

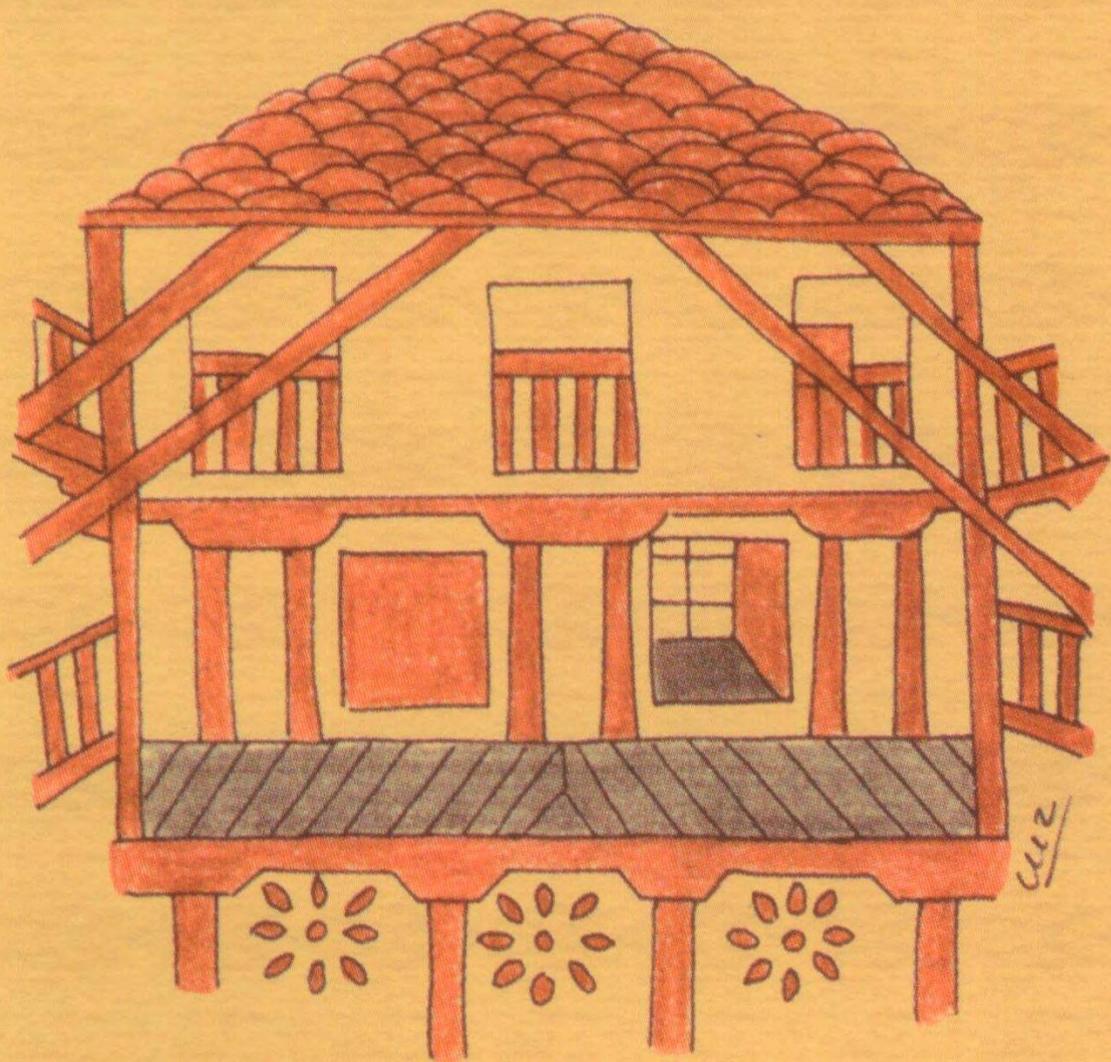
CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Aurelio González

Serafín González

Lillian von der Walde Moheno

Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO
DE LOS SIGLOS DE ORO

CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Edición de

Aurelio González

Serafín González

Lillian von der Walde Moheno

 EL COLEGIO
DE MÉXICO



 AITENSO

EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO

México, 2010

862.309

C961

Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro / edición de Aurelio González, Serafín González, Lillia von der Walde Moheno. — México, D.F. : El Colegio de México : Universidad Autónoma Metropolitana : Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro, 2010.
697 p. ; 23 cm.

ISBN 978-607-462-124-2

1. Dramaturgos españoles — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica. 2. Teatro español — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica. I. González, Aurelio, ed. II. González, Serafín, coed. III. Walde Moheno, Lillian von der, coed.

