

## Uso y función de lo milagroso cristiano en la producción hagiográfica de don Agustín Moreto<sup>1</sup>

Nathalie GEMIN  
Université de Toulouse-Le Mirail

Las comedias hagiográficas tienen como meta poner en escena la vida, o parte de la vida, de un santo, es decir, poner en escena a unos personajes que se caracterizan por estar a medio camino entre lo humano y lo divino. De hecho, con este género nos encontramos ante la ilustración de un recorrido que supone el arrancarse del mundo profano para alcanzar la divinidad. Y, como dice Lucette Roux «[...] le passage de l'humanité à la sainteté est parfois conversion, donc métamorphose ; parfois seulement évolution, mais toujours, dans un cas comme dans l'autre, mouvement, ascension, accession à un monde surnaturel»<sup>2</sup>.

Esta noción de evolución, de paso de un mundo a otro, tiene que imponerse e ilustrarse en una trayectoria dramática visible a los ojos del espectador. Para ello, el género hagiográfico se vale de muchos elementos del teatro profano: intrigas amorosas con galanes y damas, graciosos, etc. que sirven de contrapunto a la figura del protagonista: al comparar a estos personajes con él, se subraya la santidad de este último.

En la producción hagiográfica de Moreto, que es lo que nos interesa aquí, el proceso de acceso a la santidad del protagonista se traduce por una marcada presencia escénica de personajes divinos y diabólicos. Y a nivel escenográfico, por la utilización de una maquinaria que, a mediados del siglo XVII, había

---

<sup>1</sup> Estudiamos únicamente aquí las comedias que Agustín Moreto escribió solo (indicamos entre paréntesis la edición que manejamos), es decir *El más ilustre francés*, *San Bernardo* (Parte once de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1658); *La vida de San Alejo* (suelta núm. 216, sin l. ni a., sin numerar); *San Franco de Sena* (Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España, Madrid, Domingo García y Morrás, 1652); *Los Siete Durmientes* (Parte diez y nueve de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España, Madrid, Domingo Palacio y Villegas, 1663); y los dos primeros actos de *Santa Rosa del Perú* (Parte treinta y seis de comedias escritas por los mejores ingenios de España, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1671).

<sup>2</sup> L. Roux, «Quelques aperçus sur la mise en scène de la 'comedia de santos' au XVII<sup>e</sup>», *Le lieu théâtral à la Renaissance, Royaumont 22-27 mars 1963*, Jean Jacquot (ed.), 2<sup>a</sup> ed., Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, p. 236.

llegado a ser muy elaborada. Esta asociación insistente de milagroso cristiano y tramoyas ha dado lugar, tanto en el Siglo de Oro como en nuestra época, a numerosas críticas que denuncian en este género un escaso valor literario, y el que sólo se base en la puesta en escena. Como ejemplo, podemos citar a Ann L. Mackenzie que dice, a la hora de estudiar la producción hagiográfica de Moreto: «Manifiesta en este género específico una excesiva dependencia con respecto a tramoyas complicadas y decoraciones extravagantes comparable con la demostrada por los dramaturgos más inferiores de su época»<sup>3</sup>.

No es posible negar la importancia de una aparatosa –y a veces en exceso– puesta en escena en la escritura teatral de Moreto. Sin embargo, personajes divinos y personajes diabólicos tienen un auténtico valor dramático. En las páginas que siguen, intentaremos poner de relieve su función en la construcción de las distintas intrigas. Para ello, nos centraremos primeramente en su aparición y caracterización escénicas, analizando en un segundo momento el posible impacto que podían producir en el espectador.

### Milagroso cristiano y evolución del santo

#### *La primera aparición del santo protagonista*

Si nos detenemos en este punto, es porque nos parece que la presencia o ausencia de seres divinos, y/o diabólicos, cuando aparece por primera vez el protagonista en el escenario, sirve para caracterizar al santo que se va a poner en escena. Según este criterio, podemos delimitar dos tipos de santos en la producción hagiográfica de Moreto: por una parte, tenemos a Santa Rosa y San Bernardo y, por otra, a San Alejo, San Franco y los Siete Durmientes. Si consideramos el primer grupo, leemos cuando aparece San Bernardo:

corre una cortina y aparece San Bernardo de estudiante, galán, durmiendo en una silla y un bufete con libros, y junto a él y en lo alto del tablado se correrán dos cortinas, se verá a un lado un Ángel, y el Demonio a el otro lado, ambos a dos en tramoyas (fol. 138).

