

BIBLIAS HISPÁNICAS

Instituto Orígenes del Español

El tratamiento del mal en el teatro de Moreto*

Francisco Sáez Raposo

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Partiendo de la reflexión sobre la concepción filosófica del Mal en la cultura occidental y su proyección en las creaciones artísticas, el presente trabajo se acerca a la obra de Agustín Moreto para analizarla desde un planteamiento inusitado. A partir de calas significativas en el corpus de sus comedias, se estudiará el rendimiento dramático que, desde diferentes perspectivas, supo obtener a la hora de planificar el desarrollo argumental de las mismas.

Palabras clave: Siglo de Oro, comedia, Agustín Moreto, mal, moralidad.

Abstract: Starting from the philosophical reflection on Evil in Western culture and its projection in art, this paper focuses on Agustín Moreto's work in order to analyze it from an unusual approach. Examining significant examples extracted from his plays, I will study the dramatic benefit that, from different perspectives, he was able to obtain when planning their plot development.

Key words: Golden Age, Spanish *comedia*, Agustín Moreto, evil, morality.

El mal (con minúscula) es motivo inherente a la historia del teatro. Arte cimentado y estructurado en torno al planteamiento de un conflicto que es necesario resolver, buena parte de las pulsiones que generan estos enfrentamientos surge de la asunción del mal como parte inseparable de la naturaleza humana. De hecho, la tradición judeocristiana que articula nuestra manera de entender e interpretar el mundo se basa precisamente en la oposición establecida entre dos fuerzas antagónicas: el Bien y el Mal. Una sus-

* El presente trabajo ha contado con el soporte del proyecto de investigación: FFI2010-17870: BITAE. La Biblia en el teatro áureo español (I). Del *Códice de Autos Viejos* a Lope de Vega.

tenta y nutre a la otra hasta el punto de que la ausencia de la una imposibilitaría, en última instancia, la existencia de la otra. El Bien y el Mal de manera habitual conviven como las dos caras de una misma moneda, como dos tendencias opuestas condenadas, por mor de unas normas socio-morales configuradas en la forma de represiones, a conciliarse. Es más, la existencia del Mal y su proliferación resultan inevitables precisamente para posibilitar el término de comparación con los atributos propios del Bien, para que la armonía y la belleza emanadas de éste adquieran su significación al oponerlas a sus contrarios. Incluso la propia esencia de Dios tendrá que cifrarse en términos de permisividad hacia aquello que rechaza por principio. La aparente incongruencia que implica la creación desde la bondad de un mundo en el que se permite la presencia de lo pernicioso se justifica por la necesidad de presentar una realidad, una naturaleza, un universo, si se quiere, compuestos por una pluralidad de componentes heterogéneos. Sólo de esa combinación de opuestos surge la ponderación de la verdadera magnitud de la obra en su conjunto. Dicho de otro modo, sin la presencia de lo negativo, no podríamos valorar lo positivo en su toda su dimensión.

Se trata de un argumento esgrimido con cierta frecuencia en la historia del arte, especialmente en aquellas épocas en las que se ha defendido la adopción y desarrollo de una estética feñsta. No es casual, ni mucho menos, que Juan de Zabaleta, en el capítulo que dedica a la comedia en su *Día de fiesta por la tarde* (1660), resalte esa mezcolanza en ocasiones discordante, porque no es más que un reflejo de la estructura superior a la que pertenece que, más allá de la primera impresión que puede causar a nuestros sentidos, sirve a un propósito más excelso:

[...] aunque haya en una comedia algunas flojedades, que no por eso es mala la comedia. Si en una obra de el ingenio fuera igualmente bueno todo, no fuera el todo bueno. Para que un todo en estas materias sea admirable, ha de estar por algunas partes débil. En la música, los bajos no tienen el agrado que las voces agudas, y sin ellos no tuviera la música tan gustosos los sonidos. En la pintura, las sombras son flojedades, pero sin ellas salieran con poca fuerza los claros de la pintura. Si en las obras del ingenio, por defecto de la humanidad, no se flaqueara en algunas partes, se había de flaquear del artificio. Vio la naturaleza que no había de haber hombre que tuviera ánimo para aflojar de intento en ninguna parte de las obras que dan fama, y hízole aflojar por fuerza en algunas. Retórica es que viene del cielo desigualarse los ingenios grandes en una grande obra. No se tenga por culpa lo que es celestial magisterio. A vista de lo flaco, es lo fuerte más fuerte. Si no hubiera partes llanas en que descansara la atención, le faltara el brío para volver a empeñarse en los discursos altos¹.

1 Zabaleta, 1983, p. 315.

Espejo de la realidad que lo origina y escaparate de la labor didáctica y moralizante que siempre se le ha conferido, el teatro encuentra en el mal y en el amor sus dos filones argumentales más prolíficos. Con toda la pluralidad de variedades y matices imaginables transitarán, en infinitud de ocasiones, por derroteros confluyentes e interconectados.

Las obras están plagadas de asesinatos, traiciones, violaciones, venganzas, egoísmos, envidias, engaños y falsedades, injusticias, tiranías, autoritarismos... y un largo repertorio de vilezas. Podrá decirse que algunas de estas acciones a veces se elaboran (siendo unas, claro, más susceptibles de ello que otras) a través de un tamiz más relajado, divertido e incluso burlesco. Pero ello no erradica la raíz que las origina. Podrá ésta disfrazarse y justificarse hasta el punto de pasar inadvertida; podrá imputarse en este planteamiento cierta mediatización o incluso algo de extremismo a una visión probablemente parcial, pero no podrá negarse la objetividad factual del análisis profundo. El mal no es una entidad o una fuerza unívoca, homogénea o uniforme; el mal, como defendía Leibniz, se manifiesta a través de diversas dimensiones.

No es casual que en una época convulsa como el siglo XVII, plagado de circunstancias socio-político-económicas de consecuencias devastadoras en la realidad europea, surgieran intelectuales que reflexionaran sobre la esencia del Mal y su impronta en la genética del ser humano. Es el momento, en los albores del Siglo de las Luces, en el que el inglés Thomas Hobbes recapacita en su *Leviatán* (1651) sobre la noción contenida en el célebre enunciado «homo homini lupus», máxima que, paradójicamente, toma de una comedia: la *Asinaria* de Plauto. A su vez, el alemán Gottfried Leibniz en varios de sus escritos, pero principalmente en su *Ensayos de Teodicea sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal* (1710), esforzándose por demostrar la existencia de Dios desde la razón distinguirá entre tres tipos de males: el mal metafísico (relacionado con la finitud en su valor de imperfección), el mal físico (cifrado en términos de sufrimiento humano) y el mal moral (vinculado, en la tradición occidental, con la noción de pecado). Se trata, obviamente, de categorías (fundamentalmente las dos últimas) extrapolables a otras disciplinas y que, de hecho, se ajustan perfectamente a las vertientes del Mal con las que se han construido tantos argumentos dramáticos.