Primera edición, 2010

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana

D.R. © Asociación Internacional de Teatro Español
y Novohispano de los Siglos de Oro

ISBN 978-607-462-124-2

Impreso en México

Índice

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL	
Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla	15
IGNACIO ARELLANO	
Poder y autoridad en la comedia de Rojas Zorrilla	41
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS	
Lances mexicanos en una comedia de capa y espada atribuida a Rojas Zorrilla: <i>Los encantos de la China</i>	61
FELIPE REYES PALACIOS	
La comedia de figurón, un subgénero híbrido en Rojas Zorrilla	83
DIEGO SÍMINI	
Rojas Zorrilla en Italia en el siglo XVII. El caso de <i>Persiles e Sigismonda</i>	95

ANTONIO MIRA DE AMESCUA

CHRISTOPHE COUDERC	
Estrategias matrimoniales y reproducción social en la comedia palatina de Mira de Amescua	105

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ

- La metáfora planetaria en *El palacio confuso* de Antonio Mira de Amescua. 135

ESTELA GARCÍA GALINDO

- Las figuras del Demonio y la santa pecadora en *La mesonera del cielo* de Mira de Amescua. 157

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA

- “¿Posible es que en sangre noble quepan bajos pensamientos?”
El clero y la nobleza en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. 171

ROBIN ANN RICE

- El tema de pactos con el diablo: variaciones idiosincráticas en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *El mágico prodigioso* de Calderón. 185

AGUSTÍN MORETO Y CABANA

RICARDO CASTELLS

- El papel contradictorio de la mujer esquiva en *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto. 205

JUDITH FARRÉ

- De amor, honor y mujeres en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto. 217

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES

- El lindo don Diego*: relaciones amorosas, relaciones peligrosas. 235

JAVIER RUBIERA

- Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*. 259

HÉCTOR URZAÍZ TORTAJADA

- Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco y Seleuco*. 273

ADRIANA ONTIVEROS VALDÉS

- La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto. 297

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y OTROS

DONAJI CUÉLLAR

- La elaboración de la guerrera en *El amor en vizcaíno*: a propósito de la “mujer varonil”. 313

JAIME CRUZ-ORTIZ

- El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa. 331

A. ROBERT LAUER

- El concepto del honor en el teatro de Juan de Zabaleta. 345

CARLOS-URANI MONTIEL

- Reconstrucción escénica de *Eufemia* en tiempos de Lope de Rueda. 361

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

AURELIO GONZÁLEZ

- De la “Comedia famosa” a la “Gran comedia” *Mañana será otro día*.
Las modificaciones de Vera Tassis. 381

LAURETTE GODINAS

- “Yo que en el retrete fui / de Veatriz el escondido”: creación de espacios y decisiones ecdóticas en las versiones manuscrita e impresas de *La desdicha de la voz* de Pedro Calderón de la Barca. 393

LORENA URIBE BRACHO

- Problemas de puntuación en *El hombre pobre todo es trazas* de Calderón. 409

NOELIA IGLESIAS IGLESIAS

- La tradición impresa de *El galán fantasma* de Calderón. 421

RODRIGO BAZÁN BONFIL

- Pendiente de un cabello: Tamar como nudo dramático de una obra calderoniana. 439

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA

- “Aquel monstruo de mi honor y prodigio de mis celos...”. La virtud y los celos en *El mayor monstruo del mundo*. 451

MIRIAM PEÑA-PIMENTEL

- Mitología ridiculizada: construcción de la burla en *Céfalo y Pocris*
de Calderón 461

ZAIDA VILA CARNEIRO

- La figura de Lucrecia en la obra de Calderón: el caso
de *Amor, honor y poder* 471

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO

- La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca 483

FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO

LUZMILA CAMACHO PLATERO

- Las famosas asturianas*: celebración de la castidad y de la mujer varonil ... 497

XIMENA GÓMEZ GOYZUETA

- Para un teatro de la voz en *La Dorotea: acción en prosa* de Lope de Vega .. 511

MONTSERRAT MOCHÓN CASTRO

- El alcalde mayor* de Lope de Vega: destino de una doncella
que iba para casada 521

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

SERAFÍN GONZÁLEZ

- La hipocresía del mundo. La recreación del protagonista
en *La amistad castigada* de Ruiz de Alarcón 535

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

- El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón: objetos y escenificación 553

JORGE ALCÁZAR

- El pacto con el demonio en Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua
y Calderón 563

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

MARGARITA PEÑA

- Los baños de Argel* de Cervantes: La comedia imposible 579

LUIS ALFONSO ROMERO GÁMEZ

- El amor como eje estructurante de la trayectoria dramática
de Alimuzel de *El gallardo español* de Cervantes. 591

MARÍA STOOPEN GALÁN

- Trazos escénicos en dos episodios del *Quijote*. Las poéticas
de la imitación y el desnudamiento 601

TEATRO DEL SIGLO DE ORO

FRANCISCO FLORIT DURÁN

- Las censuras previas de representación en el teatro áureo 615

ÁNGELA MORALES

- Relaciones entre la escena y la pintura. El teatro dentro del teatro,
el cuadro dentro del cuadro 639

CHRISTOPHER FOLLET

- Algunas versiones de la leyenda de la reina Sevilla en el teatro
del Siglo de Oro 649

TEATRO NOVOHISPANO

MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ

- Diversas censuras españolas y novohispanas al género dramático
como espejo pernicioso de las costumbres morales 669

