

Construcción dramática y peculiaridades de las comedias hagiográficas de Agustín Moreto

Esther Borrego Gutiérrez
Universidad Complutense de Madrid

Entre toda la producción dramática de Agustín Moreto, es el género hagiográfico el que menos consideración ha merecido hasta ahora por parte de la crítica:¹ apenas una decena de artículos, casi siempre dedicados a comedias concretas,² y algunos epígrafes o referencias sueltas en monografías,³ con valoraciones desiguales, por no decir antagónicas. No ha ocurrido lo mismo con Lope, Tirso o Calderón, cuyas comedias de santos sí han sido estudiadas de modo particular,⁴ sobre todo en el caso del Fénix, y con el género hagiográfico en general, cuyo redescubrimiento y fructífera orientación crítica en los últimos años es evidente. Entre los numerosos estudios sobre las peculiaridades del género, citaré a Aparicio (1993), Llanos (2005), Menéndez Peláez (2004), Ruffinato (1978) y Sirera (1991), sin olvidar el volumen colectivo dirigido por Pedraza y García González (2008).

Moreto es autor único de cuatro comedias de santos, a saber: *Los siete durmientes*,⁵ *San Franco de Sena*,⁶ *La vida de San Alejo*⁷ y *San Bernardo, el más*

¹ No es comparable la bibliografía crítica de las comedias de enredo moretianas, por citar un tipo concreto de piezas, con la dedicada a sus comedias hagiográficas. Si bien es cierto que desde 2004 -y gracias a los proyectos ministeriales concedidos para la edición de sus comedias, bajo la tenaz dirección de María Luisa Lobato, y a los volúmenes por ella coordinados sobre diversos aspectos de la dramaturgia moretiana- han proliferado los trabajos sobre la obra del dramaturgo madrileño. En conjunto es mucho menor la producción crítica sobre la comedia de santos, cuyos estudios se reducen prácticamente a los citados en esta bibliografía.

² Aunque numéricamente son pocos, la mayoría de ellos son muy valiosos. Véanse en la bibliografía los trabajos de Castells (1998), Gemin (2005a, 2005b y 2007), Oteiza (2005), Pannarale (2007) y Rubiera (2010). Nótese que prácticamente todos son recientes.

³ Me refiero especialmente a Ann L. Mackenzie (1993, 1994) y a Ruth L. Kennedy (1932).

⁴ Véanse las monografías citadas en la bibliografía: Aragone (1960) y Morrison (2000) dedican sus trabajos a las obras de Lope, mientras que Garasa (1960) y Dassbach (1999) proceden a un estudio de conjunto sobre las comedias de santos de los tres grandes dramaturgos.

⁵ *Los siete durmientes*, en *Parte diez y nueve de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Domingo Palacio y Villegas, 1663, ff. 98r-115v (BNE: R. 22672). Compuesta en torno a finales de 1650 y principios de 1651, fue representada por la compañía de Antonio García del Prado el 15 de enero de 1651, en el Cuarto de la Reina (Lobato, 2003a, 12). La misma comedia con diferente título (*Hallar la vida en la cueva y los más dichosos hermanos*) se conserva manuscrita en la BNE (signatura Ms. 15103), con letra del siglo XVIII). De momento no hay edición moderna y cito por el texto de 1663.

⁶ *San Franco de Sena*, en *Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Domingo García y Morrás, 1652, ff. 130v-153v. Comedia también titulada *El lego del Carmen*, y así incluida en la *Primera Parte de comedias de Moreto* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1654). Contamos con tres ediciones modernas, la de Fernández-Guerra (1856), la de Smieja (1970), y la de Pannarale (2010), aunque en rigor a las dos primeras no se les puede denominar ediciones críticas. Cito por la edición de Pannarale.

ilustre francés,⁸ a las que añado una quinta por ser autor de la mayor parte del texto, *Santa Rosa del Perú*,⁹ comedia que fue terminada por Lanini al sobrevenir la muerte a nuestro autor en 1669, aunque no se puede afirmar con certeza en qué medida, pues parece que gran parte o casi toda la tercera jornada son de aquel. Bastará citar también las cuatro comedias hagiográficas escritas en colaboración. Cito solo las de autoría cierta:¹⁰ *Vida y muerte de san Cayetano*, con Villaviciosa, Avellaneda, Matos Frago, Arce y Diamante,¹¹ *La adúltera penitente, santa Teodora*, con Cáncer y Matos Frago,¹² *Caer para levantar, San Gil de Portugal*, con Matos Frago y Cáncer,¹³ y *Nuestra Señora del Pilar*, con Villaviciosa y Matos Frago.¹⁴ Sus nueve comedias de santos se escribieron, pues, entre 1651 (año a su vez de la reapertura de los corrales tras el luto por la muerte de Isabel de Borbón en 1644) y 1669, en los últimos años de su vida, por lo que corresponden a la madurez de su creación y, además, coinciden con su etapa sacerdotal, en la que al parecer se redujo notablemente su producción profana. El hecho de que se viera concentrado en un periodo de tiempo limitado un número no

⁷ *La vida de san Alejo*, en *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores: décima parte*. Madrid: Imprenta Real, 1658, ff. 1r-23v (BNE: R. 22663). Fue representada el 25 de enero de 1657 en el corral del Príncipe por la compañía de Diego Osorio. Carece de edición moderna, por lo que cito por la de 1658.

⁸ *San Bernardo, el más ilustre francés*, en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España, oncena parte*. Madrid: Gregorio Rodríguez, 1659, ff. 137v-59r (BNE: R. 22664). Parece que fue representada un año antes. Carece de edición moderna, por lo que cito por la de 1659.

⁹ *Santa Rosa del Perú*, en *Parte treinta y seis de comedias escritas por los mejores ingenios de España*. Madrid: José Fernández de Buendía, 1671, ff. 1-44v. Se sabe que esta comedia se representó en las fiestas celebradas en 1671 en España y el Perú en honor a la nueva patrona de América y Filipinas, ya canonizada como Santa Rosa de Lima. Está en preparación -dentro del proyecto de edición del corpus completo de comedias citado *supra*- la edición de esta comedia, por Miguel Zugasti. El texto base por él fijado está publicado en <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>, por el que citaré los pasajes de la comedia.

¹⁰ Respecto a *San Casimiro o Antes morir que pecar*, escrita hacia 1656, La Barrera anota que el manuscrito de *Antes morir que pecar* “es contemporáneo de Moreto, y otra mano ha escrito *San Casimiro*” (citado por Urzaiz 467). Kennedy duda de la autoría de Moreto (Kennedy, 1935, 295-96). Otra de atribución dudosa es *San Luis Bertrán*, que parece más posible que sea de Aguilar (Pannarale, 2010, p. 279). En cuanto a *El azote de su patria y renegado Abdenaga*, también denominada *El esclavo de su hijo*, Kennedy descarta la autoría de Moreto (Kennedy, 1932, 145-46). No considero hagiográfica sino mariana *La Virgen de la Aurora*, colaborada con Cáncer.

¹¹ *Vida y muerte de San Cayetano*, en *Parte XXXVIII de (...) escogidas*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1672. Estrenada en el Corral del Príncipe el 3 de noviembre de 1655 (cfr. Urzaiz, 474).

¹² *La adúltera penitente, Santa Teodora*, en *Parte IX de (...) escogidas*. Madrid: Pedro Rodríguez, 1657. Representada en 1658 por la compañía de Francisco García (Urzaiz, 467). La edición está en fase de preparación, por Emily Fausciana, pero ya está en la red el texto base: <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>.

¹³ *Caer para levantar, San Gil de Portugal*, en *Parte XVII de (...) escogidas*. Madrid: Melchor Sánchez, 1662. La edición está en fase de preparación, por Natalia Fernández, e igualmente podemos consultar ya el texto base: <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>.

¹⁴ *Nuestra Señora del Pilar*, en *Parte V de (...) escogidas*. Madrid: Pablo de Val, 1653. La edición está en fase de preparación, por Javier Rubiera, y el texto base está disponible en la red: <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>

desdeñable de comedias de santos, podría ser indicativo de su maestría en el género o, al menos, de la acogida favorable que gozaron tales comedias, avalada por las representaciones que de ellas se hicieron. Llama la atención también que algunas de ellas –*Los siete durmientes* y *San Franco de Sena*– se representaran con clamoroso éxito en el siglo XVIII.¹⁵

A falta de un estudio de conjunto, abordaré en este trabajo aspectos relativos a la construcción interna de las cinco comedias de autoría exclusiva (o *quasi* exclusiva), en las que el disfraz y los juegos de identidad son indispensables como medios de sustentar el enredo que subyace en todas ellas, enredo que en mayor o menor medida era un elemento constitutivo del género. Porque dada la calidad de los estudios sobre la espectacular escenografía de las comedias de santos¹⁶ quizá se ha tendido más a subrayar como rasgo esencial del género esa puesta en escena de lo milagroso y de lo sobrenatural, cuando la comedia hagiográfica era, sobre todo, una comedia “humana”, en la mayoría de los casos con una intriga amorosa y/o familiar, que la convertía en perfectamente apta para integrar en sus versos los componentes más exitosos de la comedia nueva.¹⁷ Sin embargo, nacieron perfectamente diferenciadas de las comedias

¹⁵ *Los siete durmientes* (Andioc, vol. 2, 861) se representaron en 1710, 1715, 1718, 1721, 1723, 1725, 1726 (2), 1727, 1730, 1731, 1732, 1734, 1737, 1745, 1746, 1781. *San Franco de Sena* (Ibíd., 853), en 1709, 1710, 1711, 1712, 1714(2), 1715, 1718, 1719, 1721, 1723, 1724, 1726, 1728, 1729, 1730, 1733, 1735 (2), 1737, 1738, 1739, 1757. *San Alejo* (Ibíd., 853), en 1710, 1718, 1720; también se cita como *La vida de san Alejo* (Ibíd., 890), una representación en 1726. No tenemos duda de que se trata de la misma comedia. En cuanto a *Santa Rosa de Lima* (Ibíd., 855), solo consta una representación de 1736, en el teatro del Príncipe. No hay constancia de que en el XVIII se representara, al menos en la corte, *El más ilustre francés, San Bernardo*.