Desde hace ya varios años las claves dramáticas de Agustín Moreto están siendo descifradas por toda una serie de estudiosos que, desde unas perspectivas más contextualizadas, nos ocupamos de sacar a relucir los indudables valores de uno de los dramaturgos más representativos de la segunda mitad del siglo XVII y, con ello, desterrar de una vez por todas consideraciones prejuiciosas perpetuadas por siglos de reiteración crítica.

El presente trabajo surge de la aproximación al repertorio argumental del teatro moretiano desde una perspectiva inusitada, ya que me propongo reflexionar sobre el rendimiento dramático que obtiene el dramaturgo madrileño de la noción del mal. Mi objetivo será realizar una serie de calas en algunas de sus comedias para extraer conclusiones al respecto sustentadas a partir de ejemplos significativos.

Desde un punto de vista humano (físico, en la terminología de Leibniz) el mal se presenta en las comedias moretianas bajo muy diversas apariencias. En la de unos mandatarios despóticos con una sed de poder desmedido que les conduce a anteponer sus intereses personales a cualquier otra consideración de carácter político lo hace, por ejemplo, en *Los jueces de Castilla*. «La raíz del mal», decía recientemente la escritora norteamericana Patricia Cornwell en una entrevista concedida con motivo de la publicación en español de la nueva entrega de su exitosa serie de novelas negras protagonizada por el personaje de Kay Scarpetta, «siempre es el abuso de poder»². Y es esto, precisamente, lo que sucede no sólo en ésta, sino en otras muchas de las comedias de Moreto. El asunto, en esta ocasión, aparece impuesto por el episodio histórico-legendario en el que el entonces joven comediógrafo basa su obra que, no obstante, modifica convenientemente para ajustarlo a sus intereses creativos.

El mal aparece encarnado en los personajes de Ordoño, Rey de León, Alfonso, Príncipe de Asturias, y Ruy Peláez, encargado del gobierno y tenencia de Castilla en ausencia de sus legítimos mandatarios. El primero ordenará, tras haberlos llamado a Palacio, el apresamiento y asesinato de los condes de Castilla sólo por la impresión que tiene de que, siendo vasallos suyos, están acaparando cada vez más poder en sus territorios; el segundo, con la connivencia del anterior; que es su padre, llegará a acusar injustamente a su hermano Ramiro, Infante de León, de conspirar contra él y, de este modo, dejar aún más expedito un camino hacia la sucesión gubernamental que ya de por sí tenía despejado al ser el primogénito. Pero es que el asesinato de aquellos tendrá como objetivo secundario la unificación de los territorios castellano-leoneses en la figura de Alfonso; por último, Ruy Peláez intentará aprovechar, a su vez, este magnicidio para apoderarse de manera ilegal del poder en Castilla, para lo que deberá planear el crimen de la legítima heredera del mismo, la condesa Geloíra.

Estos tres itinerarios por los que transita el mal en el desarrollo argumental de la comedia convergerán (tras toda una serie de avatares en los que los dos principales damnificados de sus efectos, Ramiro y Geloíra, de-

2 <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/12/cultura/1323717002.html>.

berán enfrentarse y sobreponerse a innumerables adversidades) en la génesis de la realidad nacional que más tarde conformaría la Monarquía Hispánica. De la injusticia con que es tratada la pareja protagonista surge un Condado de Castilla totalmente emancipado del dominio astur-leonés. Es decir, Moreto dramatiza el punto de inflexión mítico en el que el pueblo castellano inicia la andadura que le conducirá a ocupar un papel hegemónico en el concierto político internacional; el punto de arranque de un trayecto que devendrá en un imperio de proporciones legendarias. Y todo ello a partir de la victoria sobre una coyuntura política originada en el comportamiento malvado de unos gobernantes despóticos. Un triunfo que, además (y esto me parece importante), se forja en el estamento más bajo de la sociedad: el pueblo, que tras la muerte del rey Ordoño, niega, al inicio de la segunda jornada, el trono a Alfonso al considerar que ha asesinado vilmente a su hermano y, por supuesto, los propios jueces de Castilla, escuderos de los condes, que comenzarán a impartir justicia con total solvencia de forma intuitiva, desde la experiencia, la tradición y el sentido común.

Intrigas palaciegas y juegos de poder articulan el argumento de *El mejor amigo, el rey*. Las pretensiones sucesorias del reino de Sicilia son las desencadenantes de la acción. A pesar de que don Pedro es el legítimo monarca tras heredar el trono de su padre, Fadrique, su tío Roberto, Rey de Nápoles, aspira a poder derrocarlo y juntar ambas coronas en su persona. Esta circunstancia será aprovechada por los traidores afincados en la corte siciliana (Alejandro, Príncipe de Otranto, y Filipo), para intentar deponer al rey.

Conocidos los planes de conspiración gracias a una carta que envía el conde Juan de Claramonte a don Pedro, éste planea desenmascarar a los alevosos valiéndose de las conclusiones que arroje el incipiente análisis psicológico que ha planeado. Para ello tendrá que contar, precisamente, con la ayuda de Enrique, su hombre de confianza, que será afrentado con la acusación pública por parte del rey del delito de traición, expulsado de la corte y despojado de todos los cargos que en ella desempeña. En este nuevo contexto, manifestará su disposición de sublevarse contra el mandatario con el fin de averiguar, tras observar y analizar sus reacciones, quiénes son los verdaderos intrigantes.

Moreto desarrolla la acción por medio de dos de sus recursos dramáticos más productivos: el empleo del papel escrito como generador de intriga y el encubrimiento de la identidad de los personajes³.

3 Al fecundo aprovechamiento de estos procedimientos de creación argumental por parte del dramaturgo ya dediqué sendos trabajos: Sáez Raposo 2011a y 2011c, respectivamente.

Es precisamente con la llegada de unos memoriales dirigidos a Alejandro, a quien el rey ha convertido en valido en un intento más por desenmascarar sus verdaderas intenciones, cuando Enrique descubra de primera mano la mezquindad de toda una serie de personajes que, tras su caída política, no dudan ahora en injuriarle con el objetivo de obtener un beneficio a pesar de haberse aprovechado de su ayuda y apoyo en el pasado.

Una vez más, de la oscuridad de la ruindad humana surgirá la luz de la esperanza en la forma de un nuevo orden nacido de la revelación. Desde un punto de vista metafórico pero también literal. Evocando claramente el desenlace con el que Lope culmina *El castigo sin venganza*, don Pedro concebirá una situación inesperada y desconcertante en la que los dos traidores, debido a la oscuridad de la noche, no serán capaces de reconocerse, y Filipo, confundiendo a Alejandro con Enrique, lo asesinará.