OCTAVIO RIVERA

- La música en el teatro novohispano del siglo XVI 685

Moreto y Lanini ante la figura del demonio:
notas sobre *Santa Rosa del Perú*

Javier Rubiera
Université de Montréal

Se tiene a *Santa Rosa del Perú* por la última comedia escrita por Agustín Moreto, aunque la dejara inacabada a su muerte, en octubre de 1669, y P. F. Lanini Sagredo completara la última jornada. Se publicó por primera vez en la *Parte treinta y seis de comedias escritas por los mejores ingenios de España* (José Fernández de Buendía, Madrid, 1671), el mismo año de la canonización de Rosa de Santa María, y es una de las nueve comedias de Moreto, algunas de ellas escritas en colaboración, en las que aparece el personaje del Demonio, sobre el que vengo investigando desde hace tres años, cuando inicié un proyecto sobre la construcción de este personaje-tipo en la comedia barroca española. Como parte de este proyecto, pretendo analizar en diversos trabajos el corpus moretiano de comedias con presencia demoniaca¹, para más adelante contrastar sus resultados con los del estudio de otros dramas, mayoritariamente hagiográficos, que nos van ofreciendo ya la imagen compleja de un personaje que cumple funciones que van más allá de un previsible "hacer el mal". Por lo tanto, las notas que presento a continuación sólo pueden llevar de momento a conclusiones parciales y tomarán todo su sentido una vez que se confronten con la lectura y el análisis del resto de las piezas del corpus, pero muestran ya

¹ Las nueve comedias del corpus demoniaco de Moreto son: *El azote de su patria*, *El esclavo de su hijo*, *El más ilustre francés San Bernardo*, *Los siete durmientes* (o *Los más dichosos hermanos*), *La adúltera penitente* (en colaboración con J. Cáncer y J. de Matos Frago), *Caer para levantar* o *San Gil de Portugal* (con Matos Frago y Cáncer), *Nuestra Señora del Pilar* (con Villaviciosa y Matos Frago), *Santa Rosa del Perú* (con P. F. Lanini Sagredo) y *Vida de San Alejo*.

el método que, con ajustes y revisiones, emplearé para dar cuenta del carácter y de las funciones del personaje del Demonio.

Las consideraciones principales de este trabajo sobre la comedia de Santa Rosa² giran en torno a varios puntos: la ridiculización de la figura demoniaca; las distintas modalidades de su presencia en escena; algunos recursos métricos y espectaculares asociados a su intervención; el poder mágico del demonio y la utilización del sueño y de la música como instrumentos preferidos de la ilusión diabólica. Todos ellos son aspectos muy a tener en cuenta al establecer una comparación con otras piezas en las que el diablo juegue un papel importante.

La presencia del Demonio en las comedias religiosas barrocas va de la aparición pasajera y superficial a la auténticamente protagonista. En unas es un simple elemento episódico, que no acaba de obtener entidad dramática, pues, por ejemplo, aparece una sola vez o en varias ocasiones, pero sin valor o sin función clave; en otras piezas tiene una verdadera importancia tanto argumental como estructural. Como en muchas otras comedias hagiográficas, en *Santa Rosa del Perú* su intervención es imprescindible para confirmar la virtud del "santo" en un peculiar camino de perfección que suele estar jalonado por unas pruebas en forma de tentaciones preparadas por el Enemigo. La propia Rosa de Lima, angustiada aún por el "desamparo" que siente ante las intervenciones del Demonio, pregunta al Niño Jesús por qué ha permitido tal situación y recibe como respuesta: "Son estos riesgos precisos"³. Así es, sin la presencia y sin la amenaza diabólicas que sean sentidas como riesgo real no hay verdadera santidad posible y, por lo tanto, no habría comedia. Como bien ha señalado

² De esta comedia, y de aspectos relacionados con el demonio, se ha ocupado Nathalie Gemin, "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*)", en F. Cazal, C. Chauchadis y C. Herzig (eds.), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2005, pp. 139-149. Para otros aspectos de interés sobre la pieza, véase el artículo de Ricardo Castells, "Religión y colonización en *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Francisco Lanini Sagredo", *Criticón*, 73 (1998), pp. 157-169.

³ "Yo en estos empeños, Rosa, / conozco a mis escogidos; / para coronarse en todos / son estos riesgos precisos", *Segunda parte de las comedias de Don Agustín Moreto*, Valencia, Imprenta de Benito Macé, a costa de Francisco Duarte, 1676, p. 72. Todas las citas, con la grafía y la puntuación modernizadas, se harán por esta edición.

Blanca Oteiza, *Santa Rosa del Perú* pertenecería al grupo de comedias hagiográficas que muestran el paso del protagonista "de la vocación a la santidad" frente a otro tipo que retrataría el caso de los que pasan "del pecado a la conversión", que en Moreto estaría representado por *San Franco de Sena* y por *La adúltera penitente*⁴.