¹⁶ Véase el artículo de Aparicio Maydeu citado en la bibliografía.

¹⁷ La propia Ann L. Mackenzie rebaja el valor de las comedias hagiográficas de Moreto precisamente por su recargamiento escénico: “Manifiesta en este género específico una excesiva dependencia con respecto a tramoyas complicadas y decoraciones extravagantes, comparable con la demostrada por los dramaturgos más inferiores de su época” (Mackenzie, 1993, 73). En general, la estudiosa desprecia la comedia de santos de Moreto opinando, con Ruth L. Kennedy, que “en ese género, no se pasa del nivel de la mediocridad” (traducción mía). “Sus graciosos tienden a dominar la seria situación religiosa, estropeando y disminuyendo el significado auténticamente espiritual mediante un exceso de cómica religiosidad” (74). Para rematar: “además, los personajes principales de sus comedias religiosas carecen habitualmente de verosimilitud psicológica” (Ibíd.), poniendo el ejemplo de Franco de Sena, a la que califica como quizá la mejor obra religiosa de Moreto, en la que apenas hay desarrollo interior del protagonista, dado lo vertiginoso de la conversión. También Ermanno Caldera califica el teatro religioso de Moreto como un intento fracasado (116-17), mientras que Di Pastena rescata a San Franco de Sena como la única digna de mención “en el panorama algo desafortunado de su producción teatral sagrada” (38). Pero alguna voz crítica relevante lo defendió, como Valbuena Prat, quien dice que “cultiva, con fina penetración poética y modernidad, la comedia de santos” (...) “lo novelesco, lo tierno, la fina matización poética, sin excluir en algún caso una violencia prerromántica, crean un género de drama sacro, original, importante, y típico de la evolución de nuestros motivos en estas formas que miran al futuro” (774, 775). Por su parte, Serralta afirma que “las de menor mérito son probablemente las religiosas”, aunque dice que las de San Alejo, San Bernardo y San Franco son las mejores (189). Son valoraciones tan dispares que quizá sugieren la necesidad de un estudio cercano a los textos, más fundamentado.

de *enredo*, en palabras de Sirera, “basadas más en el ingenio y la fuerza de la poesía”,¹⁸ *comedias divinas* las llamó Cervantes (*Don Quijote*, I, 48), “teatro de *divinas apariencias*” Boyl,¹⁹ término que recogerá Rojas Villandrando en unos versos de *El viaje entretenido*: “Llegó el tiempo que se usaron / las comedias de *apariencias*, / de santos y de tramoyas”.²⁰ Pero al avanzar las décadas y perdurar el género bien arraigado en la escena, cada autor le confirió un sello particular, que no permite hablar de homogeneidad en la distribución y peso de los componentes espectaculares y los “humanos”. Intentaré demostrar cómo Moreto logró “enredar” estas historias, aprovechando los componentes de intriga de las propias comedias de capa y espada –el disfraz, el equívoco, la doble identidad, el incógnito, etc.– para convertir sus comedias de santos en efectivas comedias de enredo, lo que no niega ni rebaja el carácter espectacular que había alcanzado el género en la década de los 50 y del que participan las propias comedias moretianas.²¹ Otro ejemplo de la evolución y particularización de estas piezas se refiere a su estructura general,²² que, como ya dijera Suárez de Figueroa, se puede resumir así: “Pónense las niñeces del santo en primer lugar; luego sus virtuosas acciones y en la última jornada sus milagros y su muerte”.²³ Muchos años habían pasado cuando Moreto escribió sus comedias hagiográficas, y el género había experimentado ya numerosas variantes, escapándose del esquema habitual; de hecho, ninguna de las suyas se remonta a la niñez y solo dos terminan con la muerte del protagonista. Son más rápidas y ágiles, seleccionan una etapa de juventud de la vida de santo y comienzan, concretamente, en cuanto se plantea el matrimonio o surge el conflicto amoroso. Siguen estas comedias la esperada dualidad: en ellas el bien, identificado con la belleza, la virtud y la dignidad, se enfrenta al mal, que es feo, vicioso, ridículo y por tanto indigno. Sin embargo, no hay un gran conflicto real que se solucione en el desenlace, sino que se trata de conflictos parciales que se van resolviendo progresivamente en pro de la apoteosis final.²⁴ Por

¹⁸ “El género goza incluso de carta de naturaleza en las obras de algunos tratadistas, que suelen incluir el teatro hagiográfico como una de las variantes de la comedia más espectacular, bien diferenciada de la de enredo basada más en el ingenio y en la fuerza de la poesía” (Sirera 55). Es este un estudio indispensable sobre la comedia hagiográfica, aunque trata el género preferentemente anterior a 1610.

¹⁹ “Y al fin, fin, de espada y capa / dará a las salas comedias, / y al teatro para el vulgo / de divinas apariencias” (Carlos Boyl: “A un licenciado que deseaba hacer comedias” [Valencia, 1616]), citado por Escribano y Porqueras 185.

²⁰ Rojas Villandrando, 153. También Suárez de Figueroa (75) las denominó “comedias de tramoyas y apariencias”.

²¹ “El caso de la producción hagiográfica de Moreto nos parece revelador, en la medida que hemos podido constatar que casi nunca considera estas escenas [las espectaculares] como mero adorno sino que las utiliza para poner de relieve la evolución del santo, satisfacer los gustos del público y cumplir con el segundo propósito de la comedia, el *docere* (...)” (Gemin 2007, 129).

²² A partir de aquí, escribo en versalitas algunos parámetros esenciales en el género. Para un esquema de estos aplicado a las cinco comedias de Moreto, véase Anexo I.

²³ Suárez de Figueroa 75.

²⁴ Estas ideas están excelentemente desarrolladas por Josep Lluís Sirera (72).

tanto, se podría afirmar que el enredo no es acumulativo, sino que funciona en pequeñas dosis y de modo sucesivo.

En cuanto a la época, dos pertenecen a la etapa romana o de consolidación del cristianismo (*Los siete durmientes* y *San Alejo*), dos son medievales (*San Bernardo* y *San Franco de Sena*) y una, casi contemporánea, *Santa Rosa del Perú*, pues esta santa había muerto en 1617. Independientemente de la época real de la vida del santo, y como ocurría con otros autores, Moreto hace a los personajes contemporáneos, lo que derivará en graciosos anacronismos. Y en cuanto a su condición teatral, todos adoptan el perfil de los tipos básicos de la comedia áurea. Así, no faltan graciosos, ni galanes ni damas, ni padres y hermanos celosos del honor... ni personajes conflictivos que encenderán la intriga, en este caso encarnados casi de modo exclusivo por el Demonio, gran urdidor del enredo, que adoptará diversos disfraces e identidades. Es fácil inferir que se trata de personajes cercanos al público, aunque experimenten fenómenos sobrenaturales que los transformen incluso visualmente gracias a las tramoyas y trucos escénicos.

Respecto a la ortodoxia²⁵ de los santos llevados a escena por Moreto, son canónicos, reconocidos por la Iglesia, San Bernardo y Santa Rosa, mientras que los Siete durmientes, Alejo y Franco de Sena, aunque su culto era reconocido en la época, fueron suprimidos del calendario litúrgico en la reforma de 1969. Es significativa, asimismo, la posición social elevada de los santos moretianos. Salvo Rosa de Lima, de familia humilde pero con sangre española de cristianos viejos –como se puntualiza intencionadamente en el texto–, el resto de protagonistas son de nobles orígenes. Todos trocarán sus riquezas, casas y prebendas en humildes ropas y moradas penitentes, y despreciarán el mundo y sus consuelos. Sapiéntísimos como Bernardo, sencillos como Rosa, cultos como los jóvenes romanos y Alejo, los sabios harán gala de humildad y los necios confundirán a los sabios con razonamientos iluminados por la fe. Pero lo que iguala a todos es la lucha por la virtud: a prueba de tentaciones y dificultades, acometen penitencias, resisten los asedios de los malvados y, sobre todo, viven la caridad y la humildad con sus semejantes. Sin embargo, el camino que les conduce a la santidad es diferente, y esto también condiciona la estructura de la comedia: Franco, Alejo y los siete jóvenes romanos son santos a raíz de una conversión, mientras que Bernardo y Rosa dan muestras de santidad desde la niñez. Así, estas dos últimas comedias se desarrollan a modo de cuadros que encadenan

²⁵ Dejando a un lado el reconocimiento eclesiástico concreto, me parece necesario apuntar que lo hagiográfico en España y Europa es una constante cultural que impregna todos los productos artísticos de la época medieval y de los Siglos de Oro, incluidos los literarios. Es del todo obligado citar el magno libro de Ángel Gómez Moreno (2008), en el que se recorre esta penetración de la materia hagiográfica en variadas y dispares manifestaciones literarias de estos siglos. Si bien es cierto que su estudio se centra preferentemente en las obras narrativas, no es difícil concluir que, aunque en el caso de la adaptación de la hagiografía al molde de la comedia nueva derivó a lo espectacular, subyace en estas obras una intención poética inseparablemente unida a la intención devocional que inspiró las numerosas *Vitae sanctorum* de la Edad Media, de donde, como apuntaré en cada caso, se obtuvo el material necesario para desarrollar el argumento dramático de estas “comedias de santos”.

aspectos conocidos de su vida hasta llegar al triunfo final. En el caso de los santos “convertidos”, se suele dedicar una o dos jornadas completas a presentar la vida anterior a la conversión, para que su santidad resulte más clamorosa, sobre todo en el caso de Franco, que pasa de libertino a santo. En todo caso, Moreto procura que no falte el enredo en ninguna, porque para demostrar la santidad hay que idear tretas y trampas de otros personajes y poner al santo en situaciones límite que, sin duda, lograrían la conmoción del público.