Incluso el más inofensivo de los personajes moretianos, el figurón don Diego, guía todas sus acciones movido exclusivamente por un enfermizo egoísmo en el que exhibe una carencia total de escrúpulos ante el padecimiento de doña Inés y don Juan, que ven como sus sentimientos amorosos deberán ser sofocados debido al matrimonio que don Tello, padre de ella y tío del lindo, ha concertado entre ambos. Estrictamente hablando, es la bajeza moral el rasgo caracterizador de un tipo que, paradójicamente, provoca con sus acciones la risa del público. Sin embargo, detrás de este personaje cuya presencia (tanto física como referida) anega toda la acción dramática, Moreto construye una segunda trama que pasa desapercibida (al menos, en todo su alcance): la del amor frustrado ante los designios de un padre que, buscando el bien de su hija, la aboca a un infausto matrimonio.

Preocupado únicamente por su propio interés, don Diego se mostrará totalmente displicente con las peticiones de su prometida de renunciar al enlace. En su ensimismamiento narcisista, pensará que el desprecio que le muestra la dama no es más que un artificio con el que intenta ocultar la irrefrenable atracción física que siente hacia él. Pero sus propias veleidades se convertirán en su talón de Aquiles gracias al ingenio del gracioso, Mosquito, que, haciendo pasar a la criada Beatriz por una condesa enamorada de don Diego, evidenciará su codicia y restaurará el orden trastocado por su llegada. Si bien es cierto que no se pueden buscar en la obra profundidades psicológicas en las que enraizar el mal latente en ella, también lo es la presencia de un didactismo moralizante en el sustrato de la misma. Que don Diego sea un malvado de salón, un fante ridículo, no afecta a la esencia de sus aviesos principios, pero sí a la percepción con la que le valoramos. Como espectadores, disponemos de más información desde nuestra realidad extraliteraria que don Juan y doña Inés desde su posición en el interior de la estructura argumental de la comedia,

y ello nos inclina a juzgar a don Diego desde una óptica benévola. Y es porque sabemos algo que, dentro de la acción, sólo el gracioso conoce: que sus actos no pueden triunfar escénicamente.

Pero el ejemplo más claro en el teatro de Moreto de la personificación del mal sin la participación directa del personaje del demonio se produce en *El lego del Carmen, san Franco de Sena*. Estamos ante una obra hagiográfica en la que resulta llamativa su ausencia como elemento clave en el proceso de glorificación del protagonista de la historia, especialmente si tenemos en cuenta la influencia que en su composición ejerció *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua. Franco se nos presenta como un dechado de vicios y maldades, cuya vida disoluta, pernicioso y criminal provoca el miedo y la alarma en los ciudadanos de Sena y el tormento en su padre, Mafeo, a quien las pesadumbres ocasionadas por su actitud han condenado a una vida infausta. No encontramos al diablo de manera directa, pero, sin duda, Franco se mostrará como su trasunto, como un referente constante de una presencia inquietante configurada en apariencia terrenal. El Moreto más funcional y directo, aquel especializado en la técnica de creación basada en el aprovechamiento de lo esencial a través del uso del *ars combinatoria*, abre su comedia dando a los espectadores la clave de la personalidad del protagonista en los dos primeros versos de la misma, sin ni siquiera haber hecho salir a los personajes al tablado. Desde dentro, el público oye a Franco y Aurelio enzarzados en una contienda:

Dicen dentro Franco y Aurelio.

FRANCO No huyáis, que yo solo soy.

AURELIO Algún diablo es, ¿qué esperamos?⁴ (vv. 1-2).

Las damas Lucrecia y Lesbia serán las primeras en salir a escena, escapando precisamente del duelo. Tras ellas irá Dato, el criado de Franco, y una decena de versos después por fin hará su aparición éste, describiendo de manera explícita su temperamento:

Salen Aurelio y otros acuchillándose con Franco y quédase en medio dellos de suerte que, al retirarse los unos, le coja el otro por detrás.

FRANCO Todo el infierno horroroso

en mí sus furias previene⁵.

La primera jornada sirve precisamente para delinear la etopeya del personaje. Pieza clave en ese procedimiento serán las pinceladas que

4 Moreto, 2010, p. 199, vv. 1-2.

5 Moreto, 2010, p. 201, vv. 13-14.

añada Mafeo, cuyas apreciaciones resuenan aún más desde su posición de padre, anciano y suplicante a un hijo impasible:

- MAFEO [...] Hijo, ¿dónde vas?
 FRANCO Luego vuelvo.
 MAFEO ¿Dónde o cuándo?
 FRANCO Por vida...
 MAFEO Ten, no he de oírte.
 FRANCO Déjame padre.
 MAFEO No has de irte
 o has de llevarme arrastrando.
 FRANCO ¿Qué hacéis padre? Alzad del suelo.
 ¿Vos os hacéis este ultraje?
 ([Ap] ¡Que ansí mi cólera ataje!
 ¿Qué quiere de mí hoy el cielo?)
 MAFEO No mi prudente consejo,
 hijo, el respeto te deba
 ni el ser tu padre te mueva,
 sino este llanto en un viejo.
 Toda Sena alborotada
 tienen hoy tus desvaríos,
 todos son oprobios míos;
 y, aunque está escandalizada,
 nadie se atreve –ni el juez–
 a reportarte siquiera.
 FRANCO Pues si alguno se atreviera
 ¿volviera segunda vez?⁶

Mafeo se lamenta del impacto que el proceder de su hijo ha causado en su equilibrio físico y moral:

- MAFEO Toda mi hacienda has jugado;
 sólo este pobre vestido
 que me cubre me has dejado,
 que, a ser de ti reservado,
 el no valer le ha valido.
 Blanco el cabello me hallo,
 que tu tiranía ingrata
 pudo a pesares mudallo,
 si no es que para jugallo
 me lo hayas vuelto de plata.
 Y sin duda que a jugar
 mis canas vas en rigor,
 porque, después de llorar,

6 Moreto, 2010, pp. 203-204, vv. 52-72.

hay veces que de dolor
me las haces arrancar⁷.

Se exime de cualquier responsabilidad que como padre hubiera podido tener en la espiral degenerativa por la que ha sido arrastrado Franco, ya que se ha esforzado hasta sus últimas consecuencias en proporcionarle la mejor de las educaciones posibles. Pero además en estas primeras intervenciones de Mafeo descubrimos otro rasgo del personaje crucial en el desarrollo argumental: su tendencia blasfema, lo que le convierte en un ofensor de lo humano y de lo divino:

MAFEO Mi pobre hacienda he vendido
para darte estimación;
con ella al estudio has ido,
mas tú sólo has aprendido
a no tener corazón: . . .
Aprendiste a ser crüel,
vengativo y jugador,
sin ley, sin Dios, infiel;
mas si lo eres con Él
¿de qué se ofende mi amor?
Tan malo debes de ser
porque has perdido en efeto
cuanto bien puedes tener;
que el que a Dios pierde el respeto,
no tiene ya qué perder.
¿Qué santo en el cielo habrá
no de tu lengua ofendido? [...]
Todos te temen y a ser
llegan ya, por varios modos,
enemigos; que a mi ver
aquél a quien temen todos
a todos debe temer⁸.