En esta dramatización de la historia de Rosa de Santa María se aprecia muy claramente la concepción cristiana de la vida como un combate entre el ser humano y las fuerzas del mal, en el que particularmente el santo se comporta como un héroe que pelea contra enemigos infernales que tratan de desviarle del camino recto⁵. De modo explícito y desde su primera intervención el propio demonio plantea las cosas en forma de batalla:

pues el infierno todo y mi desvelo
han de intentar batir esta muralla,
de poder a poder es la batalla.
¡Alarma, alarma espíritus valientes,
combatidla con vicios diferentes!
Esta es de quien mi enojo se alimenta,
que es, cuanto ella más vil, mayor mi afrenta.

(I, p. 51)

Y cuando se va, grita: "¡Alarma infierno, guerra contra el Cielo!"⁶ El combate del Demonio, ayudado por todos los espíritus malignos que invoca,

⁴ Blanca Oteiza, "San Bernardo: Historia y poesía en Moreto y Bances Candamo (con Hoz y Mota)", en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 937. Ruth L. Kennedy se equivoca, evidentemente, al situarla entre las obras que presentan la situación de "a young rebel who, following first the primrose path of pleasure and love in defiance of God's wishes, is later directed by the Divine Will into the road that leads to salvation", en *The Dramatic Art of Moreto*, Smith College Studies in Modern Languages, núms. 1-4, octubre de 1931 a julio de 1932, t. XIII, Northampton, Massachusetts, p. 38.

⁵ Sobre esta cuestión véase particularmente el artículo de José Luis Sánchez Lora, "Demonios y santos: el combate singular", en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons, Madrid, 2004, pp. 161-186.

⁶ *Idem*. Más adelante la escena clave de la tentación de Rosa la inicia el Demonio con estas palabras: "Comience ahora mi batalla, / que esta noche no ha dormido / y la cojo desvelada / para lograr mis designios" (segunda jornada, p. 29).

contra Rosa, protegida por fuerzas divinas y angélicas, se convierte en el eje dramático, y la atención del dramaturgo a cómo se preparan y despliegan los poderes diabólicos tiene mucho peso en la obra, por lo que su presencia es muy importante.

LA INTERVENCIÓN DEL DEMONIO: VOLUMEN TEXTUAL,
DISPOSICIÓN ESTRUCTURAL Y MÉTRICA

En la comedia de Santa Rosa las intervenciones del demonio parecen responder a una cuidada disposición estructural, pues, aunque de diferente extensión, las seis apariciones de esta figura se distribuyen equilibradamente: dos en cada acto. En total el Demonio pronuncia 416 versos, algunos de ellos compartidos:

- Primera jornada: -primera intervención: 42 versos (redondilla / silva).
-segunda intervención: 8 versos (romance).
- Segunda jornada: -primera intervención: 128 versos (sexteto lira / silva).
-segunda intervención: 103 versos (redondilla / romance).
- Tercera jornada: -primera intervención: 93 versos (silva / romance).
-segunda intervención: 42 versos (romance).

Aunque con esos más de cuatrocientos versos el volumen textual del Demonio es ya importante, su "presencia" es mucho mayor y se concreta de diferentes maneras, pues 1) está en escena durante otros momentos, aunque de modo invisible para el resto de los personajes; 2) invoca a diferentes "espíritus infernales" que encarnan vicios u hombres enmascarados⁷, que le representan;

⁷ En la escena central de la segunda jornada, como luego se verá, el Demonio convoca a espíritus infernales que toman la apariencia de "cuatro mujeres adornadas como ninfas cantando" y que representan cuatro vicios: Vanidad, Presunción, Amor propio y Lascivia, que tratarán de tentar a Rosa durante el sueño. Igualmente, durante el tercer acto convoca de nuevo a los espíritus malignos, que aparecen como "cuatro hombres enmascarados" con el fin de fingir un ataque

3) mueve la voluntad de otros personajes, que sin saberlo se convierten en agentes del demonio y prolongan de esa manera su presencia.

La cuidada disposición a la que me refiero, que refuerza la estructura de la comedia con esas apariciones dobles en cada acto, se puede confirmar al observar el uso de la métrica. En la primera aparición, en la tercera y en la quinta el Demonio interviene con el uso de la silva o del sexteto lira, estrofas o combinaciones de versos endecasílabos y heptasílabos muy apropiadas para la figura diabólica, que sólo él o los personajes bajo su influencia utilizarán. En contraste con otras estrofas, el uso de la silva permite vehicular adecuadamente ideas y sentimientos de confusión, desorden y turbulencia muy en consonancia con el espíritu violento y perturbador del Demonio.

Desde el punto de vista métrico, es interesante notar el procedimiento utilizado por el dramaturgo para introducir en escena al personaje diabólico. Su primera aparición tiene lugar, como es muy frecuente, saliendo a través de un escotillón, invisible aun para Rosa, a quien una voz divina acaba de anunciarle su protección y el nombre con el que será conocida:

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.

