenta en un primer momento como obstáculo a la santidad, pero obstáculo que se sitúa a nivel humano, se transforma luego en verdadera tentación diabólica, de ahí esta sensación de evolución en el comportamiento del santo: si al principio tiene que luchar contra un rival humano o, en el caso de San Alejo, contra sí mismo, luego su mayor rival viene a ser el mismo Diablo.

Para acabar, diremos que, en las dos comedias que no estudiamos aquí, *San Franco de Sena* y *Los Siete Durmientes*, es decir unas comedias en las que se

¹⁵ De paso, notamos en estas dos últimas citas que el Diablo, tal y como lo suelen hacer las santas, también utiliza este lenguaje ambiguo que induce a pensar que está hablando de un hombre cualquiera y no de Dios.

¹⁶ La didascalía que inicia esta escena reza: «Salen cuatro mujeres adornadas como ninfas cantando» (fol. 26).

dramatiza la conversión y en las que es el santo quien, antes de convertirse, ama a una mujer, notamos el mismo mecanismo pero a la inversa. Como lo dijimos, un futuro santo no puede amar sino lo puro y lo bello y de hecho, a la inversa de las comedias que acabamos de estudiar en las que los personajes que aman a un santo están asociados al Diablo, en estas dos, las mujeres amadas por un santo se verán asociadas a Dios: Penélope, en *Los Siete Durmientes*, será la primera en convertirse al cristianismo (y además goza desde el principio de la comedia de la presencia del Niño Jesús a su lado) y será un modelo para los siete hermanos, y Lucrecia, en *San Franco de Sena*, llegará hasta ocupar el lugar del santo en el momento de la apoteosis final puesto que aparece al pie de una cruz, rodeada de ángeles que la llevarán al cielo y la citan como ejemplo que seguir:

ÁNGELES Honrad a Dios, pecadores,
la fe imitando constantes
de Lucrecia, a quien miráis,
pues fue su dolor tan grande,
que después de haber lavado
con la contrición más grave
en la confesión sus culpas,
al que dio auxilios tales,
ya el santo espíritu entrega¹⁷.

¹⁷ Para esta comedia, utilizamos la edición de L. Fernández-Guerra y Orbe, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, BAE, Rivadeneyra, t. 39, p. 142.