El lego del Carmen es una obra, dentro de los parámetros moretianos, de un significativo despliegue escenográfico, ya que incluye elementos de cierta complejidad en momentos muy concretos, y siempre que las exigencias del argumento lo requieren. La respuesta a la malignidad de Franco llegará en forma de manifestación sobrenatural con el propósito de reconducir su desviación moral. Son sus propias acciones las que originan una serie de fenómenos conducentes a hacerle escarmentar a través

7 Moreto, 2010, pp. 210-211, vv. 202-216.

8 Moreto, 2010, pp. 209-210, vv. 172-188 y 192-196.

de un sentimiento totalmente nuevo para él pero que a medida que avanza la historia tendrá un efecto determinante en su transformación: el miedo⁹.

Como hemos visto, la ausencia del demonio está justificada porque tenemos un protagonista que actúa prácticamente como tal. El argumento se estructura en torno a un personaje que comienza la acción siendo malvado y, por lo tanto, la labor corruptora de aquél carece de sentido, puesto que tenemos a alguien que está ya moralmente perdido. No es necesario tentarle, pues él mismo hace alarde de haber caído en todas las tentaciones posibles. Realmente poco podría hacer el demonio por empeorar un caso como el de Franco de Sena.

Pero existe también un grupo de obras en las que el dramaturgo recurre a la representación del Mal en mayúscula. Se trata de una decena de comedias en las que el demonio tiene una presencia destacada en su desarrollo argumental. A pesar de que tradicionalmente se han vinculado a la figura de Moreto, de tres de ellas aún se sigue debatiendo su autoría (*El esclavo de su hijo* o *El azote de su patria y renegado Abdenaga*; *Los siete durmientes*, también conocida como *Los más dichosos hermanos*; y *El ermitaño galán y mesonera del cielo*). Otras tres son piezas elaboradas de consuno (*La adúltera penitente* o *Santa Teodora*; *Caer para levantar* o *San Gil de Portugal*; y *Nuestra Señora del Pilar*), por lo que resulta una tarea inviable, en estos casos concretos, discernir el grado de implicación de nuestro dramaturgo a la hora de perfilar dicho personaje y su concurso en el conjunto de la historia. En general, la intervención de los comediógrafos en este tipo de composiciones podía depender, principalmente, del número de ellos que concurriera en su creación, ya que las opciones de agrupación son múltiples: conservamos piezas escritas por dos, tres, seis y nueve ingenios. La participación de cada uno en el proceso puede ser variable (desde la elaboración de un tercio de una jornada, la mitad, una o una y media), existiendo además la posibilidad de que uno de ellos (que, a su vez, podía haberse encargado de la elaboración de una parte) se ocupara de revisar y dar coherencia al conjunto del texto. Por todo lo dicho, como he apuntado, a no ser que se indique expresamente y a falta de estudios específicos sobre las técnicas creativas de este tipo de obras, resulta imposible deslindar hasta dónde llega la mano de un autor en concreto.

Curiosamente, como apuntó Alessandro Cassol en su día, Moreto es el único dramaturgo de todo el Siglo de Oro que formó parte de todos estos tipos de alternativas, aunque, paradójicamente no por esto «se le puede

9 El desarrollo escenográfico que Moreto lleva a cabo en esta comedia ya lo analicé en Sáez Raposo, 2011b, pp. 445-448.

definir como un auténtico especialista del género», como en cambio podría decirse de otros como Antonio Martínez de Meneses o Jerónimo de Cáncer, en cuyo conjunto de su producción la colaboración es la norma general¹⁰.

Asimismo, para centrar este análisis final del trabajo, he decidido apartar *La gran Casa de Austria y divina Margarita*, ya que por su naturaleza (se trata de un auto sacramental) requiere de consideraciones particulares a la hora de abordar su estudio. Me fijaré, como he hecho en la primera parte del estudio, sólo en sus comedias de autoría segura e individual, por lo que me voy a detener en las próximas páginas en *Santa Rosa del Perú*, *El más ilustre francés*, *san Bernardo* y *La vida de san Alejo*.

Con la primera nos encontramos con un caso muy particular dentro del corpus moretiano¹¹. Técnicamente se trata de una obra compuesta por dos autores (nuestro dramaturgo y Pedro Francisco Lanini), pero podemos desvincularla de las comedias colaboradas anteriormente citadas ya que este emparejamiento «se debe a circunstancias biográficas extremas, y no, por cierto, a una elección o afinidad especial entre ellos»¹². Sería la muerte, acaecida en 1669, el motivo por el que Moreto no pudo finalizarla. Tenemos constancia de que en ese momento ya había escrito las dos primeras jornadas, por lo que cuando Lanini se sumó al proyecto hubo de adaptarse a ese material preexistente. Por consiguiente, no sólo resulta posible examinar el modo en el que Moreto aborda la inclusión del demonio como personaje de la obra, sino también las diferencias de tratamiento con respecto a Lanini.

Una vez que nuestro dramaturgo ha establecido los parámetros esenciales por los que transitará la historia en, aproximadamente, los primeros 340 versos (es decir, el matrimonio acordado por don Gaspar de Flores, el padre de Rosa, con don Juan de Toledo, que supondrá un enorme beneficio, pues al tratarse de uno de los hombres más adinerados de Lima podrá aliviar la precaria situación económica de la familia, así como la decisión de la santa de entregar su vida a Dios tras la intensa llamada de la fe que ha recibido), aparecerá el Demonio a través de un escotillón y hará su declaración de intenciones: su deseo es derrotar la virtud de ella por todos los medios a su alcance. Planteará dicho propósito en los términos de una guerra que es necesario ganar, una contienda que se librará contra un enemigo oneroso (una mujer) y en un escenario (América) es-

10 Cassol, 2008, p. 165.

11 Javier Rubiera (2010) ya dedicó un trabajo a analizar la función desempeñada por el personaje del demonio en esta comedia.

12 Cassol, 2008, p. 171.

pecialmente sensible para sus intereses, pues había estado controlado hasta no hacía mucho tiempo por las fuerzas del Mal. Le dirá a Rosa:

DEMONIO Pues temerás el infierno,
 que para hacerte guerra
 todo se ha de juntar en la tierra.
 Espíritus nocivos infernales,
 que, opuestos a las luces celestiales,
 habitáis las tinieblas del profundo,
 venid al Nuevo Mundo,
 que a todos os convoco
 y aún todos al empeño somos poco;
 pues esta tierra, que era siempre mía,
 donde siempre reinó mi idolatría,
 no sólo se la quita mi desvelo,
 sino que quiere Dios hacerla Cielo;
 y es mi rencor que cuando me destierra
 sea una vil mujer quien me hace guerra, [...]
 Mas no ha de salir de balde al Cielo,
 pues el infierno todo y mi desvelo
 han de intentar batir esta muralla;
 de poder a poder es la batalla.
 ¡Al arma, al arma, espíritus valientes,
 combatidla con vicios diferentes!
 Ésta es de quien mi enojó se alimenta,
 que es, cuanto ella más vil, mayor mi afrenta¹³.