El enredo y el disfraz están unidos generalmente a la trama amorosa,²⁶ y pretenden subrayar la diferencia entre un ser a medio camino entre la tierra y el cielo y otros que, con mejor o peor intención, le ponen trabas a su ascenso espiritual, sirviendo de contrapunto y haciendo más evidente su distancia con el santo. En el caso de san Bernardo y santa Rosa, ellos sólo serán objetos de amor, pues su determinación de virginidad ha tenido lugar en la niñez, por lo que se trata de embates de un pretendiente a un amor del todo imposible. San Alejo es peculiar en este aspecto, porque es un santo casado y el amor entre los cónyuges es recíproco, por lo que la tentación es interior y parte sobre todo del Demonio. Franco ha llevado una vida lujuriosa y una vez abocado a la santidad sólo se preocupará de convertir a Lucrecia. En el caso de Dionisio, Penélope su prometida es la que le lleva a la conversión. Pero en todas las comedias, cada tentación, cada nueva escena generada por un equívoco o enredo detienen –siempre de modo temporal– su evolución ascética y su consiguiente apoteosis. Sin embargo, en cada comedia, como se puede suponer, será manejado de muy diversas maneras y con diferente intensidad.

Trataré a continuación de mostrar, por una parte, de qué manera el conflicto humano amoroso funciona como núcleo temático de todas las comedias y, por otra, de delimitar los ejes de construcción dramática de cada una de estas comedias, a saber: 1) los personajes disfrazados, entre los que destaca el Demonio, 2) los que ocultan o falsean su identidad por algún motivo y, finalmente, 3) las escenas manipuladas por el Diablo, que se mueven en el terreno de lo imaginario o de lo onírico, para enredar la acción y confundir a los santos.²⁷

1. LOS SIETE DURMIENTES

Comedia basada en hechos ocurridos en época de Decio²⁸ (siglo III d. C.) emperador romano perseguidor de cristianos, que ordenó que todos los ciudadanos de

²⁶ Es sugestivo el estudio de Gemin, 2005a, en el que analiza la función de la intriga amorosa en tres comedias de santos de Moreto: *San Bernardo*, *San Alejo* y *Santa Rosa*.

²⁷ Para un esquema de la distribución de estos ejes dramáticos, véase Anexo II.

²⁸ Para el origen de la leyenda, cfr. Pannarale, 2007, 282. Parece que la redacción más antigua es del obispo de Éfeso Esteban, del siglo V. Otras versiones son las de Santiago de la Vorágine en su *Legenda Aurea*, recogida por Pedro de Rivadeneyra en su *Flos sanctorum* de 1599, que parece si no la única la fuente principal. La popularidad de estos “santos” –actualmente no canónicos– se ve avalada por los refranes que corrían en la época: «Duerme más que los siete durmientes.» (Correas, refrán 7643); «Parecéis a los siete durmientes. El que duerme mucho.» (Correas, refrán 17871).

Éfeso ofrecieran sacrificios a los dioses paganos, so pena de tortura y muerte a quien se negara. Siete jóvenes hermanos nobles llamados Maximiano, Malco, Martiniano, Dionisio, Juan, Serapión y Constantino,²⁹ no sólo se niegan sino que confiesan su fe en Cristo. Decio los encarcela y les da un tiempo para retractarse, pero ellos se escapan al monte Ochlon recluyéndose en una cueva mientras se preparan gozosos para el martirio. Decio ordena a los suyos que sellen la cueva, a modo de enterramiento en vivo, donde los siete jóvenes dormirán durante dos siglos, hasta que alguien descubre la entrada. Se despiertan en época de Teodosio (siglo V), con Éfeso ya cristiano. Asombrados todos por tal prodigio, y por voluntad expresa de ellos, cuando duermen por segunda vez son sepultados definitivamente en la cueva, hasta la resurrección de los muertos. Moreto despliega su inventiva en las dos primeras jornadas, desarrollando una fantástica historia previa: los siete hermanos eran hijos del tirano de Éfeso, y Decio había nombrado sucesor *in pectore* a Dionisio, a quien había prometido a Penélope, sobrina del César, quien se convirtió y a su vez iluminó los corazones de los demás. Es en la tercera jornada donde los hechos dramáticos coinciden con los legendarios, pues ahí se concentra el episodio del hallazgo de la cueva. Moreto centrará el enredo en la figura del Demonio, introduciendo una leve trama amorosa. El protagonismo múltiple se resuelve otorgando el papel principal a Dionisio,³⁰ que hablará y actuará por todos y a la vez asumirá el papel de galán primero, a quien acompañará Serapión, el hermano más tosco que hará a la vez de gracioso, convirtiéndose así la pareja típica del teatro áureo.³¹

Comienza la comedia con Penélope encerrada en una torre, a la que se aparece Jesucristo crucificado y, más adelante, el Niño Jesús disfrazado de pastor, quien le instruirá sobre los misterios de la fe. La dama cuenta su conversión a su padre Licinio, quien la ha obligado desde pequeña a adorar a los dioses, y este le anuncia su boda con Dionisio, con lo que ya se plantea un conflicto amoroso. Mientras tanto se publica el edicto de Decio, que condena a quien sea cristiano o simplemente los proteja, alimente o trate con ellos. Repentinamente, entra en escena el mismo Emperador, quien en mitad del discurso inicial, es poseído por el diablo,³² el cual hablará por su boca lleno de ira, pero de modo intermitente, siendo difícil distinguir cuándo habla el hombre, cuándo el diablo. Este Decio endemoniado asume el protagonismo de la primera

²⁹ Tanto los nombres como su condición de hermanos y quién era su padre varía en las diversas fuentes. Moreto los llama Dionisio, Serapión, Martino, Maximiano, Juan, Marcos y Martiniano. En la versión de Rivadeneyra, Martino es "Constantino".

³⁰ En las versiones narrativas de la leyenda es Malco (Marcos) quien asume el protagonismo de determinadas acciones.

³¹ De todos los hermanos, tan solo Marcos habla un poco más; los demás no pronuncian palabra, aunque en los momentos cruciales intervienen todos, pero a modo de coro o comparsa. Respecto a la figura de Serapión como gracioso áureo, véase Gemin 2005b.

³² "Hombre, y Dios yo no nací/ en triunfo tan singular, / que a Dios me pude oponer / y aun temió su providencia. / Yo, de la angélica ciencia, / villanos, de mi poder, / huid, temblado, ¿cómo no / os asusta mi presencia? /Del infierno la violencia / tengo en mí, porque si yo.../ ¡ay de mí!" (Ibídem, ff. 102v-03r).

jornada completa y del comienzo de la segunda, para dejar luego el mando del enredo al mismo Demonio, que actúa como un malvado *deus ex machina*. En efecto, la posesión física del Maligno no le deja vivir:

A César le ha dado
un dolor tan desusado
que nadie sabe lo qué es.
De todo se ofende y nada
le alegra: ya se enfurece,
ya se temple y no parece
que es de hombre su queja airada. (*Los siete durmientes*, f. 107 r)

Cesad, cesad, no adelante
paséis, que el pecho se abrasa,
que en lo que pensé el alivio
hallo más ardientes llamas;
idos ya. (...)

¿Qué es esto? ¿Ya me amenaza
y ya está tan apacible? (*Ibíd.*, f. 107v)

Durante los episodios de posesión diabólica, Serapión lo reconoce por el olor: “Es la verdad que ya huele” (f. 105v), tópico constante en estas comedias. Las burlas del gracioso acentúan más el carácter demoníaco de Decio:

SERAPIÓN	Que por Júpiter que tiene orejas hacia las ancas” (...) Si este hombre no está preñado no hay en el mundo preñadas.
BRETÓN	¿Por qué?
SERAPIÓN	Porque se le antojan hombres asados. ³³ (<i>Ibíd.</i> , f. 106v)

El Demonio asume un protagonismo evidente, pues, Decio, en una de sus enajenaciones, dice a Penélope: “¡Oh villana, aparta,/ aparta que ya te veo /resplandecer en el alma/ el carácter del bautismo” (f. 105v). Penélope muestra a todos quién está dentro del desmayado Decio:

³³ Alusión a San Lorenzo, cristiano martirizado cruelmente en una parrilla por Decio unos días antes, a raíz de lo que el Demonio entró en su cuerpo. Se trata de un anacronismo, pues San Lorenzo fue martirizado en 258, en época del emperador Valeriano. Dionisio cuenta a todo el auditorio el martirio de Lorenzo, haciéndolo “valeroso español” (*Ibíd.*, f. 108 r).

resurrección de los muertos y que es la fiesta de San Lorenzo y que va la Capilla Real, en patente anacronismo y con ánimo de acercar los hechos a la contemporaneidad de los espectadores del XVII. Serapión huele de nuevo a azufre, señal inequívoca de la presencia del Demonio, que está sembrando dudas en la ciudad sobre la resurrección de los muertos y, disfrazado de caballero, llega a uno de los clímax de la comedia, poniendo ante sus ojos dos visiones, la ciudad de Éfeso tal como era antes de su dormición en la cueva y la falsa boda de Decio con Penélope, a la que hace ilusamente cristiana renegada:

Sabrá disponer mi engaño
que estos dos fieles no sepan
en el tiempo que se hallan,
y pues una noche piensan
que solamente han dormido,
yo les pondré en la presencia
con figuras aparentes
de diabólicas quimeras
el mismo tiempo pasado. (Ibíd., f. 111r)

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

Bailan y cantan confundiendo a Dionisio, quien dice a su amada: “¿Qué dices, frágil mujer? / Trueca el espejo a mi mano / y mirádonos los dos / verás cuál está más claro.” (Ibíd., f. 113r). Repentinamente muta el palacio, pasa la gente feliz por el sermón de Crisóstomo y Dionisio cae en la cuenta de que tienen razón quienes les dicen que hace más de doscientos años que murió Decio:

SERAPIÓN	Menguado,
	¿no acabas de ver a Decio?
DIONISIO	Ésa es ilusión del diablo
	y ya yo la he conocido. (Ibíd., f. 114r)

En medio de este constante juego de apariencias, engaños e ilusiones, figuran notas cómicas, como el hecho de que les prenden por querer pagar el pan con dinero antiguo. Mientras, los villanos han ido a avisar al corregidor sobre el prodigio de la cueva y la lápida hallada en su interior puesta por el cristiano Teodoro, donde se cuenta lo ocurrido. El corregidor ha acudido con los alguaciles y un hereje, que se resiste y da sus razones para no creer en la resurrección de los cuerpos, pero Dionisio

le rebate todo en un largo y pesadísimo discurso.³⁵ Termina la obra de modo algo abrupto, con una procesión de alabanza a Dios y el Demonio vencido por san Lorenzo³⁶ a pesar de un último intento por captar las almas de los siete durmientes. El Gobernador muestra su deseo de que los jóvenes sean santos reconocidos:

Despacharé luego al Papa
 porque luego se celebre
 este milagro y dichoso
 fin de los siete durmientes. (f. 115v)

Como se puede comprobar, priman en esta comedia el protagonismo del Demonio y los juegos de ilusiones y apariencias. Aunque el tema amoroso está presente al principio constituyendo el punto de partida, pues se anuncia la boda de Penélope con Dionisio, la trama se va diluyendo progresivamente a favor de los juegos de identidad constantes a cargo del Demonio y de la confusión entre realidad y sueño por parte de los protagonistas, como no podía ser de otra manera en una obra en que los santos son precisamente siete “durmientes”.