Los versos que siguen están en boca del Diablo y del Ángel que se pelean por el alma de Bernardo. En el caso de Santa Rosa, a diferencia de lo que sucede con San Bernardo, se retrasa la presentación de la protagonista. Encontramos sin embargo semejanzas en el modo de hacerla aparecer en el escenario; reza la didascalía: «Descúbrese en medio del teatro la santa Rosa bordando en un bastidor, y en un altar casero una imagen de nuestra Señora» (fol. 4). Estos dos santos no salen al escenario sino que aparecen estáticos y mudos en un primer momento<sup>4</sup>, y se ven envueltos en lo que podríamos llamar un ambiente «sobrenatural» (el Diablo y el Ángel junto a San Bernardo, y la

<sup>3</sup> A. L. Mackenzie, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool UP, 1993, p. 73.

<sup>4</sup> Podemos suponer que en estos momentos los dos protagonistas se sitúan a nivel de la escena interior, lo que los diferencia de los demás personajes al otorgarles un espacio diferente.

imagen y el altar junto a Santa Rosa). En cuanto a Santa Rosa, si bien lo divino sólo se insinúa al principio, no tardará en imponerse cuando ella se queje de que un galán la festeja con una canción: la Virgen la reconforta<sup>5</sup>, lo que provoca la ira del Demonio que viene a molestar a la santa, pero que es derrotado por un Ángel. Lo milagroso se impone en el escenario casi de entrada.

Si pasamos al segundo grupo de personajes (San Franco, los Siete Durmientes y San Alejo), el de los santos convertidos<sup>6</sup>, vemos que el modo de presentarlos cambia radicalmente. En lo que concierne su primera aparición en el escenario, se ven envueltos en una intriga que se centra en lo humano sin que aparezcan elementos sobrenaturales como ángeles o demonios: San Alejo es el protagonista de una intriga amorosa (volveremos sobre su caso porque se aleja un poco de los dos restantes), San Franco parece protagonizar un drama de honor, y Dionisio se presenta como portavoz del Emperador Decio que llegará para perseguir a los cristianos<sup>7</sup>. Además, estos personajes no aparecen de forma estática en el escenario, sino en movimiento (en el caso de San Franco, asistimos a un principio de comedia a la vez rápido y violento<sup>8</sup>). El caso de San Alejo es, en efecto, algo diferente del de estos últimos personajes. Si bien se trata en este cuadro inicial de casamiento, o sea, de amor profano, se insinúa la temática de lo milagroso en el discurso cuando Alejo le cuenta a su padre el sueño que ha tenido varias veces: una misteriosa voz lo llama a no casarse y permanecer casto, mientras otra lo llama a casarse con Sabina. Estas dos voces, en un primer momento interiores, se materializarán al final del primer acto. Ya casado, Alejo se queda solo en el escenario; primero vuelve a oír las mismas voces que en el sueño, y luego aparecen el Ángel y el Diablo, cada uno intentando convencerlo para que lo siga. A partir del momento en que Alejo ha tomado la buena decisión, es decir, seguir al Ángel, asistimos a una amplificación de lo espectacular<sup>9</sup>, signo de que Alejo ya no pertenece al mismo mundo que los demás personajes, pues le es otorgada una ayuda celestial visible en el escenario.

Resumiendo y volviendo a nuestra primera idea: la presencia inicial de lo milagroso cristiano permite saber de antemano a qué tipo de santo, y a qué

<sup>5</sup> Reza la didascalia: «*Cantan detrás de la imagen*», y los versos cantados son los siguientes: «Rosa has de ser, Rosa mía, / que así a mi hijo has de agradar, / y desde hoy te has de llamar / Rosa de santa María» (fol. 5).