El objetivo del Demonio será doblegar a la santa minando los dos pilares en los que sustenta su vida contemplativa: la castidad y la mortificación. Para llevar a cabo su plan, recurre a su repertorio de recursos de forma gradual. La eficacia de su tarea no estriba en una victoria sustentada en prodigios, ya que lo que se ganara en diligencia iría en detrimento de la eficacia. Dicho de otro modo, doblegar lo humano por medio de métodos sobrehumanos conlleva unos resultados inmediatos pero también fugaces. En esta lucha espiritual, para que la victoria sea firme y duradera es necesario que el vencido se persuada de su responsabilidad en la derrota, de su culpa, en términos judeocristianos, y para ello Satanás debe socavar la entereza psicológica del individuo, su fuerza de voluntad. El camino hacia el triunfo pasa por explotar las debilidades ajenas¹⁴, y eso sólo se

13 Cito siguiendo la fijación textual de Miguel Zugasti incluida en www.moretianos.com, vv. 342-356 y 367-374.

14 «([Ap] ¡Todo el furor del infierno!, / pues sus furias convocadas / de la mía vienen ya. / Hoy esta torre verá / sus almenas derribadas.)», dirá el Demonio antes de iniciar uno de sus envites contra la santa. Véase Moreto, www.moretianos.com, vv. 1684-1688.

consigue a través de la conquista y manipulación de la capacidad de decisión del enemigo.

En primer lugar, el Demonio intentará obtener beneficio del amor que don Juan siente por Rosa explotando la ambigüedad con la que ésta le declara el que, a su vez, ella profesa por Cristo. Buscando engendrar celos en su prometido, aparecerá embozado en un segundo plano, abandonando la escena, para que él le confunda con el supuesto rival por el que Rosa ha decidido anular el enlace matrimonial (vv. 940-966).

Una vez sembrada la semilla de la duda y la discordia en el galán, el diablo acometerá su segundo asalto a la fortaleza de la santa. De nuevo, su táctica aprovecha las distracciones que permitan encontrar el resquicio desde el que lanzar toda su capacidad ofensiva. El cansancio y la debilidad causados por la excesiva mortificación a la que se somete Rosa favorecerán el efecto de las tentaciones a las que la piensa exponer. El territorio del duermevela es el más propicio para doblegar la voluntad. El descuido del gracioso Bodigo, que al abandonar su estancia olvida cerrar la puerta de la misma, termina por rematar el malvado plan. Una vez combinados los recursos materiales, recurre a sus subterfugios sobrenaturales. Como si de un demiurgo se tratara, invoca a cuatro espíritus infernales que, en forma de mujeres, se manifiestan a la santa en sueños encarnando alegóricamente a la Vanidad, la Presunción, el Amor Propio y la Lascivia, que llegan a tentarla. Ante voluntad tan inquebrantable, el Demonio decide atacar sin escatimar medios:

DEMONIO Espíritus infernales,
que sois horror del abismo,
venid todos porque a un tiempo
la opriman todos los vicios¹⁵.

La escena refleja una importante carga emocional, pues Rosa se debate, en sueños, entre la virtud y el pecado. El lirismo con el que está construida es también notable, pues no sólo los parlamentos de los cuatro vicios se llevan a cabo de forma cantada, sino que, además, aparecen unos Músicos que, funcionando al modo de un coro clásico, hacen patente en la letra de su canción el estado de suspensión de consciencia en el que se encuentran los sentidos de la protagonista. El orden de llegada de las tentaciones no es casual, ya que justo después de la aparición de la Lascivia el Demonio tiene prevista la entrada de don Juan, a quien previamente había convencido de su amistad, para que tome venganza, gozando

15 Moreto, *www.moretianos.com*, vv. 1757-1760.

de ella, de la afrenta sufrida. Estamos en un momento muy interesante desde el punto de vista de la concepción dramaturgica, ya que, con la santa dormida, tenemos un escenario muy poblado con don Juan, el diablo y la encarnación de sus fuerzas malignas que, según refiere éste a aquél, «todas están a serviros»¹⁶.

El plan fracasa porque la ira del caballero se temple nada más verla y se da cuenta del error que estaba a punto de cometer. El contacto físico (don Juan le toma la mano) produce el despertar de ambos: metafórico en el caso de él, literal en el de ella. Las palabras de desasosiego articuladas por Rosa en semejante trance, repetidas a modo de letanía por las figuras alegóricas, sirven de llamada para que las fuerzas divinas acudan en su auxilio:

ROSA ¿Qué fuego es éste que estaba
dentro del alma escondido,
dulce Esposo?
Repiten los vicios lo que dice la Santa.

MÚSICOS Dulce esposo.

ROSA Mi peligro...

MÚSICOS Mi peligro...

ROSA Va creciendo...

MÚSICOS Va creciendo...

ROSA Dame alivio...

MÚSICOS Dame alivio...

ROSA Tu socorro...

MÚSICOS Tu socorro...

ROSA Me defienda, Jesús mío.

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.

ÁNGEL Tu licencia, bestia fiera,
cese aquí. ¡Vete al abismo!

DEMONIO Ya voy rabiando de verme
por una mujer vencido. *Vase*¹⁷.

En la tercera jornada, Lanini explotará principalmente la naturaleza falaz y embaucadora del Demonio que, en esta ocasión, se esforzará por hacer creer a don Juan que don Gaspar, el padre de Rosa, ha decidido planear su asesinato en venganza por el intento de violación a su hija. Ante la perplejidad e incredulidad del galán, que no considera al anciano

16 Moreto, *www.moretianos.com*, v. 1856.

17 Moreto, *www.moretianos.com*, vv. 1907-1918.

capaz de tal vileza, el Maligno recurrirá a sus aviesas artes en una escena de un gran efecto visual, a pesar de su sencilla composición. Con un planteamiento que recuerda a un tipo de iconografía presente desde la Edad Media (en concreto, la que representa el motivo del demonio aconsejando a Herodes la matanza de los inocentes)¹⁸, don Juan se debate en un monólogo ante la duda que se le plantea mientras que el Demonio, allí presente pero desapercibido para él, le habla al oído, cual voz de su conciencia, inculcándole la determinación de responder convenientemente a la supuesta perfidia de don Gaspar. No podemos olvidar que el valor pedagógico de lo visual, cuyo objetivo final es mover al auditorio, es un rasgo primordial de las comedias de santos.

La fuerza con la que don Juan siente el revanchismo que se va apoderando de él le causa incluso extrañeza, ante lo cual, el Demonio le ayuda a autoconvencerse de que no hace sino seguir los dictados del sentido común:

DON JUAN ¿Quién mi impulso persítate
con tal poder?