2. *SAN FRANCO DE SENA*

Aunque a Franco o Francesco de Sena en la comedia se le atribuye el título de santo, en realidad su condición nunca pasó de “beato”. Nacido en Grotti (La Toscana italiana) hacia 1211 y muerto en Siena en 1291, a Francesco Lippi se le incluyó en el calendario de la orden carmelita en 1670 y su culto eclesiástico fue autorizado en 1672 por Clemente X.³⁷ Gozó de gran popularidad en Castilla en el siglo XVII y a raíz de la autorización de su culto en Madrid en 1651, donde se fundan célebres cofradías en su honor, Moreto le dedica esta comedia, “canonizándole” directamente sin ningún tipo de cautela. De familia noble, su pasado militar está marcado por los desmanes y la bravuconería, lo que puede explicar la extraña anécdota de la pérdida de los ojos, que al parecer apostó en un juego de modo blasfemo, desgracia tras la que hizo un voto a

³⁵ Parece que la controversia sobre la resurrección de los muertos es mucho anterior (cfr. Pannarale 2007, 300).

³⁶ Pannarale (2007) identifica a San Lorenzo con el Ángel Custodio, que aparece en muchas comedias de santos, por su oposición al Demonio y su triunfo final sobre él.

³⁷ Anteriormente, en 1308, Clemente V había instaurado el culto al beato. La primera *Vita* que se conoce del beato, como apunta Pannarale en el prólogo a su edición, fue transcrita por el carmelita inglés John Bale (ms 73 de la Biblioteca Bodleyana de Oxford) y es del segundo decenio del siglo XVI (Pannarale 2010, 186). Podría coincidir con la misma *Vita* a la que alude el *Catálogo de los santos carmelitas*, que se remonta a principios del XV. Pero la hagiografía más conocida y en la que se han basado relatos posteriores es la de Gregorio Lombardelli: *La vita del beato Franco Senese da Grotti del'Ordine de' Carmelitani*, Siena, Luca Bonetti, 1590. Como apunta Pannarale (2010, 185-86), la traducción española corrió a cargo de del padre Coria Maldonado y se publicó en Barcelona en 1613. Moreto pudo muy bien conocer ambas obras.

Dios por el que si recuperaba la vista, como así fue, recorrería el camino de peregrinaje a Santiago de Compostela. Al regreso a Siena y a raíz de un sermón se convierte, pasando el resto de su vida como lego de la orden carmelita entre oraciones, visiones y penitencias. Se le representa con una cadena y una boleta que se introducía en la boca para mortificarse. Poco más se sabe de su vida, por lo que prácticamente todo lo que sale a escena procede de la invención de Moreto, que nos presenta a un joven calavera, cruel, tahúr, vengativo, cometiendo fechorías a diestro y siniestro, pero que conserva en lo más hondo de su corazón la devoción a la Virgen del Carmen y cierto respeto a su padre. Con tintes de burlador, es, sobre todo, un perseguidor de mujeres, y el pecado que le pierde es la lujuria. Es evidente el eco literario de la obra de Tirso, cuyo burlador se condenará; por contra, aquí se salvará.³⁸ Se enamora de Lucrecia, una joven que sufre el cerco de un hermano prepotente que quiere imponerle matrimonio con un milanés tan rico como contrahecho, con el único interés de salir de pobres. Decide escaparse con Aurelio, su pretendiente -quien por cierto, sólo tenía intención de seducirla y abandonarla-, pero Franco le mata y usurpa su identidad para escaparse con la dama y robarle su virginidad y honor, sin que ella sepa quién es. Prosigue la comedia en la jornada segunda, en la guerra, en el momento en que Franco decide asaltar Siena para rescatar a su padre enfermo y ultrajado por su culpa. Oye la voz del difunto Aurelio, premonitoria, que le exhorta a jugar. En los naipes, apuesta los ojos porque no tiene nada más, mientras blasfema, y, al perder, un espíritu de fuego -¡que me abraso! (*El lego del Carmen, San Franco de Sena*, p. 292)-, que parece que es divino -“poder del cielo contra mí indignado” (*Ibíd.*, p. 293)- le deja ciego, justo al final de la segunda jornada. Es en este momento cuando se produce la conversión, aquí repentina:

Piedad, Señor, que si herir
a quien se rinde no es digno
de un noble valor humano,
¿qué será a un poder divino? (...)
La vista me habéis quitado
y sin ella más he visto,
pues con ojos no os miraba
y ya sin ojos os miro (*Ibíd.*, p. 294)

Nótese que no le pide a Dios la vista, sino el perdón, tras casi 1900 versos, que suponen más de la mitad de la comedia. Es evidente que Moreto ha dispuesto alargar su vida pecadora durante dos jornadas para que resulte más sorprendente su conversión. Toda la acción y los juegos de identidad se concentran en la tercera jornada, que comienza en el monte con el Ángel Custodio disfrazado de bandolero, quien nos cuenta que Franco ha peregrinado a España, Italia y Francia ciego y con

³⁸ Así lo estudia Romero Tabares (80).

María como norte, y que ahora vive en “una silvestre gruta retirado” (...) “donde al duro castigo de sus manos, / de los pesados hierros que afligido/ su triste cuerpo trae de ellos cubierto,/ *tanto de todos se ha desconocido / que para el mundo con su vida ha muerto*”³⁹ (Ibídem, pp. 297-98).

Su padre vive de limosna, Lucrecia se ha hecho bandolera:

(...) al vicio se entregó, al deleite vano,
y de Franco ofendida y olvidada,
temiendo la venganza de su hermano,
de unos locos soldados asistida,
que del presidio al monte la siguieron,
en su disolución gasta su vida (Ibídem, p. 298)

El llanto de Franco ha logrado de Dios “por ser causa de su error injusto” que el Ángel se transforme en uno de los bandoleros, con el fin de acompañar a la dama. Una transformación más, que será también esencial en la deriva de los hechos:

Y porque esta alma logre su socorro,
tomando forma corporal, vestido
su traje y su apariencia, el campo corro
por compañero dellos admitido,
para guiar sus pasos a la senda
donde el brazo ha de hallar que la defienda (Ibídem)

La dama, a su vez mutada en bandolera, con el consiguiente atuendo, piensa que el Ángel es un malhechor más, por nombre Custodio, que la ayuda a defenderse de las escuadras que su hermano le envía al monte.

El enredo sigue avanzando: ahora es el padre de Franco quien va en una carreta a pedir limosna al monte, con Dato de criado. Apesadumbrados por cumplirse un año desde que no ven a Franco, este de repente sale de la cueva: “*Rodeado de una cadena y con un palo en la mano, salen, tropieza en el carretón en el que está su padre y cae*” (Ibídem, p. 303). El diálogo que sigue es tenso y emotivo, con momentos en que uno habla del otro y parece que se va a lograr el reconocimiento, que no se produce sino al final, momento en que repentinamente Franco ve y su padre deja de ser tullido. Van todos a la cueva a proseguir con la vida santa y Dato se disfraza de ermitaño, fingiéndose santo, e incluso obrando falsos milagros por su mano, lo que provocaría la consiguiente risa del público, como en las comedias de enredo al uso:

Voy a vestirme el recado
de ermitaño de antubión,

³⁹ Resalto estos versos en cursiva porque la mutación física de Franco será la clave del enredo y del desenlace de la comedia, funcionando como el mejor de los “disfraces”.

y Dios me haga sabañón,
si no fuere bien barbado. (Ibídem, p.316)

Las buenas gentes le confunden con el santo y le traen una niña aparentemente muerta, a la que el Custodio cura en nombre de Franco, más adelante se produce el milagro de unos pájaros asados que vuelan, entre otros disparates, lo que no hace sino confirmar que la graciosidad estaba especialmente presente en este tipo de piezas.

La parte final de la comedia se centra en el proceso de conversión de Lucrecia. Su hermano Federico se disfraza de bandolero y entabla una lucha cuerpo a cuerpo con los de la partida de la dama, quien se esconde en la cueva. Dentro, se convierte al ver cómo el crucifijo le da la espalda y le muestra sus azotes. Pide clemencia al “santo” que allí está, al que no logra reconocer hasta pasados unos minutos. Tras el reencuentro de los dos convertidos, unas voces del cielo guían a Franco al Carmelo, tras las cuales él recomienda a su dama bandolera que ingrese en un convento, también el del Carmen:

Franco, pues Dios te perdona,
busca, por lograr tu celo,
la religión del Carmelo,
que te ha de dar la corona. (...)

En él los dos pediremos,
tú, fuente donde te laves,
y yo, el santo escapulario;
y pues él me guió, él me salve. (Ibídem, p. 337)

Termina la comedia con Franco a la puerta del convento pidiendo el ingreso a los frailes, pero estos se lamentan de que no hay en toda la casa hábito para él, dada la pobreza del lugar. Finalmente, es Custodio, el antaño bandolero, el que le entrega la vestidura religiosa de parte de Dios, mientras Lucrecia se eleva al cielo entre dos ángeles, entregando su espíritu a Dios. Lucrecia llegará a ser mártir y a ocupar el lugar de Franco, lo que no deja de ser original, pues no muere el santo protagonista, que era lo lógico, sino su dama.