<sup>6</sup> Empleamos el término «conversión» en su sentido amplio, o sea el de «transformación» ya que, por una parte tenemos a cristianos que cambian su vida para dedicarla a Dios (San Franco y San Alejo) y, por otra, a paganos que se hacen cristianos y luego mártires.

<sup>7</sup> En lo que concierne la comedia *Los Siete Durmientes*, incluso si se trata de un grupo de siete hermanos santos, muchas veces hablaremos sólo de Dionisio ya que es él quien se destaca como protagonista en dicho grupo.

<sup>8</sup> Reza la didascalia: «*Aurelio y varios hombres acuchillándose con Franco, que los acosa*» y, un poco más abajo «*Desprendiéndose [Franco] de él [del hombre 1º] y arrojándole al suelo*» (fol. 1).

<sup>9</sup> Reza la didascalia: «*Desde aquí, empiezan cantando los dos coros juntos y acaban cantando y representando*» ([p.11]). Se supone que esta escena tiene lugar en uno de los balcones.

tipo de comedia, vamos a enfrentarnos. En el primer grupo (Santa Rosa y San Bernardo), lo divino interviene desde el principio, y estos personajes se diferencian claramente de los demás al situarse por encima de ellos: son personajes que no podrán ya caer en trampas humanas; de hecho, el debate se sitúa aquí a nivel divino: se trata más bien de una ilustración del combate entre el Bien y el Mal que de una trayectoria vital que iría de lo humano a lo santo. En cambio, en el segundo grupo se nos presentarán protagonistas más cercanos al público, actores de una lucha situada en un primer momento a un nivel puramente humano, y destinada a demostrar cómo vencerse a sí mismo.

*La evolución hacia la santidad*

Si en algunas ocasiones se vale Moreto de la intervención de personajes divinos o diabólicos para caracterizar desde el principio a los santos que va a poner en escena, en otras la utiliza para subrayar la evolución del protagonista hacia la santidad: ángeles y demonios vienen entonces a ser ilustración escénica para el espectador de la trayectoria vital del santo. Dos mecanismos se pueden comentar aquí: el primero, una gradación en el respaldo que puede ofrecer la divinidad al protagonista; el segundo, una dialéctica en la que, a una tentación y/o castigo responde una recompensa. Estos dos mecanismos constituyen una manera de poner de relieve las etapas en la progresión del personaje hacia la santidad.

Como muestra de una ayuda cada vez mayor de la divinidad tomemos el ejemplo de Santa Rosa. Como queda dicho arriba, en su primera aparición en el escenario Rosa es reconfortada por la voz de la Virgen María. Luego viene a defenderla del demonio un Ángel, que acaba venciendo al Diablo. La ayuda divina se hace todavía más concreta y material, pues el Ángel (invisible hasta entonces a Santa Rosa) adquiere presencia física («y porque te adelante mi asistencia, / te concede visible mi presencia», fol. 7). Sigue la comedia, pasan las pruebas y llegamos al momento en que Rosa está rezando<sup>10</sup> cuando, de repente, empieza a sentir hambre pero se niega a comer porque es «día de comunión»<sup>11</sup>: como recompensa a tal resistencia, ahora es Cristo quien viene a ayudarla al alimentarla con su sangre. Reza la didascalia: «*Cantan dentro, y descúbrese en lo alto una imagen de Cristo, y va subiendo la Rosa en elevación, y en llegando a proporción, baja Cristo a juntarse con la Rosa*» (fol. 25). Si al principio la

<sup>10</sup> Notemos de paso que incluso la naturaleza la acompaña en sus rezos como podemos ver en las didascalias siguientes: «*Suena dentro música, si puede ser de violines, que recuerden el zumbido de los mosquitos*»; y «*Los árboles que ha de haber han de estar puestos en forma que se puedan mover a compás*» (fol. 24).

<sup>11</sup> Se subraya también la resistencia de la santa mediante la técnica del contrapunto: en efecto, cuando ella dice que tiene hambre, el gracioso sale corriendo para buscarle comida ya que él no concibe que uno pueda vivir sin comer mucho.

santa se encontraba en una escena interior, esto es, alejada horizontalmente de los demás, ahora empieza su elevación vertical, acercándose más a Dios<sup>12</sup>.