DEMONIO La razón
que hay en ti de castigarle
el arrojó de atreverse
a un caballero tan grande
como tú.

DON JUAN Verdad es ésta¹⁹.

Con una lucha dialéctica análoga entre el Bien y el Mal se inicia *El más ilustre francés, san Bernardo*, aunque, en esta ocasión, los pensamientos contradictorios que asaltan al protagonista aparecen perfectamente individualizados en la forma de un Ángel y el Demonio. Una vez más, el sueño (ese lapso en el que Hipnos nos acerca a una distancia prudencial de su hermano Tánatos) es el momento clave en el que, aletargados nuestros sentidos y obnubilado nuestro raciocinio, las incertidumbres que nos angustian contienden con la apariencia de realidad. El premio en esta ocasión es la voluntad de un joven Bernardo de Clavalar, y Moreto lo plan-

18 Buenos ejemplos de ello pueden hallarse, por ejemplo, en el tímpano de la puerta principal de la Iglesia de santo Domingo en Soria o en uno de los capiteles de san Juan de Duero en Soria. Es interesante resaltar que en *El más ilustre francés, san Bernardo*, obra de la que me voy a ocupar un poco después, la concepción de la escena del milagro de la *lactatio* es deudora de la iconografía con la que pictóricamente se ha plasmado dicho momento. Los ejemplos son variados, aunque quizás el más conocido, probablemente incluso para Moreto, fuera el cuadro *El milagro de san Bernardo* (también conocido como *Premio lácteo a San Bernardo*), realizado por Alonso Cano entre 1646-1650 y que pertenece al Museo del Prado.

19 Moreto, www.moretianos.com, vv. 2711-2716.

tea, desde la primera escena, con un importante componente escenográfico. Dice la acotación inicial de la misma:

*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 al otro lado, ambos a dos en tramoyas*²⁰.

Como en su día estudió Blanca Oteiza, se trata de una escenografía dividida en dos espacios, uno arriba y otro abajo: «el onírico, expresado en oposición (arriba/derecha e izquierda; ángel y demonio), y el terrenal (tablado; san Bernardo)»²¹. Los dos personajes sobrehumanos plantean, a modo de agón, una cuidadosa argumentación («sófisticamente arguyes», le manifestará el ángel a su malvado adversario), acorde con la envergadura intelectual del protagonista de su diatriba (no sólo aparece caracterizado, como hemos visto, como un estudiante, sino que también desde muy pronto Gerardo, hermano del santo, se refiere a él como alguien «estudioso» y «muy letrado», tanto que, dice, «ya predicas y enseñas»²²). Estamos ante un Doctor de la Iglesia al que, según la tradición medieval conocida como la leyenda de la *lactatio*, la propia Virgen María le concedió el don de la elocuencia a través de la ingesta de leche ofrecida directamente de su pecho. El reto de doblegar a personalidad tan eminente seduce al Demonio de forma irresistible.

Voy a destacar dos momentos significativos de la intervención de éste en el desarrollo argumental. El primero de ellos sucede ya en la jornada segunda, cuando Bernardo ha entrado en la Orden del Císter y vive apartado del siglo en un convento, dedicando su vida a la devoción. Esa suerte de *locus amoenus* espiritual en el que transcurre su existencia (donde el entorno natural –recuérdese que el topónimo Claraval, donde el santo fundó el monasterio en el que posteriormente fallecería procede de los términos latinos *Clara Vallis*– se combina en simbiótica fusión con los dictados impuestos por la Regla de san Benito) vendrá a ser perturbado por el Maligno. En su intento por menoscabar la virtud de Bernardo y apartarle de su vida ascética, se transformará en Matilde, la que fuera su prometida y a quien tuvo que abandonar para seguir los dictados de Dios, con el propósito de seducirle para hacerle caer en la tentación de la carne. Entre los agudos argumentos expuestos por el diablo en boca de la dama, está el de la asiduidad con la que algunos pecadores impenitentes reconducen

20 *Comedias nuevas*, fol. 137v.

21 Oteiza, 2005, p. 940.

22 *Comedias nuevas*, fol. 141v.

su vida una vez recibida la llamada divina, lo que conlleva, si cabe, un mayor mérito en el duro proceso. Buen ejemplo de ello es san Pablo:

Yo me acuerdo haber leído,
volviendo a tu pensamiento²³,
que de un grande pecador
se hace un varón perfecto.
Respóndate por mí Pablo
y otros muchos²⁴.

El Demonio explotará todos los recursos que le ofrece la identidad de Matilde (su condición femenina, el amor que en el pasado la unió al santo, su padecimiento por los sentimientos no correspondidos...) hasta el punto de hacer tambalear su fuerza de voluntad. Al igual que en *Santa Rosa del Perú*, mediante la lucha de opuestos descrita por medio de sensaciones antagónicas como el frío y el calor, Bernardo se verá obligado a controlar físicamente el efecto que las palabras de la Matilde fingida causan en su ánimo:

BERNARDO [...] ¡Válgame el cielo!
Mi pecho un volcán abrasa.
Que me enciendo. Que me enciendo.
Pero en aquél laño untoso
aprisionado de yelos
he de templar este ardor.
Que me abraso. Que me quemó. *Vase*²⁵.

Si el frenesí amoroso o la exaltación de las pasiones en general aparecen vinculadas al fuego y su campo léxico (al modo con el que tradicionalmente se expresa, de forma poética, el amor humano), las maniobras y, sobre todo, la percepción inconsciente de la presencia diabólica causarán en los damnificados una sensación de frío intenso.

Incluso un resquicio para el humor se atisba en esta extraordinaria contienda. De entre los episodios de la vida del santo que Moreto recrea en su obra (tomados de las compilaciones más populares de la época, como *La leyenda dorada*, de Jacobo de la Vorágine, y los *Flos Sanctorum* de Pedro Ribadeneyra y de Alonso de Villegas, así como de la anónima *Vida, penitencia y milagros de nuestro gloriosísimo padre melifluo san Bernardo*)

23 Se refiere al argumento anterior de Bernardo en el que alegaba que de nada sirve, a los ojos de Dios, haber llevado una vida ejemplar si luego en el último momento pecamos, ya que, según él, «se pierde en una culpa / de los méritos el resto».

24 *Comedias nuevas*, fol. 150v.