Es esta una comedia que mantiene todas las convenciones de las de capa y espada,⁴⁰ y aunque teóricamente se ambienta en la Siena medieval, se alude al Prado y a otros lugares del Madrid de la época, en un intento de contemporaneidad que no puede dar lugar sino a absurdos anacronismos no exentos de humor. Es la única pieza hagiográfica moretiana en la que no aparece el Diablo, por lo que la máscara y el

⁴⁰ De hecho, Lobato llega a adscribirla a un “género híbrido, resultado quizá de un encargo a un dramaturgo que triunfaba en el teatro profano y del que su autor salió del modo más airoso posible” (2003b, 1202) y Arellano define la comedia como “un ejemplo relativamente hagiográfico” (1995, 529).

engaño correrán a cargo de otros personajes, y en la que lo sobrenatural y milagroso aparecen poco o concentradamente, dando paso a un estudiado enredo en el que los cambios de identidad son claves. Es preciso, asimismo, señalar el protagonismo del gracioso Dato, que llega a engañar a los demás fingiéndose santo, en una burla peculiar que desmerece, al menos a primera vista, el enaltecimiento del santo. No obstante, creo que esta comedia cumple a la letra su condición de comedia hagiográfica, y estoy de acuerdo con Marco Pannarale (2010, 185) en que la notable presencia de elementos profanos no rebaja esta condición. Es más, creo que la refuerza, porque la conversión –elemento clave en el género– es más clamorosa cuanto más terrenal y disipada era la vida anterior del santo. Hay que reseñar el éxito de esta obra en las tablas hasta el siglo XIX –pues se llegó a escribir una zarzuela sobre el tema,⁴¹ su peculiaridad respecto al género, y que es de las pocas que salva la crítica.

3. LA VIDA DE SAN ALEJO

Alejo, cuya vida data del siglo V, era un joven romano único hijo de patricios, cuyo nacimiento fue largamente anhelado por sus padres. Llevaba una vida acomodada, hasta que en la misma noche de bodas siente la llamada divina, deja a su mujer, Sabina, aún virgen, y se retira a Edesa (Siria) donde reparte sus bienes entre los pobres. Decide disfrazarse de mendigo y vivir de incógnito, dedicándose a la humildad y a la penitencia, y elige como morada el atrio de una iglesia, donde pide limosna. Tras un milagro (la imagen de Cristo en el atrio habla al sacristán) crece la fama de Alejo y él, tras diecisiete años, decide volver a Roma, viviendo de incógnito en casa de sus padres otros tantos años. Allí continúa con su vida penitente, viviendo debajo de la escalera de su propia casa, maltratado por sus propios sirvientes y sufriendo por el dolor de su familia ante su desaparición. Advirtiéndolo que su vida toca a su fin por una serie de indicios,⁴² escribe una carta en la que relata su vida. Voces del gentío apuntan a la casa de su padre, el senador Eufemiano, adonde acuden todos, encontrando al mendigo Alejo ya difunto, con su papel en la mano, que sólo el Papa logra arrebatar; tras leer las circunstancias de su vida, todos profieren gritos de dolor, seguidos de grandes milagros y de la veneración de todos los fieles. Alejo pasa, pues, prácticamente toda su vida asumiendo otra identidad y logra no ser reconocido, aun viviendo en dos populosas ciudades, rodeado de mucha gente, en una marginación completamente voluntaria y clandestina.

⁴¹ La comedia moretiana tuvo una significativa impronta, pues sobre ella se escribieron en el siglo XIX la zarzuela *Franco de Sena* (libreto de José Estremera y música de Emilio Arrieta), estrenada en 1833, y su correspondiente parodia, compuesta un año más tarde, *Curro el esquilaor*, de Gabriel Merino y Pichino.

⁴² Una voz divina busca un hombre santo que ruegue por la ciudad, pero hay que apresurarse porque el santo morirá el viernes siguiente.

Moreto, que reúne en su relato diversas fuentes,⁴³ lleva a escena la vida del santo desde el día de su boda hasta su muerte, y centra toda la acción en el empeño de Alejo por seguir la voluntad de Dios, el retiro y la santidad. A esto sólo se opondrá el irremediable amor que siente por su mujer y las dudas constantes que le asaltan en cuanto a la elección del amor humano o el divino, lo que será la mayor prueba para su vocación. Sobra decir que el Demonio toma aquí un protagonismo indiscutible, pues será el artífice constante de sus tentaciones, frente al Ángel, que le incitará a resistirlas.

Alejo ha oído por tres veces una voz del cielo que le dice “tu castidad me consagra” (f. 2v) y queda sumido en un estado de duda angustiada que le impide presentarse a su boda, por lo que decide contar a su padre tales inquietudes. Eufemiano, impaciente por el retraso, le aconseja que se case por varios motivos: no todos pueden llevar la carga de la castidad y, además, él se lo manda, y al no ser cosa mala, debe obedecer. Sabina, mientras tanto, tiene presagios funestos y justo antes de la boda entra su pretendiente el duque Otón, sobrino del Emperador, pidiéndole de nuevo su mano, a lo que ella se resiste, por lo que se introduce otro elemento típico de las comedias de enredo amoroso: la boda obligada con un pretendiente despreciable. Tras la ceremonia, en la misma noche de bodas, Alejo oirá alternadamente la voz del Ángel (“Alejo, tu castidad / me dedica.”) y del Demonio (“La castidad verdadera, / Alejo, es amar tu esposa”) f. 7r. Finalmente, vence el Ángel y decide dejar a su esposa:

ALEJO	Adiós, dulce esposa mía, y el dolor con que te deja mi amor, de otro amor vencido recibe por recompensa. Por Dios te dejo, a él le pido el consuelo de tu queja,
-------	---

⁴³ El texto original castellano más antiguo es una compilación del siglo XIV de obras devocionales y doctrinales de tono ascético: *La corona de los monjes con diversos dichos de Santos Padres* (cfr. Vega 27.). El capítulo dedicado a San Alejo añade hechos como el voto de castidad de la esposa después del regreso de Alejo a Roma, del de sus padres tras aceptar el fracaso de la búsqueda de su hijo. También hay versiones castellanas de la leyenda procedentes de traducciones de la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine, que añaden o eliminan episodios (Ibídem, p.29). Sin embargo, continúa Vega, dicen algunos que la primera aparición del demonio como personaje dentro de la narración pertenece a un pliego de cordel español de 1520, *La vida de Sant Alexo*, que Rösler consultó en la British Library, atribuido a J. Varela de Salamanca. Ya aparece también en el incunable *Leyendas de santos*, atribuida a Juan de Burgos y fechada entre 1497 y 1499, de la misma biblioteca, donde en el santoral de abril figura Alejo. Aquí la esposa tiene ya nombre, Sabina, y es hija única del emperador, figura el “medio-engaño” de la noche de bodas (ella piensa que va a la capilla de Jerusalén en Roma...), y el demonio disfrazado de peregrino mintiéndole acerca de Sabina y del caos que ha dejado en Roma. El diablo va y viene disfrazado, y logra engañar a Sabina, mientras que un ángel advierte a Alejo de la verdadera identidad del peregrino y este estalla de rabia recuperando su aspecto natural horrible y desapareciendo. Estos dos textos son curiosos porque se parecen bastante en el tratamiento de los temas de la comedia.

que él a mí por penas breves
me llama a glorias eternas.
DEMONIO No hará, que pues tengo yo
de mi parte tu flaqueza,
opuesto al poder del cielo
haré que tu amor te venza. (*La vida de san Alejo*, f. 7v)

Comienza la segunda jornada con el lamento de Alejo, que no logra olvidar a Sabina:

¿Pues cómo he de vencerme contemplando
que de aquella hermosura voy huyendo
y hermosura llorando?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo (Ibíd., f. 8r)

En estas, topa con varios mendigos entre ellos el Demonio con su primer disfraz (“*aparécese al paso... caído y muy roto, de pobre fingido*”), al que Alejo da sus vestidos y su espada, para envidia de los demás, y cuenta su intención de embarcar, a lo que aquél responde:

DEMONIO Yo también voy hacia el mar
y os guiaré (...).
ALEJO Yo hallo en ti indicio evidente
de que aquí el cielo te envía
para darme buena guía. (Ibíd., f. 9v)

Pero el Ángel no se queda atrás, sale a escena en forma y disfraz de peregrino y avisa a Alejo,⁴⁴ increpando al Demonio:

ÁNGEL ¿Cómo al que de ti se fía,
traidor, quieres engañar?
Por aquí al mar no se va
y éste te lleva engañado
porque robarte querrá
las joyas que te han quedado. (Ibíd.)

Los demás mendigos se abalanzan contra el Demonio, que se da a conocer, en relación a las altas temperaturas de su cuerpo:

⁴⁴ Tan bien disfrazado está el Ángel que ni siquiera Alejo lo reconoce: “ALEJO Peregrino santo a quien / esta vitoria dedico, / ¿quién eres? ÁNGEL Soy un amigo / que te viene a acompañar” (Ibíd., f. 10r).

MANQUILLO ¡Ay Jesús que me abraso!
 ZANCARRÓN Humo es de quemar pimienta.
 (...)

 DEMONIO Guárdate, Alejo, de mí,
 que aunque huyendo voy de aquí,
 en más rabia voy a arder
 y a juntar todo el poder
 del infierno contra ti (Ibídem, f. 10r)

Tras repartir sus vestidos entre dos mendigos, va al Tíber para escapar de Roma, mientras Eufemiano y Pasquín lo buscan desesperadamente. Los mendigos les guían hacia Alejo, y Pasquín sale tras él mientras el senador acoge en su casa a los beneficiados por su hijo. En la siguiente escena se dice que “sale el Demonio con *otro disfraz*” (Ibídem, f. 12v), sin especificar cuál, aunque se presenta unos versos más adelante como “astrólogo”. Por él sabemos que ha llegado a Jerusalén y también de la mutación de su rostro:

DEMONIO De Dios favorecido
 el rostro le ha mudado
 porque de nadie pueda ser hallado,
 y él sabe que ha de ser desconocido,
 con que no puedo hallarle prevenido
 ya de ningún engaño,
 pues aunque mi disfraz sea más extraño
 en sabiendo que yo le he conocido
 sabrá quien soy, pues Dios lo ha prevenido. (Ibídem, f. 12v)

Decide entonces tentarle con un deseo del que “casi iba vencido” (...) y dice: “veamos si ahora su fervor valiente / resiste tentación tan peligrosa / como oír quejas de mujer hermosa” (Ibídem). El demonio le hace *ver* ilusamente la perspectiva de Roma, cuando él está camino de Jerusalén, y le advierte con pronósticos mentirosos sobre su “caso”, por su condición de astrólogo: *ve* graves peligros, pues Alejo es tenido por muerto y su esposa se va a casar con un antiguo pretendiente, Otón, porque éste aunque sabe que está vivo, volviendo a Roma lo ha ocultado (Ibídem, f. 13v). Le insta a rendirse y a darse a conocer. Alejo resiste y entra en la casa donde se va a celebrar su desposorio, donde sufre cruelmente al *ver* la falsa boda. Sabina no le reconoce y cuando le dice que Alejo está vivo, ella reniega de él, lo que le hace morir de celos, momento en que acude a Jesús y a ese nombre toda la escena desaparece “unos volando y otros hundiéndose, y queda el teatro como de antes” (Ibídem, f. 15r). Desengañado exclama “Esto era todo *ilusión*” (Ibídem). Nótese la confusión en la que cae Alejo causada por las sucesivas visiones, logradas en escena mediante las consabidas tramoyas.