Esta presencia cada vez más visible de lo divino es un instrumento del que se vale el dramaturgo para poner ante los ojos del espectador la metamorfosis interior que están viviendo los protagonistas: cuanto más se impone en el escenario la presencia de personajes que pertenecen al mundo de lo milagroso cristiano, más se adelantan los héroes hagiográficos en su camino de perfección.

El esquema se encuentra en todas las comedias de santos de Moreto. Sin comentarlas todas, podemos añadir el ejemplo de San Bernardo. Ya en el segundo acto, el santo ha gozado del privilegio de ver con sus propios ojos el nacimiento del Niño Jesús; en el tercer acto, tras haber evitado San Bernardo la trampa tramada por el Diablo, la Virgen es quien se le aparece. A continuación se pone en escena el milagro de la lactación y, con su discurso, la Virgen pone a San Bernardo al mismo nivel que su hijo diciéndole: «goza igualdad con mi hijo / de aqueste licor sagrado» (fol. 158)<sup>13</sup>.

La inserción de lo milagroso cristiano en las comedias construye en otras ocasiones un sistema binario en el que a una tentación, o castigo de Dios, corresponde una recompensa. También aquí se constata una gradación en las recompensas. En *El más ilustre francés, San Bernardo*, el Diablo toma la apariencia de Matilde (personaje que al principio de la comedia quería casarse con Bernardo) para tentar al santo: este último resiste y, justo después, se le otorga el privilegio de poder ver con sus propios ojos el nacimiento del Niño Jesús. En la comedia *Santa Rosa del Perú*, el Diablo, mientras la santa está durmiendo, convoca a los Vicios para que la inciten a cometer el pecado de la carne; aquí también resiste la santa, a quien viene a ayudar un Ángel; don Juan (el personaje que quería seducirla y casarse con ella) se salva porque Santa Rosa adquiere el poder de interceder por los hombres<sup>14</sup>. En cuanto a San Franco, su caso es un poco diferente, aun respondiendo a la misma dialéctica. Al final del segundo acto llega incluso a cometer uno de los pecados más graves, la blasfemia, ya que acaba jugándose los ojos a las cartas<sup>15</sup>. Por eso, cuando pierde, lo castiga Dios quitándole la vista. Cuando San Franco entiende que sólo podrá salvarse dando pruebas de humildad y haciendo penitencia, llama a María, y una voz del Cielo (acompañada de música), le

<sup>12</sup> Dice L. Roux: «[...] lorsque le saint a commencé à se hausser au-dessus du niveau de l'humanité courante, il est parfois indispensable de lui assigner un lieu qui ne soit pas celui où vit son entourage, sans être encore celui de la divinité», *op. cit.*, p. 241.

<sup>13</sup> Notamos de paso que en este momento, tal y como ocurre con Santa Rosa, San Bernardo se encuentra en un espacio intermediario; reza la didascalia: «*Sube [el santo] en una elevación y baja la Virgen [en] apariencia, y júntanse ambas apariencias*» (fol. 158).

<sup>14</sup> Justo antes de que se lo lleve el ángel, dice don Juan: «Rosa, ya mi error confieso / y tus virtudes admiro. / Sáqueme tu intercesión / de este ciego laberinto» (fol. 28).

<sup>15</sup> Cuando lo ha perdido todo en el juego y le pregunta el sargento si tiene más que jugar, él contesta: «[...] tengo los ojos, / y los juego en lo mismo, que descreo / de quien los hizo para tal empleo» (fol. 26).

contesta: «Levántate, Franco, y sigue / de aquesta voz el camino» (fol. 28), demostrándole así que no lo ha abandonado el Cielo y que puede cambiar de vida. La estructura sigue, pues, siendo binaria: a la blasfemia de Franco responde el castigo de Dios, castigo que sin embargo viene a ser como una recompensa ya que sólo privado de la vista Franco llegará a «ver» el camino que le permitirá alcanzar la santidad.