25 *Comedias nuevas*, fol. 151r.

está el conocido como «milagro de la rueda». En él se narra el suceso acaecido durante el viaje del santo al Concilio de Pisa, en el que se produjo una doble elección papal —«la cisma que levanté / con la discordia que puse», afirmará el personaje del Demonio al inicio del acto tercero²⁶—, tras la cual Inocencio II terminaría alzándose con el trono de san Pedro gracias, fundamentalmente, a la mediación de san Bernardo, en detrimento de Anacleto II, que fue quien contó con la mayoría de los votos cardenalicios en el proceso electivo. Para evitar que se reúna con Guillermo, el Gran Duque de Aquitania, a quien iba a persuadir de la idoneidad de su candidato, el Demonio quiebra una de las ruedas del carruaje en el que viajaba el santo con el objetivo de provocar su despeñamiento. La presencia demoníaca (aparece disfrazado de caminante que se ofrece a ayudar a los accidentados ocupantes del coche) es presentada por Colín por el tufo que percibe «a pastillas de azufre»²⁷. Descubierta la trampa por Bernardo, dicho gracioso aparecerá en escena «con una tranca» para golpearle y aquél, en castigo por la iniquidad cometida le obligará a suplir, con su cuerpo, la destrozada rueda para proseguir su camino a Francia. Desde las tablas, Colín describe al público el milagro que está acaeciendo fuera de ellas:

COLÍN Ya, pardiez, el seor demonio,
 como si fuera de pasta,
 en lo roto de la rueda
 asienta, que no hay más gracias.
 Lindos chichones se pega
 entre una y otra pizarra.
 ¡Oh, quién quinientas arrobas
 en esta ocasión pesara!
 Ya el cochero el tiento toma
 a la rueda. [...]
 ¡Qué bien ceja! ¡Qué bien para!
 Parece que es volatín
 que por la maroma anda
 ya de abajo, ya de arriba.
 Ahora bien, antes que parta
 quiero volverme a mi estribo
 y proseguir la jornada,
 puesto que a Francia partimos
 con un demonio en las ancas²⁸.

26 *Comedias nuevas*, fol. 153r.

27 *Comedias nuevas*, fol. 154r.

28 *Comedias nuevas*, fols. 154v.-155r.

Nuestra última parada en este recorrido por la representación del Mal corresponde a *La vida de san Alejo*. De nuevo, nos topamos con los mismos recursos que hemos venido señalando en las otras dos piezas, pero una disparidad importante con respecto a ellas tiene que ver con el planteamiento que hace Moreto de la trama amorosa. Ya en su día, Natalie Gemin²⁹ subrayó la originalidad que en esta obra suponía presentar a un santo (o un futuro santo) no sólo ya casado, sino, además, enamorado de su esposa. A diferencia de los casos anteriores, el sentimiento amoroso entre Alejo y su esposa, Sabina, es recíproco, por lo que el obstáculo que se le plantea en su camino hacia la santidad es mucho más arduo. Por lo que a nosotros respecta, ello condiciona, de manera destacada, la estrategia del diablo a la hora de intentar doblegarle. Mientras que en las piezas centradas en san Bernardo y santa Rosa aquél tenía que intentar obtener beneficio del despecho y la ofensa que provocaban el repudio a los pretendientes de los protagonistas, que no terminaban de entender el motivo real que lo originaba y engendraban una reacción iracunda ante la convicción de haber sido suplidos por un rival, en *La vida de san Alejo* el diablo encuentra el punto débil de éste en sus propios sentimientos, ya que está genuinamente enamorado de Sabina pero siente que debe anteponer la llamada divina a la humana. El dolor de un padre atribulado que no comparte la decisión de su hijo (que abandona a su mujer recién desposada y posteriormente se aleja de su casa y su ciudad para emprender rumbo a Tierra Santa), intensifica hasta niveles insoportables el complejo de culpa de un personaje que a lo largo de toda la obra se debate sobre lo acertado de una decisión como la suya. Como bien señala Gemin, «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»³⁰. Decidido a emprender su nueva vida por los caminos del Señor y habiendo abandonado su hogar, el protagonista comenzará la jornada segunda con un soliloquio en el que, entre otras cosas, se irá lamentando de lo siguiente:

Olvidar a mi esposa en vano intento,
 pues de su imagen la memoria asida
 la razón de olvidarla sólo olvido.
 Apenas he movido
 el paso que a dejarla se resuelve
 cuando el rostro se vuelve

29 Gemin, 2005.

30 Gemin, 2005, p. 144.

al centro donde dejo
 su hermosura quejosa y engañada,
 y, de su voz amada,
 cuando me alejo más, escucho Alejo³¹.

Esta reciprocidad sentimental condicionará la táctica del Demonio, que se centrará en provocar los celos del santo para, a partir de ahí, crearle incertidumbre sobre su resolución vital. No en vano, ya su padre, en la jornada primera, le había prevenido sobre la posibilidad de que la propia llamada de la fe pudiera, en realidad, esconder una argucia diabólica:

EUFEMIANO [...] aquesa vocación
 puede ser buena y ser mala.
 A lo capaz de los hombros
 se debe ajustar la carga;
 no ha de ser la que no pueda
 llevar la flaqueza humana.
 ¿Qué sabes tú si los tuyos
 llevarán cruz tan pesada
 como ésa? ¿Caer con ella
 no es peor que no intentarla?
 Por esta razón, a véces,
 el demonio nos engaña,
 y con el mejor pretexto
 nos da tentaciones varias.
 La castidad religiosa
 no hay dudar que es la más alta
 perfección, pero no a todos
 previno el cielo esta gracia.
 Muchos la votan, y algunos
 con más error la quebrantan,
 de suerte que a mayor daño
 los llevó su confianza³².

Tal y como señala Gemin³³, existe en el teatro hagiográfico de Agustín Moreto una equivalencia entre el peso que el amor tiene en el desarrollo argumental de una pieza y el papel que en ella desempeña el diablo. Es decir, cuanto mayor es una, más relevante es la presencia del otro en una relación de proporción directa. Cuando existen amantes no correspondidos por el protagonista, su resentimiento supone un impedimento lo suficientemente importante en el camino de santificación que provoca una econo-

31 *Nuevo teatro de comedias*, fols. 7v-8r.

32 *Nuevo teatro de comedias*, fols. 3v-4r.

33 2005, p. 145.

mía de maldad por parte del diablo. De ahí que debido a la trascendencia que la historia amorosa tiene a lo largo de esta obra asistamos al mayor despliegue de potencial maligno de todo el corpus del dramaturgo.

Hallamos a un Demonio que encubre constantemente su identidad por medio de disfraces según el contexto en el que pretenda embaucar al santo (aparecerá ataviado de mendigo, de astrólogo, de marinero, etc.). La más espectacular de sus demostraciones de poder se producirá en la jornada segunda, cuando se dirige en barco junto a Alejo a Jerusalén y sabedor de las tribulaciones que le aturden desplegará toda su capacidad de ilusionismo para someter su voluntad y atraerla hacia sí. Actuando casi al modo de un director teatral, transformará la capital de Tierra Santa en Roma, la ciudad natal de Alejo de la que había salido huyendo, que será visible a los espectadores por medio de una apariencia en la que, asombrado, éste irá repasando los hitos urbanos que no sólo le son conocidos, sino queridos. El Demonio, haciendo creer a Alejo que ha retornado a casa guiado por su propio albedrío, le someterá a un ejercicio introspectivo en el que, transitando del espacio externo al interno y privado, debe afrontar, a modo de catarsis, sus traumas más íntimos en una suerte de viaje iniciático. De su mano, emprenderá el santo el descenso al infierno, al menos, a su infierno personal:

DEMONIO [...] Seguidme.
[Ap.] Del infierno te llevaré al mismo centro³⁴.