La tercera jornada concentra a modo de clímax todos los juegos y ocultamientos de identidad posibles. Sale el Demonio de marinero, en un último intento por robar el alma a Alejo. Cuenta al público que han pasado muchos años, que por poder del santo se han obrado muchos milagros y que ahora vuelve a Roma, a su casa. Él como marinero informa falsamente de que él mismo ha visto que Alejo ha muerto ahogado, e infunde en Otón de nuevo las ansias de casarse con Sabina, que se niega a oír las nuevas del advenedizo navegante. A la vez aparecen dos falsos peregrinos, que son realmente Alejo y Pasquín, que informan a la familia que le han visto vivo, uno verdaderamente y el otro creyendo que mienten ambos. La transformación de su rostro es tal que su familia no le reconoce y él sufre un verdadero calvario psicológico al oír las expresiones de dolor de su padre y de su esposa a causa de su inexplicable desaparición.⁴⁵ Su voz será el único indicio de su verdadera identidad:

EUFEMIANO	Hijo mío de mi vida, tu voz oí, ¡aguarda, aguarda! ¿Si es milagro...? Mas, ¿qué veo? La imaginación me engaña, ¿quién sois vos, amigo? (<i>Al propio Alejo</i>)
ALEJO	Un pobre que está a tus plantas.
EUFEMIANO	Ay amigo, alza del suelo, que el corazón me traspasas, porque el eco de tu voz tiene tanta semejanza con la de un hijo que lloro que a no negarlo la cara creyera que eras Alejo. (<i>Ibíd.</i> , f. 18v)

Pero el Demonio insiste en convencer al padre de la muerte de Alejo, y el mendigo-Alejo de que esta vivo. De pronto, Alejo reconoce al falso marinero, increpándole: “Sierpe engañosa, ¿qué trazas?” (*Ibíd.*, f. 19v). Continúa la comedia con la vida de Alejo debajo de la escalera, los maltratos de los criados, y el dolor constantemente expresado por Sabina. Un día, tras evocar el primer verso del conocido soneto de Garcilaso: “Ay dulces prendas, por mi mal halladas”, y lanzar un emotivo poema, Sabina se percata de la presencia del falso mendigo Alejo, quien le dice que padece un mal semejante, pues tuvo que dejar a su esposa por un gran príncipe:

⁴⁵ En las versiones castellanas e italianas medievales se insiste en el sufrimiento de la familia mientras él convive con ellos de incógnito (Vega, p.43). Parece que en las italianas es donde el demonio se disfraza repetidas veces (*Ibíd.*, pp. 37-43).

ALEJO ¿Es así tu mal?
 SABINA El mismo.
 ALEJO Pues consuélate.
 SABINA No puedo.
 ALEJO Pues un remedio hay.
 SABINA ¿Cuál es?
 ALEJO Llorar los dos.
 SABINA Pues lloremos,
 hombre, enigma de mis males. (Ibídem, f. 22r)

La última estratagema del Diablo es poner ante los ojos de Alejo la falsa boda entre Otón y Sabina, ante lo que también Alejo resiste. Reaparece de nuevo el Demonio, ahora intentando confundir a terceros, sobre todo a Otón, como instrumentos indirectos para hacer tambalear a Alejo, ya a la desesperada. Otón, ya harto, decide lograrla por la fuerza, ayudado por el Demonio, conversación que oye Alejo. Intenta impedirlo, ayudado por el Ángel, que envía definitivamente al Demonio al infierno, en un gesto típico de estas comedias, la desaparición por el suelo del escenario:

ÁNGEL Infiel dragón, ya en ti acaba
 la persecución de Alejo,
 vete a penar tus injurias.
 Desaparece con trampa. (Ibídem, f. 23r)

Termina la obra con los motivos resumidos en la leyenda: un ángel le avisa de que va a morir y le impele a contar toda su vida en un pliego, se oyen voces que buscan al santo de Dios y dirigen al gentío a casa de Eufemiano.⁴⁶ Introduce Moreto un detalle original en el final de la comedia: el padre no puede coger el pliego y en lugar de ser el Papa quien lo arranque de las manos del difunto, es él mismo el que se lo da a Sabina. Es curioso que la glorificación del santo carezca de la parafernalia acostumbrada en estas comedias y que ésta termine con el anuncio del gracioso acerca del ingreso de Sabina en un convento y del enterramiento del santo.

Es esta, sin duda, la comedia con más presencia de disfraces, máscaras, ocultamientos de identidad y escenas ilusorias. No en vano es la que presenta un mayor protagonismo del Demonio, además de un santo sufriente en exceso por un amor auténtico, no como los protagonistas de las dos siguientes comedias, para los que la tentación amorosa no pasaba de la mera sensualidad, pues no cabía en ellos ni por pienso el enamoramiento humano.

⁴⁶ OTÓN: “Nuestro gran padre Inocencio / y mi tío acá me envían” (Ibídem, f. 23r). Se trata del Papa y del Emperador.

4. EL MÁS ILUSTRE FRANCÉS, SAN BERNARDO

Centrada en la juventud de san Bernardo, la comedia comienza poco antes de su consagración a Dios como fraile cisterciense y termina con el santo como abad del célebre monasterio de Claraval, rodeado de profecías de fecundidad espiritual y santidad. Moreto ha elegido la etapa vital en la que mejor se podría integrar el material profano repartido por toda la comedia, centrado en las tentaciones amorosas de Bernardo. Por otra parte, el dramaturgo estructura la comedia a modo de “cuadros” que contienen discursos teológicos del “doctor mellifluus”, hechos reales y anécdotas conocidas de su vida,⁴⁷ que intercala con las tentaciones del santo.

Comienza la obra con la disputa del Ángel y el Diablo por llevarse su alma –como en *Los siete durmientes*– mientras Bernardo duerme. Cuando despierta, sobresaltado por la presencia en sueños de una “sombra fría, / confusa lucha de mi fantasía” (*El más ilustre francés, San Bernardo*, f. 138v), se encuentra a Matilde, que le confiesa que está enamorada de él desde niña. Ella no cree que el motivo del rechazo del joven sea la vocación divina,⁴⁸ por lo que, despechada e invadida por los celos, se deja llevar por la pasión, ante lo que Bernardo huye despavorido. Ella le traiciona y cuenta a Umbelina, la hermana de Bernardo, que este ha manchado su honor, introduciendo así el primer ingrediente de enredo en la historia. Las artimañas y manejos de esta mujer terminan en la primera jornada y no sirven más que para subrayar la santidad del galán, pues ella intenta incluso acusarle de deshonor ante su padre, momento en el que queda muda y paralizada, hasta que es curada milagrosamente por Bernardo. Horrorizada por lo ocurrido, ingresa en un convento y su persona desaparece de la acción, aunque el diablo tomará más adelante su apariencia para tentar al santo.

En la jornada segunda Bernardo ya es abad de Claraval y el gracioso Colín se queja del movimiento que acarrea la fama de santidad de su amo:

COLÍN Siempre ha de andar como trasgo
 sin un punto de sosiego,
 desde el convento hasta Roma
 y desde Roma al convento,

⁴⁷ Los hechos llevados a escena proceden de diversas fuentes: la más importante el *Flos sanctorum* de Rivadeneyra (1599), pero también hay otras que fueron segura fuente de inspiración para Moreto, como la hagiografía de Cristóbal González de Perales: *Historia de la esclarecida vida y milagros del bienaventurado padre y mellifluo doctor San Bernardo (...)*. Valladolid: Juan Godínez de Millis, 1600. Hechos procedentes de estas fuentes son, entre otros, sus viajes por el mundo; el proselitismo con varios miembros de su familia, que terminaron con él en el Císter; el auxilio a Inocencio II contra el traidor Anacleto, que quiere retirar al recién elegido Papa a Pisa donde ha congregado un concilio; la superación una tentación de lascivia arrojándose a un lago helado; su devoción mariana y al nacimiento de Cristo; y el milagro de la lactación.

⁴⁸ “Desde mi tierna edad, considerado, / mis acciones al cielo he dedicado,/ y después más atento y advertido / dejar he prometido / del siglo el bien incierto,/ retirado a la gruta de un desierto” (Ibídem, f. 140r).

en verano con el sol,
 con la escarcha en el invierno,
 componiendo disensiones,
 mediando pleitos ajenos.
 ¿No era mejor, diga, padre,
 que a solo deshacer tuertos,
 don Quijote a lo divino
 se fuera de cerro en cerro?
 Y no que en la religión
 sin un cuatrín de provecho,
 con pontífices, con reyes,
 príncipes y caballeros,
 ande disponiendo paces,
 trayéndome al retortero
 como ánima de Merlín
 o cuerpo de don Gaiferos. (Ibídem, f. 145v)

Entre burlas y veras, han quedado declaradas las prebendas divinas, que continúan con el encuentro con su hermano Gerardo, herido en el costado tras una emboscada, y que decide por fin ingresar en el monasterio con Bernardo. A su vez, en la casa paterna, el Duque de Lorena, casado con la hermana del santo, Umbelina, cuenta a modo de relación todos los milagros y maravillas que hace Bernardo, y Teselino, su padre, decide ingresar también en Claraval. El Demonio es incapaz de admitir semejante expansión de virtud y decide atacar de nuevo:

Válganme aquí mis cautelas,
 transformaciones y engaños
 y mentidas apariencias.
 De Matilde he de tomar
 la forma, bien que en estrecha
 religión a Dios consagra
 víctima de sus potencias.
 Él viene, ahora mi industria
 le instimule con torpezas,
 que si consigo el efecto
 del impulso que me alienta
 a mis insignes trofeos
 daré singular materia. (Ibídem, f. 149v)

El Demonio toma entonces la apariencia de una sensual Matilde, dormida, visión que tienta fuertemente a Bernardo:

BERNARDO Huir quiero la ocasión
que tantos daños me arguye,
que quien de tal riesgo huye
no falta a su obligación.