En estos ejemplos constatamos que Moreto se vale de la presencia de entidades maravillosas como instrumentos dramáticos al servicio de la construcción de sus comedias, al servirles para subrayar la trayectoria del santo en todas las etapas que lo llevan de la humanidad a la santidad. Por otra parte, si se vale de estos seres divinos para demostrar la evolución de los santos, también se vale de ellos para construir escenas dramáticamente fundamentales en la evolución de las intrigas.

### Milagroso cristiano y espectáculo

#### *Una espectacularidad amplificada*

Para empezar, citaremos un comentario que hace J. Aparicio Maydeu en la introducción de su edición de la comedia de Calderón *El José de las mujeres*; dice Maydeu: «[...] la eficacia y el éxito de las piezas se resolvía siempre en la novedad de las tramoyas y en el mayor o menor asombro del auditorio [...]»<sup>16</sup>. Aunque la afirmación parece un tanto exagerada, estamos sin embargo de acuerdo en recalcar la importancia de este tipo de escenas en el género hagiográfico.

Tomemos la comedia *Los Siete Durmientes*: Penélope, que está encerrada en una torre (los sabios del reino han pronosticado su futura adhesión al cristianismo), llama a su padre y le cuenta que, mientras leía el relato del martirio de San Bartolomé, se le ha aparecido un hombre en una cruz<sup>17</sup>. Su padre ve en esto la confirmación de las predicciones de los sabios, la deja encerrada y le anuncia su futura boda con Dionisio (uno de los Siete Durmientes que, de momento, no se ha convertido). Una vez sola en el escenario, Penélope llama a Marte y a Apolo para salir de dudas. A partir de este momento es cuando Moreto empieza a jugar con la puesta en escena. En el discurso de Penélope se subraya el silencio de sus dioses y también la presencia de una paloma:

Mas, ¡qué miro! En el asiento  
de aquella ventana está  
una paloma, y advierto

<sup>16</sup> J. Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Amsterdam-Rodopi, 1999, p. 33.

<sup>17</sup> Ella todavía no lo sabe, pero el público se da cuenta de que se trata de Cristo. Además, sería también interesante analizar detalladamente este relato para ver cómo Moreto logra imponer la presencia de Cristo mediante el discurso (con la utilización de la hipotiposis y la prosopopeya).

que tiene por seña al pico  
un ramo de oliva [...] (fol. 100r)

La divinidad se insinúa inicialmente de modo silencioso y mediante una imagería trillada, la paloma y el ramo de olivo como símbolos del Espíritu Santo, como precisa a continuación Penélope:

[...] Mi maestro,  
Apeliano, dijo un día  
que era el símbolo y concepto  
del Espíritu divino  
del Dios del cristiano, pero  
que era tercera Persona (fol. 100r)

Cuando comprende que tiene que dirigirse a este dios, pasamos a otra etapa en la escenificación de la presencia de la divinidad: a su pregunta «¿eres tú, Dios?» (fol. 100r), suena música y le contestan tres voces en eco. A partir de este momento, Penélope entabla un diálogo con estas tres voces, que alternativamente hablarán juntas o separadas, en una explicación sencilla del misterio de la Trinidad. Este juego de preguntas (Penélope) y respuestas (Dios), encierra esta explicación en un razonamiento que aparenta ser lógico y que se ve reforzado por una puesta en escena que suscita más el arrobamiento que la reflexión. Pensamos que este tipo de puesta en escena, contribuye, por una parte a que el espectador acepte el mensaje propuesto y, por otra, sirve para dar verosimilitud a la rápida conversión de Penélope: ante espectáculo tan edificante, el personaje y el público tan sólo pueden adherirse al mensaje propuesto<sup>18</sup>. Si hasta aquí se ha impuesto la divinidad mediante el oído, volverá Moreto a la vista para pasar de lo abstracto (la Trinidad) a lo concreto (la presencia de Cristo en la tierra para salvar al hombre). Cuando ya Penélope ha «entendido» este Misterio de la Trinidad y pide un modelo que seguir, se oyen chirimías, aparece el Niño de pastor (tópico en las representaciones alegóricas de Cristo) y, sobre todo, desaparece la paloma que estaba en la ventana. Se ilustra así otro Misterio, el de la Encarnación, tema que surge, una vez más, por una pregunta de Penélope («Mas, ¿cómo de allí / voló la paloma?») a la que contesta el Niño Jesús significando que en la persona del Hijo se encuentran también el Padre y el Espíritu Santo («Viene aquí», fol. 100v).