En ese espacio interior en que se ha transformado el escenario por medio del cambio de la apariencia, el Maligno escenifica, por medio de unos seres por él creados para tal efecto (se referirá a ellos como “espíritus, hijos de mi aliento”), los desposorios entre Sabina y el Duque Otón. La escena irá acompañada por unas canciones que complementan su significación y alcance psicológico de manera determinante.

Como no podía ser de otro modo, el Demonio será finalmente vencido por las fuerzas divinas. Sorprende, no obstante, la excesiva facilidad y sencillez con la que se produce dicho triunfo, en total disonancia con el despliegue de energía empleado por él para intentar alcanzar su meta. La mera invocación de amparo produce la derrota definitiva del Mal:

ALEJO ¡Cielos, yo me precipito!
 ¡Ya resisto sin aliento!
 ¡Valedme, dulce Jesús!

34 *Nuevo teatro de comedias*, fol. 14r.

DEMONIO Venciste. Venciste, Alejo.

*Al decir Jesús desaparece todo y los que están en él, unos volando y otros hundiéndose, y queda el teatro como de antes*³⁵.

Como un reflejo de la vida, los caminos de la maldad en el teatro moretiano no sólo son insondables, sino, y lo que es peor (al menos para quienes la padecen), proteicos e inesperados. El dramaturgo obtiene un enorme rendimiento dramático de la escenificación de la intromisión de lo nocivo, en sus más variadas formas, en un orden establecido que trastoca y de la tensión que la lucha de opuestos genera a partir de ello. Y es que no sólo de diablos se nutre la maldad en nuestro teatro del Siglo de Oro.

Asimismo, una vez que decide adentrarse en el subgénero de la comedia hagiográfica (probablemente, sobre todo, a partir de su designación como capellán del arzobispo de Toledo), explora la caracterización del demonio como personaje dramático. Entre otras cosas, la producción de este tipo de comedias tuvo un impacto decisivo en su ideario dramático, pues debió practicar el desarrollo espectacular más por obligación que por vocación. El subgénero, por un lado, y las tendencias escenográficas en boga en aquel entonces, por otro, estimulan la vertiente más calderoniana de alguien cuya producción hasta ese momento se había caracterizado por una marcada austeridad en ese sentido.

Moreto sigue un patrón compositivo a la hora de escribir estas comedias que podríamos sintetizar en los siguientes puntos:

- 1) Aunque no todas parten de unas mismas premisas (ya Oteiza³⁶ distinguió dos tipos de comedias de santos en Moreto: las que organizan su argumento progresando desde la vocación a la santidad y las que lo hacen del pecado a la conversión), sí que se construyen a partir de una historia de amor truncada por la llamada divina que sirve como trama secundaria a la hora de crear enredo y tensión dramática. La santa o el santo protagonistas deciden abandonar a su enamorado (o enamorada) y desbaratar los planes de boda con las consecuencias derivadas de las enormes presiones sociales que rodean al evento.
- 2) El sueño, tanto representado sobre las tablas como referido en el diálogo, es el momento ideal para recibir dicha señal de la fe.

³⁵ *Nuevo teatro de comedias*, fol. 15r.

³⁶ Oteiza, 2005, p. 937.

- 3) Algunos de los combates en los que se litiga por la voluntad del santo/a los mantienen directamente el demonio y el ángel custodio de aquel.
- 4) Por encima de todo, incluidas injerencias de índole sobrehumana, el ejercicio del libre albedrío es crucial a la hora de elegir el camino por el que ha de transcurrir la existencia del santo en ciernes.
- 5) El demonio actúa como si de un narrador se tratase, especialmente entre jornadas, para relatar sucesos que implican un gran salto espacial y/o temporal.
- 6) También el demonio, usando de sus sobrenaturales poderes mágicos, va creando obstáculos que impidan la glorificación del protagonista. Este potencial será más contundente cuanto mayor sea la implicación sentimental entre los amantes.
- 7) En su lucha por encontrar la debilidad de los santos en ciernes, la tentación se presentará primordialmente en la forma de deseo carnal.
- 8) El gracioso termina, por uno u otro medio, siguiendo los pasos piadosos de su amo.
- 9) Se juega con el efecto del frío y el calor para ejemplificar las sensaciones humanas ante diversos estímulos –pasión amorosa, influencia diabólica....-.
- 10) El despliegue escenográfico de todas ellas es muy destacable. No sólo las convenciones del subgénero, sino las prácticas escénicas del momento en el que fueron compuestas influyeron en este sentido: *San Franco de Sena* la escribió entre 1651-52, las dedicadas san Alejo y san Bernardo, en 1657, y la de santa Rosa, como ya señalé, en torno a 1669.

Seguimos, por tanto, desentrañando las claves de la dramaturgia de Moreto. Con ello, estaremos en disposición de valorarlo desde unos presupuestos menos anacrónicos. Por último, con la delimitación de patrones compositivos y núcleos temáticos podremos intentar adentrarnos en uno de los territorios más desconocidos de su proceso de creación: el de las fronteras de su intervención en las comedias escritas en colaboración en las que participó.

BIBLIOGRAFÍA

- CASSOL, Alessandro, «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 165-184.

- Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Oncena parte*, Madrid, 1659.
- GEMIN, Natalie, «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 *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, eds. Françoise Cazal, Claude Chauchadis y Carine Herzig, París, CNRS, 2005, pp. 139-149.
- MORETO, Agustín, *El lego del carmen, san Franco de Sena*, ed. Marco Panarale, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, vol. IV, coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, 2010, pp. 181-398.
- , *Santa Rosa del Perú*, fijación textual de Miguel Zugasti, www.moretianos.com
- Nuevo teatro de comedias varias. Décima parte*, Madrid, 1658.
- OTEIZA, Blanca, «San Bernardo: historia y poesía en Moreto y Bances Candamo (con Hoz y Mota)», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 931-949.
- RUBIERA, Javier, «Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*», eds. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde, en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México/UAM/AITENSO, 2010, pp. 259-272.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «El motivo del papel escrito como generador de intriga en las comedias de Moreto», en *Actas del I Congreso Iberoasiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*, eds. Vibha Maurya y Mariela Insúa, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 607-619. <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/20308/1/SaezRaposo.pdf>.
- , «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto», en *Castilla. Estudios de Literatura*, 2 (2011), pp. 443-458. <http://www5.uva.es/castilla/>
- , «Moreto y los juegos de identidad», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. María Luisa Lobato, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 365-385.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.