(...)

BERNARDO ¿Qué miro? ¡Válgame el cielo!
MATILDE ¿Bernardo?
BERNARDO ¡Sin vida estoy!
MATILDE Esposo...
BERNARDO ¿Qué es lo que advierto?
MATILDE ¿No me conoces, bien mío?
BERNARDO Mi mal conozco, pues veo
que cuando tu bien me llamas,
yo entre mis males tropiezo.
MATILDE Yo te detendré en mis brazos.
BERNARDO Mayores daños advierto. (f. 150r)

En este engañoso diálogo, ella le cuenta que finalmente no entró en religión y que ha llegado hasta allí con una amiga, por lo que el encuentro es “disposición del cielo” (Ibídem). Mientras Bernardo se defiende de ella con teológicos discursos, la dama va presentado signos demoníacos, como emanar el fuego de la sensualidad que está abrasando al santo, momento que Moreto hace preceder a una anécdota verídica de la vida del Santo, el lanzamiento al lago helado para superar tentaciones de impureza:

MATILDE ¿Y mi amor?
BERNARDO Es desvarío.
MATILDE ¿Y mis suspiros?
BERNARDO Son viento.
MATILDE ¿Y mis quejas?
BERNARDO Son agravios.
MATILDE ¿Y mis lágrimas?
BERNARDO Son fuego.
MATILDE ¿Mi dolor?
BERNARDO Todo es engaño.
MATILDE ¿Mis halagos?
BERNARDO Son veneno.
MATILDE ¿Y el perderte?
BERNARDO Gran ventura.
MATILDE ¿Y este llanto en que me anego?
BERNARDO Es llanto de cocodrilo
que engaña a los pasajeros
en las riberas del Nilo

con articulados ecos.
 Es cauta voz de sirena
 y es, en fin, ¡válgame el cielo!,
 mi pecho un volcán [que] abrasa,
 ¡que me enciendo, que me enciendo!
 Pero en aquel lago undoso
 aprisionado de yelos
 he de templar este ardor,
 ¡que me abraso, que me quemo! *Vase.*
 (...)
 Batallando con la fiera
 sensualidad, monstruo fiero,
 vencí el lascivo apetito
 que ocasionó tanto incendio. (Ibídem, f. 151r)

En la jornada tercera aparece el Demonio de nuevo disfrazado, esta vez en traje de caminante, lamentándose de la perfección de Bernardo: resiste todas las tentaciones, logra conciliar a la Iglesia tras el cisma que el mismo Satán levantó, y ahora va de Roma a Francia a reducir a Guillermo, gran duque de Aquitania, proclive al cisma y según el Maligno, el que más cizaña introducía en “aquestos comunes / descréditos de la Iglesia” (Ibídem, f. 153v). El Demonio trata de impedir ese viaje y rompe las ruedas a la comitiva del santo, pretendiendo agotar la paciencia del cochero, que ya “huele” la presencia satánica:

COCHERO	<p>¿Esto se sufre? ¡Voto a Dios que los demonios cuantos el infierno encubre no hicieran igual destrozo! (Ibídem)</p> <p>Aunque con narices chatas no dejo de oler, y si el olfato no me engaña huele a pastillas de azufre... ¡No sé quién diablos lo causa! (Ibídem, f. 154r)</p>
---------	--

El Demonio caminante pretende confundir a Bernardo mostrando el caos que ha dejado en Roma tras la elección de Inocencio, quien no merecía la tiara:

DEMONIO	<p>Todos culpan con razón a un Bernardo que con trazas cautelosamente dio la pontifical tiara</p>
---------	--

a quien no la merecía,
y con evidencias hallan
que está ardiendo en los infiernos
por esto” (Ibídem)

Ante las muestras de desconcierto por parte de Bernardo, el demonio masculla: “Con esto he de divertirle / y que la desconfianza / le impida la conversión / de Guillermo” (Ibídem). E insiste: “y aun dicen/ que era excusada / la diligencia de ir / a que el Duque de Aquitania / al Pontífice rindiese / la obediencia”. A estas palabras, Bernardo le reconoce:

BERNARDO ¡Ah fiera ingrata,
 hidra del Apocalipsi[s]
 de siete infames gargantas!
 Ya te he conocido y sé
 tus intentos, pero vanas
 serán todas tus cautelas. (Ibídem)

Bernardo le ata y le obliga a llevarles a Francia, colocándolo en el lugar de la rueda, como metáfora de que las tentaciones se superan y que quien está con Dios puede manejar al demonio como a un pelele. Cuando vuelven al monasterio, traen al Demonio “con una cadena al pie” (Ibídem, f.155v), de quien dicen que es “enmascarado”, “y en todo pintiparado” (Ibídem). Cuenta Bernardo a su padre y hermano la resolución del Cisma y el rendimiento del de Aquitania, que acabó aceptando al verdadero Papa. Finalmente, Colín suelta al rabioso Demonio, que vuelve, en el colmo de las mutaciones, disfrazado de una “buena mujer” que le da pan y jamón. Cuando Bernardo levanta el paño que cubre la comida “*descúbrese una sierpe de fuego*” (Ibídem, f.157v). El último prodigio de la vida de este santo intachable es el milagro de la lactación. Mientras Bernardo “*sube en una elevación*”, “*baja la Virgen [en una] apariencia y júntanse ambas apariencias*”:

VIRGEN Bernardo, el néctar precioso
 de mi pecho a ti se aplica,
 tu labio en él purifica
 porque se explique glorioso.
 Llégate a mí, hijo amado,
 y pues tus penas corrijo,
 goza igualdad con mi hijo
 de aqueste licor sagrado.

(*El santo trairá una cinta blanca en la boca, que salga del pecho de la Virgen, y en estando en su lugar cada apariencia se correrá una cortina*). (Ibídem, f. 158r)

Termina la comedia con su apoteosis final y espectacular: el anuncio de un ángel del nombramiento divino de doctor de la Iglesia y la visión profética de la gloria de los suyos, en forma de “*un árbol en cuyas ramas se verán las personas que se refieren*” (Ibídem, f. 158v). El Duque de Lorena y su esposa Umbelina dejarán su ilustre casa por la religión, él en Claraval y ella en Francia, donde fundará la regla del Cister femenina; Matilde se verá glorificada; como lo estarán también reyes, y sobre ellos, la Virgen María. Cuando el árbol se cubre, Bernardo exulta:

¡Oh venturosa familia!
 ¡Oh siempre gloriosa Casa!
 Navega feliz al puerto,
 veloz te encumbra a la patria,
 donde se consigue el premio.
 Y aquí la comedia acaba
 del más ilustre francés,
 honor y gloria de Francia” (Ibídem, f. 159r)

Ésta es la comedia que menos atención ha merecido por la crítica, quizá por su sencillez y su clara intención de reflejar hechos reales de la vida del santo, lo que lleva aparejada una estructura en cuadros encadenados cuyo único “enredo” consiste en las sucesivas apariciones del Demonio disfrazado, como modo de personificar las tentaciones de un santo que nunca necesitó conversiones espectaculares porque su trayectoria fue irreprochable.

5. SANTA ROSA DEL PERÚ

De Moreto es también la única comedia de autor español⁴⁹ que se conserva sobre Rosa de Santa María, la primera santa americana, más conocida como “Rosa de Lima”. *Santa Rosa del Perú* fue escrita en 1669,⁵⁰ un año después de las fastuosas fiestas celebradas en Madrid, Roma y Lima por la beatificación de la doncella limeña. Moreto fue autor de varios de los villancicos que cantó la Capilla Real para las celebraciones madrileñas, recogidos en una relación del mismo año 1668, que alude a una comedia de Santa Rosa dispuesta para esas fiestas,⁵¹ de dudosa ejecución final,⁵²

⁴⁹ Sabemos que Juan de Urdayde es el autor de la *Comedia en loor de Santa Rosa*, representada en el Corral de Comedias de Lima en 1669 y 1670.

⁵⁰ Incluida en la *Parte treinta y seis de comedias escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1671, ff. 1r-44v. BNE: R/22689.

⁵¹ “Y porque no echase menos circunstancia alguna a la pública celebridad de la santa el mal contentadizo y vario gusto de los hombres, tienen prevenido los comisarios el festín de una comedia de su admirable vida y dichosa muerte. Acción que si tuvo principio en su devoto celo y desvelado cuidado, debe en parte su fomento a la pública aclamación del pueblo en los teatros, pidiendo a voces comedia de Santa Rosa, sin permitir a los autores en las tablas echasen otras no prometiendo esta:

salvo que se trate de una primera versión perdida o desconocida. En todo caso, quizá a raíz de su participación en las fiestas de la beatificación, fue él el elegido para componer la comedia destinada a la inminente canonización de Rosa de Lima.⁵³ Lo que sí está claro es que sus villancicos anticipan motivos de la comedia, pues son prácticamente los únicos que se centran en los diversos aspectos de la vida de la santa y que se organizan internamente siguiendo un orden cronológico claro. La comedia es similar a la de *San Bernardo* en su articulación a modo de cuadros, en los que se relatan mediante largos discursos su vida de santidad, que culmina en la jornada segunda con la elevación de la santa en tramoya hasta encontrarse con Cristo, su esposo, y abrazarse, llegando a los esponsales espirituales.