---

<sup>18</sup> Según J. Aparicio Maydeu, «crea [el teatro hagiográfico] una escena sobrecargada que opera en todos los registros sensoriales del espectador, en un intento de globalizar los recursos dramáticos consiguiendo compenetrar al auditorio con la comedia de tal forma que no haya lugar al relajamiento, y por lo tanto tampoco a la recapitación y al razonamiento individual y personal de ese mismo espectador acerca del discurso doctrinal cristiano que vierte la comedia», *op. cit.*, p. 28.

Con este tipo de puesta en escena, que va de lo abstracto a lo concreto, y que pasa por la música y el canto para mayor deleite del público, el dramaturgo logra imponer la presencia de la divinidad e introduce uno de los *leitmotiv* de esta comedia, la noción de modelo. En efecto, si Penélope se convierte siguiendo el modelo de Cristo, los siete hermanos se convertirán siguiendo el suyo, de la misma manera que lo hará el padre de esta última, y, al final de la comedia, siguiendo el modelo de los hermanos, se convertirá un hereje que negaba la resurrección de la carne<sup>19</sup>. En esta comedia, el primer paso hacia la santidad lo constituye el reconocer la santidad del otro: esta idea se plasma con una puesta en escena espectacular, que no tiene por qué repetirse luego, ya que el dramaturgo ha impuesto ya desde el principio esta noción como una evidencia.

Otro ejemplo que tiene como meta la edificación del público mediante la presencia de lo divino se encuentra en la apoteosis final de *San Franco de Sena*. Al finalizar esta comedia, la trayectoria de Franco no ha llegado a su término (anuncia el dramaturgo una segunda parte que nunca llegó a escribir) con lo que, incluso si interviene lo divino para señalarlo como gozando de los privilegios de Dios<sup>20</sup>, se hace imposible un final centrado en la glorificación de la santidad del protagonista. Sin embargo, no puede renunciar el dramaturgo a un final edificante; el aspecto milagroso recae en el personaje de Lucrecia, a quien se cita como ejemplo que seguir, y no al santo, cuando el Ángel Custodio dice, con tono muy solemne:

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 entrega (fol. 44)

E incluso si no aparece la didascalia en la edición que manejamos, con los versos siguientes:

[...] llevadla donde la espera  
silla de gloria inmutable.

<sup>19</sup> Hay aquí una alusión a los saduceos; cf. el Evangelio de San Mateo: «Aquel día se le acercaron [a Jesús] unos saduceos, esos que niegan que haya resurrección [...]» (22, 23). Se trata aquí de asimilar a los santos protagonistas de la comedia a su modelo, Jesús.

<sup>20</sup> Mientras en el convento Franco pide el hábito a los monjes y estos le contestan que son tan pobres que no se lo pueden dar, una de las didascalias finales reza: «*Varios religiosos, dos de ellos con luces delante del Ángel Custodio, que trae el hábito en un azafate [...]*», y se oyen desde los bastidores voces que cantan «*Te Deum laudamus*» (fol. 44).

Ven dichosa pecadora,  
ven donde el cielo te ampare (fol. 44)

podemos imaginar que goza del privilegio de alcanzar el cielo rodeada de ángeles<sup>21</sup>.

Con estos dos ejemplos vemos que lo milagroso cristiano no sólo se concentra alrededor de la persona del santo, sino que invade el escenario y el mundo de los humanos, creando así escenas que, según lo que sabemos de sus gustos por lo espectacular, hubieron de contentar al público. Más aún, así se pone al alcance de éste el mensaje cristiano que sirve de trasfondo a la comedia. En su mezcla constante de lo humano con lo divino y lo diabólico, Moreto utiliza en sus comedias todo un compendio de las técnicas dramáticas de la época. En el apartado siguiente, mencionaremos rápidamente los episodios de burlas satánicas, o ilusiones, que se pueden relacionar con una técnica muy frecuente en las comedias del Siglo de Oro, la del teatro en el teatro.