La respuesta de Rosa, como toda la escena, se desarrolla en redondillas, hasta que la irrupción del Demonio rompe la serie, ya que, después de que la "Santa" diga los tres versos iniciales de la estrofa, es el diablo, con su intervención inesperada, el que completa la redondilla, para continuar largamente su parlamento en silva de pareados, solamente visible y audible por el espectador:

ROSA. Pues si de mi Esposo Eterno
 es gusto, ya temo poco
 aplausos del mundo loco.

a don Juan, ante quien mienten diciendo que Gaspar de Flores, padre de Rosa, les ha enviado para matarle, con lo que el Demonio trata de enfurecerle para que trate de vengarse.

Sale el demonio por un escotillón.

DEMONIO. Pues temerás al infierno,
que, para hacerte guerra,
todo se ha de juntar hoy en la tierra:
espíritus nocivos infernales,
que opuestos a las luces celestiales
habitáis las tinieblas del profundo,
venid al Nueuo Mundo,
que a todos os convoco,
[...]

(I, p. 49)

En su segunda aparición del acto segundo (su cuarta intervención en la comedia) se repite de modo paralelo el procedimiento: tras tres versos de redondilla a cargo de Rosa, el cuarto lo dice el Demonio, apareciendo en escena, aunque invisible para la santa, y continuando en este caso la serie de redondillas, en la que se intercalan sus intervenciones con las del diálogo entre Rosa y Bodigo:

ROSA. ¡Oh, Esposo dulce, y eterno!
si tú en él me has de valer,
¿qué riesgo puedo temer?

Sale el Demonio

DEMONIO. Todo el furor del infierno,
pues sus furias convocadas
de la mía vienen ya.
Hoy esta torre verá
sus almenas derribadas.

(p. 69)

Nótese, además, que, para reforzar el paralelismo de las escenas, se repite la rima entre el primer y el cuarto verso de la redondilla, rima "eterno / infierno" muy significativa del conflicto nuclear de la comedia.

COMICIDAD Y RIDICULIZACIÓN

A pesar de todos los esfuerzos, el Demonio nada puede hacer contra Rosa. Inflama de amor el corazón de don Juan, invoca a espíritus malignos en su ayuda, provoca que toda una armada trate de arrasar Lima... pero el cielo siempre protege a Rosa:

DEMONIO. ¡Que a una flaca mujer con tal desvelo
de tal manera favorezca el Cielo,
que de mi astucia triunfe y mis enojos!
Etnas respiro y incendios por los ojos
(III, p. 81)

La frustración por no poder derrotarla le hará enfurecerse, sobre todo porque no puede soportar la idea de ser vencido por una mujer. La rabia contenida hará que trate de vengarse sobre una víctima más fácil, el gracioso Bodigo, quien se convertirá en objeto de las burlas del Demonio. Como el combate con la santa es desigual, el Demonio tiene que buscarse un enemigo a su medida, con lo que la lucha heroica se vuelve progresivamente contienda cómica⁸. De la enorme desproporción entre los aparatosos medios que pone en marcha para hacer el mal y los pobres resultados se desprende un contraste que acaba por arrojar la imagen ridícula de un demonio impotente, que se tiene que contentar con jugar malas pasadas al pobre donado, fiel servidor de Rosa: chamuscarle la cara primero o llenársela de ceniza después y hacer que unos dulces se le vuelvan de yeso es el mísero balance que puede lograr este demonio aparentemente muy poderoso pero a la postre inofensivo. Ya se le dé al hecho una explicación pedagógico-moral o una explicación psicológico-social⁹, el caso es

⁸ "Ya me venció el Cielo, y ya / de Dios la recta justicia / mi loca ambición aún / en el abismo castiga, / pues a una débil mujer / la da tanta valentía / [...] / En este infame donado / se han de desquitar mis iras. [...] / Tú pobrarás mis engaños" (III, p. 85).

⁹ La justificación de la comicidad en la comedia religiosa, sobre todo la que tiene relación con el demonio, se fundamenta en dos orientaciones diferentes (¿puestas o complementarias?) que, con Rainer Hess, podríamos llamar explicación pedagógico-moral y explicación psicológico-social. Aunque pensando más en el teatro de los siglos xv y xvi, decía Hess que "el público no debía abandonar el teatro bajo la impresión de que el Mal es un enemigo digno del Bien y de

que la figura del demonio deriva progresivamente hacia una comicidad que acaba por despeñarse en el ridículo. Su actuación sólo es posible, porque Dios le da licencia para ella y, en cuanto el Ángel Custodio le ordena detenerse, obedece casi sin resistencia el mandato divino, como cuando al final es obligado a permanecer en escena, enrabiado, para contemplar la apoteosis de la santa, hasta que se vuelve por donde se vino, hundiéndose en el abismo¹⁰.