#### *Ilusión<sup>22</sup> y teatro en el teatro*

Llamamos burla satánica, o ilusión, a las escenas durante las cuales el Diablo convoca a sus criaturas para crear ante los ojos del santo un espectáculo cuya meta es hacerlo caer en el pecado. Pensamos que estos episodios pueden relacionarse con escenas de teatro en el teatro en la medida en que, por una parte, los que actúan en estas escenas son conscientes de desempeñar un papel<sup>23</sup> y, por otra, se designa como verdadero destinatario de este espectáculo a un protagonista reducido, por lo menos en un primer momento, a la función de espectador.

En las comedias de Moreto, estas ilusiones siempre tienen que ver con la temática del amor: ante los ojos de San Alejo organiza el Diablo la falsa boda entre su mujer Sabina y Otón; bajo la mirada de Dionisio y Serapión organiza la falsa boda entre Penélope y el Emperador Decio; y, por fin, cuando Santa Rosa está durmiendo, convoca el Diablo a los Vicios para que, con sus cantos y bailes lascivos, introduzcan a don Juan para hacer pecar a la santa. La utilización de ilusiones tiene, a nuestro parecer, varios fines. Primero, este procedimiento permite aumentar la tensión dramática, preguntándose el

<sup>21</sup> L. Fernández-Guerra y Orbe, en su edición de esta comedia, añade las dos didascalias siguientes: «*Lucrecia, de rodillas al pie de la cruz y sostenida por dos ángeles*», y luego, «*Sube Lucrecia en brazos de los ángeles*», *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Ribadeneira, Biblioteca de Autores Españoles t. 39, 1873, p. 142.

<sup>22</sup> *Illusion*: «l'illusion est l'un des moteurs des textes du merveilleux et du fantastique. Erreur des sens ou de l'esprit, problème de références, l'illusion est sœur du mirage puisqu'elle fait prendre l'apparence pour la réalité», G. Millet & D. Labbé, *Les mots du merveilleux et du fantastique*, Paris, Belin, 2003.

<sup>23</sup> En *Los Siete Durmientes*, el Diablo, que ha tomado la apariencia de Decio, dice en un aparte: «fingir el genio me importa / del mismo Decio, en mi engaño, / porque crean su peligro» (fol. 113r).

espectador cuál será la reacción del santo y cómo acabará la estratagema del Diablo. Por otra parte, es un método para ilustrar la superioridad del poder de Dios con respecto al del Diablo, pues, como indican las didascalias, el desenlace de estas ilusiones es siempre el mismo:

*Al decir Jesús, se hunden los Vicios, y baja el Ángel con espada en la apariencia que mejor pareciere, y echa al Demonio, y el Niño Jesús se aparece en una apariencia (Santa Rosa del Perú, fol. 28).*

*Al decir Jesús, desaparece todo, y los que están en él, unos volando y otros hundiéndose, y quede el teatro como de antes (La vida de San Alejo, [p. 24]).*

*Vase entrando la música por una puerta, y ellos los llevan con máscara, y queda el demonio solo (Los Siete Durmientes),*

diciendo estos versos:

[...] el sermón  
ya Crisostomo ha acabado,  
y con él ha concluido  
el error de sus contrarios.  
Ya de la misa prosiguen  
aquel sacrificio santo,  
y yo, proseguir no puedo  
la cautela que he empezado (fol. 114r)

En las dos primeras didascalias, la introducción de una simultaneidad entre el verbo «decir» y la expresión del fracaso del Diablo demuestra que dicho fracaso es una consecuencia directa del inmenso poder de Dios. En *Los Siete Durmientes*, si no encontramos el mismo tipo de acotación escénica, podemos constatar que lo que pone fin al engaño del Diablo es la presencia de cristianos. En estos tres casos, la huída precipitada de las fuerzas del Mal (y en los dos primeros casos la entera ocupación de la verticalidad del escenario: arriba, los personajes divinos; abajo, los personajes diabólicos; en el tablado, los humanos), sirve para dar énfasis al poder de Dios. Por fin, estas escenas dan lugar a una hipertrofia de lo espectacular muy apreciada en aquella época. Detengámonos en las acotaciones escénicas que abren estas ilusiones, donde se lee lo siguiente:

*Sale toda la compañía de gala, con plumas y máscaras, damas y galanes bailando, y el Demonio, y la dama que hizo a Penélope con máscara y su mismo vestido con que hizo el papel (Los Siete Durmientes, fol. 113r),*

*Entran [el Diablo y San Alejo] por una puerta y mientras salen por otra, cantan dentro y múdase de perspectiva en sala con dos sillas,*

y, un poco más lejos,

*Siéntase el Duque y Sabina en dos sillas, y empiezan de dos en dos, un sarao de a seis con uchas, cada dos con su copla (La vida de San Alejo, [p. 22]),*

*Salen cuatro mujeres adornadas como ninfas cantando (Santa Rosa del Perú, fol. 26).*

Sin extendernos en el comentario de estas didascalias, diremos que con ellas se puede constatar cómo a la trama hagiográfica se le añade toda una serie de elementos puramente teatrales (un número elevado de personajes en el tablado, cantos, bailes, música, máscaras, etc.) que hacen de estas comedias hagiográficas, en ocasiones de fuertes tintes catequísticos, un espectáculo total y ameno.

En conclusión, podemos decir que, teatralmente, lo visible de la santidad (la oración, la penitencia, la virtud, la práctica de la caridad, etc.) no resulta muy rentable. De hecho, en la inserción de esas entidades que pertenecen al mundo de lo milagroso cristiano encontraron los dramaturgos una solución para conferir efectismo a la transformación interior que lleva a los personajes de lo humano a lo santo. Y, si bien es verdad que la evolución de la maquinaria incitó a los dramaturgos a recurrir cada vez más a este tipo de escenas en las que aparecen los personajes pertenecientes al mundo de lo milagroso cristiano, también es verdad que supieron adaptarlas al molde de la comedia hagiográfica al darles una verdadera función dramática. El caso de la producción hagiográfica de Moreto nos parece revelador, en la medida en que hemos podido constatar que casi nunca considera estas escenas como mero adorno sino que las utiliza para poner de relieve la evolución del santo, satisfacer los gustos del público y cumplir con el segundo propósito de la comedia, el *docere*, o, en palabras de J. Aparicio Maydeu, «forzar a una fe visceral, la fe de la evidencia»<sup>24</sup> con una puesta en escena a veces muy elaborada. Además, en la producción hagiográfica de Moreto, lo divino no sólo interviene para ayudar al protagonista, sino que también se manifiesta ante los demás personajes. Con esta mezcla constante de lo divino y lo humano logra el dramaturgo comedias muy eficaces y, sin lugar a dudas, adecuadas a los gustos del público.

Acabaremos con una idea que expresa L. Roux en conclusión de su tesis y que nos parece muy acertada a la hora de subrayar la complejidad del género hagiográfico:

La comédie de saint renferme des merveilles d'humour, de poésie, de prouesses techniques, d'extraordinaires réussites dans l'utilisation de ce langage subtil qu'est la parabole. Par ailleurs elle révèle une connaissance instinctive et profonde des

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 21.

ressources de la scénographie chez des auteurs dramatiques qui n'ont pas trouvé dans la comédie profane un terrain propre au développement de ces aptitudes<sup>25</sup>.

Esta cita nos parece idónea para caracterizar el teatro hagiográfico de Moreto, en la medida en que este dramaturgo da muestra, e incluso en nuestra opinión más que en su teatro profano, de toda su habilidad de «hacedor» de comedias, al crear comedias originales utilizando y combinando todos los resortes dramáticos a su alcance.

---

<sup>25</sup> L. Roux, *Du logos à la scène : éthique et esthétique. La dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siècle d'Or (1580-1635)*, 4 vols, thèse présentée à l'Université de Nice le 13 mars 1974, Université de Lille III, Service de reproduction des thèses, 1975, t. IV, «Conclusion», p. 15.