EL SUEÑO, LA MÚSICA Y LAS ILUSIONES DIABÓLICAS

Si en boca del Ángel el demonio será “bestia fiera”, “monstruo”, “bestia maligna”, “dragón infernal y alevé”; si Bodigo, a parte de demonio o diablo, se referirá a él como “el maldito” y “patillas”, para Rosa será sobre todo “padre de la mentira”, pues es maestro en el engaño y en el juego de apariencias contra los que ha debido luchar con entereza. En la jornada tercera, cuando don

igual calidad que éste. [...] “Si aplicamos la verdad teológica al drama religioso, veremos que a la carencia de entidad metafísica que es propia del Mal corresponde dramáticamente su condición de inofensivo o inocuo, que acarrea a su vez lo ridículo. Frente al público, lo ridículo es la expresión plástica de que el Mal jamás puede vencer frente al Bien. [...] en el drama religioso se logra recién por medio de lo ridículo la demostración de la impotencia metafísica del Mal bajo forma escénica [...]”. Por otro lado, otro crítico alemán, R. Warning, pensaba, según explica el propio Hess, que “esta comicidad tiene función compensativa del terror demoníaco a que la gente de la época se creía expuesta en su vida cotidiana. La representación cómica del diablo es, por consecuencia, un acto de liberación psíquica que se manifiesta en la forma de un ‘rito jugado’ dentro de los dramas religiosos, los que, de su parte y por otros motivos aún, exhiben un carácter festivo y ritual” (Rainer Hess, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 293-296).

¹⁰ Cuando está a punto de abandonar la escena, pues no quiere oír las alabanzas de su contrincante femenina, el Ángel Custodio le dice: “Aguarda, bestia maligna, / que Dios quiere, para más / tormento tuyo, que asistas / a ver cómo Rosa triunfa / de tus traiciones y envidias”. La acción de la comedia termina con la típica escena de glorificación o apoteosis de la santa (muy compleja escenográficamente, con cinco apariencias), cuya alma en ascensión a los cielos contrasta con el descenso demoníaco a los infiernos. Tras las palabras de Rosa, a punto de morir (“¡Qué grande es mi dicha!”), el Demonio dice antes de hundirse: “Tan grande como mi rabia; / y pues mi ultraje publica / mi furor, en sus cavernas, / el infierno me reciba” (p. 88).

Juan, engañado por los espíritus infernales, está a punto de matar al padre de Rosa, ésta le dice:

Ilusión fue lo que piensa
vuestro enojo y, así, sabio,
no por vengar un agravio,
le hagáis a Dios una ofensa.
Formas aparentes fueron
las que a vos os engañaron,
y de la luz os privaron
con las **sombras** que os **fingieron**.
Templad, pues, las impaciencias,
que al **padre de la mentira**
para incitar vuestra ira,
le sobran las **apariencias**.

Efectivamente, el término “ilusión” está estrechamente ligado a los engaños del Demonio. Los diccionarios de la época confirman esta vinculación con claridad¹¹. Pero también es término muy apropiado al hablar del arte escénico, donde la ilusión es un efecto primordial en muchos tipos de teatro¹². Sin duda la figura del demonio contiene en sí misma una potencialidad teatral que en-

¹¹ Covarrubias dice que “vale tanto como burla” y, tras definirla como “cuando nos representamos una cosa en apariencia diferente de lo que es”, señala que “el demonio es gran maestro de ilusiones, por su gran sutileza y agilidad, junto con su malicia, y con ellas ha tentado a muchos santos, los cuales le han vencido con la gracia de Dios y le han enviado corrido y acobardado, como San Antonio, San Benito y otros muchos santos”. El *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) decía: “Illusion, se dit aussi des artifices du Démon qui fait paraître ce qui n'est pas. La mannaie du Diable sont des feuilles de chêne, qu'il fait paraître d'or par illusion. [...] Toutes les apparitions d'esprit sont des illusions”.

¹² Recientemente Nathalie Gemin ha puesto en relación los términos de “ilusión” y de “teatro en el teatro” al hablar de la intervención del demonio en algunas comedias de Moreto. Creo que es una dirección en la que se debería profundizar. Véase su artículo “Uso y función de lo milagroso cristiano en la producción hagiográfica de don Agustín Moreto”, en Amalia Arizaleta, Françoise Cazal, Luis González Fernández, Monique Guell y Teresa Rodríguez (eds.), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Collection “Médiennes”, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2007, pp. 119-130.

contró en el Barroco un momento ideal para manifestarse y expresarse en todo su esplendor. Por un lado, el diablo comparte un elemento que es clave de la teatralidad: la transformación de los cuerpos y de las cosas, la posibilidad de alterar las formas, el continuo juego con unos signos en cambio perpetuo. Esa posibilidad, diabólica, de que las cosas puedan ser otras ("faire paraître ce qui n'est pas"), de que cualquier elemento se pueda cargar y descargar semánticamente de modo mágico, es algo también nuclear en la esencia del teatro (no hay más que recordar los postulados del famoso y clásico artículo de J. Honzl sobre la movilidad del signo teatral). Por otro lado, el demonio sabe manejar a las mil maravillas, aunque siempre con el permiso divino, algo que es consustancial a la cosmovisión de la época barroca: el engaño de los sentidos. Tanto como en el sueño, o ante un juego de espejos, o dentro de un laberinto, el hombre constata su desorientación ante lo que le propone una realidad siempre inestable y tramposa que le acaba conduciendo hacia el Desengaño. Sin embargo, en el caso concreto de la comedia hagiográfica, en la que el demonio suele jugar un papel primordial, se trataba de reconducir a los espectadores, con un final esperado y esperanzado, hacia un orden divino al que finalmente el caos diabólico no había logrado vencer.

Es bien sabido que, por un lado, la música, frente a la que la Iglesia se ha situado tradicionalmente con postura ambivalente, es instrumento principal para lograr el engaño de los sentidos y, por otro lado, el momento predilecto y más favorable para las trampas del Demonio es el sueño. En *Santa Rosa del Perú* la función de la música y del canto es particularmente relevante, llevándose a cabo diez intervenciones vocales e instrumentales de gran importancia. En esta comedia, que se abre y se cierra con escenas musicales, predominan los pasajes de carácter religioso, entre los que destaca una conocida secuencia en la que hasta los mosquitos zumban con armonía y los árboles se mueven rítmicamente, uniéndose al canto devoto de Rosa y de Bodigo para mostrar cómo las criaturas alaban al Señor¹³. Otros pasajes son de carácter profano y

¹³ "Suenan dentro música, si puede ser de violines, que remedan el zumbido de los mosquitos", "Los árboles que ha de haber han de estar puestos en forma que se puedan mover a compás" (II, p. 68). Digo que la secuencia es conocida, porque al zumbido de los mosquitos se había

en otros la música se convierte en instrumento diabólico. Los versos cantados con los que se da inicio a la pieza son prueba; sin embargo, de los diferentes niveles de sentido que se pueden acumular sobre un mismo pasaje, pues si bien forman parte de una música de ronda en la que se alaban las virtudes de Rosa-mujer, pueden también entenderse a lo divino, como anticipo de lo que será su ejemplo de santidad para Lima entera. No hay que olvidar, no obstante, que es música encargada por don Juan de Toledo, en quien el Demonio ha infundido amor por Rosa para tratar de que ésta sea forzada a un matrimonio que la obligue a romper su castidad y su promesa de "casamiento" con Cristo, así que puede decirse que la mano diabólica está detrás de estos versos:

MÚSICA. Ser reina de las flores,
la rosa es la común,
y de las reinas, reina
la Rosa del Perú.
Teniendo a Lima el cielo
envidia de su luz,
trocaron las estrellas
el nácar al azul.
Engrandézcase el Perú,
si la plata le enriquece,
que la rosa le ennoblece
con belleza y con virtud.
(I, p. 45)

Pero de todas las escenas en las que interviene la ilusión diabólica, y son muchas, no cabe duda de que la más importante es la que se sitúa en el momento cumbre de la comedia, en la segunda jornada. Se trata de una larga secuencia de tentación en la que el Demonio despliega todo su poder mágico para tratar de que Rosa caiga en manos del vicio y pueda ser gozada por don Juan. La escena contiene los elementos típicos de esta acción diabólica, pues

referido N. D. Shergold en su monumental historia (*A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1967, p. 374).

se aprovecha de un momento de debilidad humana, tratando de forzar a Rosa durante el sueño con la participación de la música¹⁴:

DEMONIO. Espíritus infernales
que sois horror del abismo,
venid todos, porque a un tiempo
la opriman todos los vicios.

Salen cuatro mujeres adornadas como ninfas cantando

MÚSICA. Morfeo perezoso,
deidad sin artificio,
derrama tu beleño
por todos sus sentidos.

En toda la escena el Demonio, invisible para Rosa, se comporta como un mago que convoca a distintos espíritus que van cantando en el orden marcado por él con precisión, creando la dulce y engañosa armonía que intenta dominar el cuerpo de Rosa para “rendir su albedrío” y para que así se entregue al placer. Actúa como un verdadero “metteur en scène” que dispone entradas, salidas y movimientos de los personajes, pues todo se mueve según las órdenes escénicas del Demonio, hasta la aparición de don Juan (“Ahora entrará don Juan, / [...] Don Juan, venid, que ya es hora”) en el momento preciso, pero finalmente la ilusión se desvanecerá cuando Rosa llame en su defensa al poder divino: “Al decir “Jesús” se hundan 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”.

¹⁴ Sobre el papel de la música en este tipo de escena, véase el artículo de Agustín de la Granja, “La música como mecanismo de la tentación diabólica”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 79-94. Sobre el sueño como momento privilegiado para el encuentro con el demonio, véase el texto de James S. Amelang, “Durmiendo con el enemigo: el diablo en los sueños”, en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons, Madrid, 2004, pp. 327-356.

CONCLUSIONES: LA IMAGEN DEL DEMONIO
EN SANTA ROSA DEL PERÚ

Al analizar el personaje demoniaco en diversas comedias del siglo XVII he ido notando que fundamentalmente muestra cuatro caras o aspectos principales que pueden llegar a superponerse o combinarse en una misma obra, revelando una imagen poliédrica o polifacética. En algunos casos es un personaje plano, con una única función; en otros casos gana en complejidad a medida que desarrolla diferentes funciones vinculadas a esos cuatro aspectos que, explicados de modo rápido, son:

- Aspecto terrible: asociado con la bestia fiera del Apocalipsis, el demonio terrible cumple la función de aterrorizar a algún personaje, y quizás al espectador. Suele aparecer con mezcla de rasgos animales y realiza acciones crueles que pueden acabar con la vida de seres humanos, a los que lleva a la condenación en muchos casos.
- Aspecto mágico: tiene que ver con su capacidad de crear ilusiones y engañar los sentidos y con el desarrollo de poderes extraordinarios, como la invisibilidad, las visiones a distancia, los sueños, los grandes efectos espectaculares en la naturaleza (provocar terremotos, mover montes...). Para realizar estas acciones, se suele presentar antropomórficamente (de galán, por ejemplo), adoptando a veces la forma de otros personajes, imitando o poseyendo otros cuerpos.
- Aspecto cómico: cuando es vehículo de comicidad directamente o cuando se relaciona estrechamente con el personaje del gracioso, al que realiza burlas. A veces tiene que ver con diablejos o diablos menores vinculados con el proceso de trivialización caricaturesca de la figura demoniaca, que también se lleva a cabo durante el Barroco¹⁵.

¹⁵ Sobre este aspecto véase concretamente el artículo de José Manuel Pedrosa, “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons, Madrid, 2004, pp. 67-98.

- Aspecto trágico: cuando el demonio se manifiesta como un ser oprimido por unos designios divinos que no entiende. A veces se revela como un ser atormentado que profundiza en su angustia hasta adquirir matices trágicos cuando se da cuenta de que mientras Dios confiere al hombre tanto la libertad como la posibilidad del arrepentimiento y del perdón, él se ve condenado *ad aeternum* sin poder cambiar su destino.

Creo que tomando como referencia estos cuatro aspectos se pueden clasificar los distintos personajes de Demonio que aparecen en las comedias barrocas, señalando en cada caso cuál es la función dominante y de qué modo están presentes las otras, si lo están. En *Santa Rosa del Perú* no hay atisbos del aspecto trágico y su imagen terrorífica no acaba de cuajar o de darse propiamente, porque, aparte de que casi siempre es invisible para los otros personajes o, si no, se muestra en forma humana, no logra efectos negativos graves (muerte, daños irreparables, condenación), como sí ocurre en otras obras del género en que se distingue por su crueldad. No cabe duda de que su imagen está asociada principalmente al aspecto mágico, marcado con claridad por esa escena clave de la tentación diabólica en la que convoca a diversos espíritus infernales. El demonio es un obstáculo, recurrente y necesario para la acción, aunque el espectador sabe que no hay riesgo real, pues conoce que la historia acaba con el triunfo de la santa. Además desde el momento en que, enfurecido, reconoce que nada puede hacer contra Rosa de Santa María, elige como enemigo en quien vengarse al pobre Bodigo, gracioso de la comedia con el que mantiene una particular batalla de burlas, lo cual hará que se despliegue una comicidad que acabará derivando hacia la ridiculización de la figura del demonio. Veremos si en el resto de comedias de Moreto con presencia diabólica el personaje del demonio cumple funciones parecidas y muestra una imagen similar a la que se desprende de la comedia de Santa Rosa.

Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antioco y Seleuco*¹

Héctor Urzáiz Tortajada
Universidad de Valladolid

En 1692 formaba parte *Antioco y Seleuco* (junto con otras seis comedias moretianas) del repertorio de la compañía de Francisco de Mendoza, que en 1693 vio cómo el Provisor Eclesiástico de la ciudad de Sevilla, a través del Vicario de Écija, les prohibía actuar en la patria chica de Luis Vélez de Guevara sin antes “ver que no lesionan nuestra santa fe católica y buenas costumbres” las comedias que hacían. La negativa de los comediantes a acatar la orden de la Iglesia (aduciendo que las veinticuatro obras que integraban su repertorio habían sido representadas e impresas numerosas veces, con las correspondientes aprobaciones de los censores) acabó con su excomunión y con un interesante, enconado y prolongado conflicto de competencias entre los censores de la Iglesia y del Estado.

Uno de los curas de Écija que, en apoyo del Provisor Eclesiástico, testificaron contra los actores declaró que, durante la representación de la comedia que hicieron el día 7 de enero de 1693, ocurrió lo siguiente:

En su sainete que hicieron sacaron dos jarros de vino al tablado y se pusieron a brindar unos a otros, diciendo “*bebetu mas bebetu*, beba el cura de San Juan

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del programa Ramón y Cajal (Ministerio de Educación y Ciencia-Fondo Social Europeo) y del proyecto *CLEMIT-XVII* (“Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVII”), del Plan Nacional de I+D (HUM2006-06590/FILO).