Las primeras hagiografías de Rosa comentan de pasada la existencia de algún pretendiente, que ella rechaza dado su compromiso con Jesús desde la infancia.⁵⁴ Sí coinciden varios relatos en que su madre tuvo conflictos con ella a causa de su voluntario afeamiento, rasuramiento de cabeza, etc., y que se empeñó en que al menos se planteara el matrimonio, mientras que en la comedia es el padre el que intentará por todos los medios que su hija se case con el rico indiano al que Moreto llama don Juan de Toledo,⁵⁵ cuyos embates a la santa se multiplican en toda la comedia. Escena ya conocida es el duelo por su alma entre el Ángel y el Demonio, quien amenaza con tentar a Rosa hasta que caiga. Cuando el padre le anuncia su casamiento, justificándolo por las necesidades económicas familiares, de nada le sirve a Rosa

conmoción piadosa de veneración, y si puede atribuirse a lo flamante de la devoción entre los repetidos cultos que han dado y célebres octavas que consagraron su religión y su patria, a lo menos este común clamor en las tablas por escuchar más al vivo que en los sermones sus heroicas virtudes no se ha visto en esta corte de otro santo, pero ¡qué mucho si fueron tan prodigiosas y raras que más parecen para la farsa inventadas que para el púlpito creídas!” (*Rasgo breve, disceño corto del religioso culto que la nobleza peruana consagró en el Real Convento de Santo Domingo de esta Corte a la bienaventurada Rosa de Santa María, natural de la ciudad de Lima, en obsequio de su solemne beatificación*. En Madrid, por Mateo de Espinosa y Arteaga, año de 1668, f. 339v). Véase mi trabajo sobre estas fiestas (Borrego 2010).

⁵² Está documentada, además, la representación de esta comedia entre el 7 y el 18 de enero de 1696. Parece que en 1671 se representaron comedias de Santa Rosa en Perú, en concreto dos el día 12 de marzo, datos obtenidos de un diario de la época, el de Antonio de Robles, entre 1665 y 1703 (cfr. Borrego 137). Ese mismo año también se representaron en el patio del convento de Santo Domingo de la Ciudad de México las *Comedias de la vida de Santa Rosa*, de Alonso Ramírez de Vargas, sobre los grandiosos decorados en perspectiva de Antonio Sarmiento. Y no quiero dejar de citar la hermosísima ópera hagiográfica de Giuseppe Castaldo *Vita di Santa Rosa*, estrenada en Nápoles en 1679.

⁵³ Debo estas aclaraciones a mi colega y amigo Miguel Zugasti, quien ha estudiado a fondo toda la producción dramática del siglo XVII sobre Santa Rosa de Lima, expuesta brillantemente en su ponencia “Santa Rosa de Lima: una santa del pueblo con sus comedias para el pueblo”, en el marco del III Seminario del GLESOC (Universidad Complutense de Madrid), celebrado recientemente, en octubre de 2012. No me detengo en este punto, a la espera de la publicación del Dr. Zugasti de su trabajo.

⁵⁴ “Sólo quisiera beldad / digna de aquel Dueño a quien / de cinco años, por mi bien, / voté mi virginidad. / A éste quiero amante y fiel, / dél he de ser solamente, / y no del mundo indecente / que busca a quien huye dél.” (*Santa Rosa del Perú*, vv. 315-22).

⁵⁵ El amigo es don Gonzalo, que evocará al noble Gonzalo de la Maza, que la acogió en su casa.

alegar razones como la confianza en la Providencia. Frente a frente con don Juan, quien quedará fascinado por la belleza de la joven, emite un discurso de doble sentido en el que éste cree en la existencia de un rival, otro hombre, hecho que se ve confirmado por una fugaz aparición del Diablo en forma humana al fondo del escenario:

- ROSA Pues mirad si causa sobra
a mi corazón, que amante
tiene dueño a quien adora
y a quien ha dado palabra
y mano de ser su esposa.
Yo soy deste amor esclava:
considerad vos ahora
si os estará bien casaros
con quien por su misma boca
confiesa en vuestra presencia
el amor de otra persona.
Sale el Demonio embozado.
- DEMONIO Logre la ocasión mi rabia:
con el amor que blasona
la he de armar una traición,
sin que ella aquí lo conozca,
fingiéndome yo el galán
que está diciendo que adora.
- DON JUAN ¿Qué es lo que miro? Este empeño
ya es fuerza ser de más costa,
pues al decir Rosa que ama
otro dueño, un hombre emboza
la cara y sale a afirmarlo.
- DEMONIO Ya me ha visto; ahora importa
irme y dejarle en la duda. *Vase. (Santa Rosa del Perú, vv. 939-62)*

La primera jornada termina con Rosa sola confirmando su amor a Dios y con don Juan muerto de celos ante el equívoco producido por el demonio. En el resto de la comedia, el Diablo avivará el desasosiego del galán mediante diversos engaños y cambios de identidad, pero el enredo no irá a más ni provocará ninguna complicación argumental añadida.⁵⁶ El Demonio se presentará delante de don Juan sin darse a

⁵⁶ Me ha parecido excelente el trabajo de Javier Rubiera sobre las funciones del Demonio en esta obra, entre las que destacan, según se desprende de sus conclusiones (271-72), el aspecto mágico y en cierto modo el cómico. Sugiere Rubiera que se aplique la diversidad de funciones del Demonio (trágica, terrorífica, mágica y cómica) al resto de comedias de Moreto. En estas líneas he intentado delimitar las

conocer; aunque no se especifica de qué va vestido, se supone que de galán, porque don Juan le trata como a un caballero sin dar muestras de extrañeza (“a un negocio de importancia / me lleva este caballero” (vv. 1175-76)). Pero sí le pregunta:

DON JUAN ¿Quién sois vos, que tenéis tanta noticia
de sus cautelas y de mi cuidado? (Ibídem)

Hablando de Rosa, el Demonio aún le confunde más, engañándole con la verdad:

DEMONIO Esa virtud es toda hipocresía
y con ella disfraza el fuego ardiente
del amor que a su amante solo fía;
por él se ha puesto en traje penitente
y tanto de su amor es el delirio
que su vida por él es un martirio. (Ibídem, vv. 1090-95)

Pero la culminación de los enredos del Demonio es la escena engañosa con la que finaliza la segunda jornada. Rosa apenas ha dormido y el Demonio la introduce en una visión infernal:

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.

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

ROSA ¡Válgame el Cielo! ¿Qué peso
tan de repente ha venido
a mis ojos, que los graba
con un sueño tan prolijo?
Esta noche me he negado
las dos horas del alivio
que suelo tomar, el cuerpo
fatigado hace su oficio. (Ibídem, vv. 1770-85)

que yo he percibido en cada caso, que son sobre todo, al igual que en *Santa Rosa del Perú*, la mágica y la cómica. Pocos trabajos críticos hay sobre esta comedia, salvando el citado, el de Castells (1998), centrado en aspectos sociológicos relacionados con la religión y la colonización, y el de Gemin (2005a).

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. (Ibídem, vv.1898-1927)

Ante esto, Don Juan se arrepiente de haberse dejado engañar por el Demonio y decide dedicar también su vida a Dios. El capítulo tercero gira en torno a diversos episodios de la vida de la santa: la aparición del Niño jugando a los dados con Rosa, quien queda en éxtasis, el chocolate que le calmó un agudo dolor, la corona de espinas, el ataque pirata a Lima... El autor, quizá para cerrar la comedia con cierta coherencia respecto a las jornadas anteriores, introduce un nuevo engaño del Demonio, que no resiste la santidad de Rosa: envía cuatro secuaces suyos enmascarados a don Juan, que le atacan y le aseguran que van de parte de Gaspar de Flores. Don Juan no puede creer esa traición, pero finalmente escucha las zalamerías del Demonio y decide matar al padre de Rosa por su honor. Es ella misma la que le abre los ojos:

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. (Ibídem, vv. 2777-88)

Pero el Demonio no cesa en sus intentos, y en una cómica escena se desquita con el criado Bodigo, cuyos dulces convierte en yeso, le empuja, zahiere, etc., ante lo que él, como buen gracioso, lo reconoce. Termina la comedia con su muerte gloriosa en mitad de tramoyas en las que bajan Cristo, María y santa Catalina de Siena. El Demonio se

hunde, y don Juan decide ingresar en la orden dominica llevándose al gracioso de lego.

Como he mostrado, toda la comedia se centra en el episodio del casamiento, que ella rechaza. Aunque se alude a otros acontecimientos de la vida de Rosa –penitencias, salud quebradiza, construcción de una celda en el huerto de su casa, examen de la Inquisición a causa de sus visiones, etc.-, Moreto eligió para esta comedia de encargo una trama sencilla que tiene como protagonistas al triángulo compuesto por Rosa, el Demonio y Don Juan, como en la comedia anterior estaba formado por Bernardo, el Demonio y Matilde. Santos desde la niñez, para los que fue necesaria una buena dosis de invención centrando su renuncia en el tema de la castidad.

* * *

De varias formas y por diversos caminos logra Moreto diseñar comedias de santos que tienen mucho de comedias de enredo con los correspondientes ingredientes de máscaras, disfraces y juegos de identidad. Sin que lo espectacular desaparezca, antes bien está presente en todas las comedias, no es lo decisivo, ni es superficial ni funciona como un “adosado”, ni siquiera es el reclamo fácil para el éxito de las comedias. En esta primera aproximación puedo concluir que las comedias de conversión presentan en Moreto más “enredo” y juegos de identidad, lo que coincide con el hecho de que sus protagonistas son santos de los que hay muy poca información. En el caso de san Bernardo y santa Rosa, sus referentes vitales son copiosos, el primero por su indiscutida reputación en la teología católica, la segunda por su recentísima glorificación, por lo que el enredo se concentra en la personificación de las tentaciones en el Demonio.

He querido mostrar, a falta de un estudio más documentado y amplio, la capacidad de Moreto para usar todos los recursos propios de estas comedias con no poca habilidad: el demonio disfrazado, los equívocos, los cambios de identidad, las imágenes engañosas. Parte de la originalidad de Moreto es la inserción del amor como elemento fundamental, seleccionando o inventando episodios de la juventud de los santos: siete hermanos que se convierten al Cristianismo por el amor del mayor de ellos a una mujer; un libertino seductor que tras su conversión logra incluso la glorificación de su última conquista; un hombre casado que tras renunciar a su mujer pasará el suplicio de seguirla amando hasta la muerte; un monje que lucha constantemente contra la tentación de la lujuria, personificada en una dama que está enamorada de él desde el principio; y, finalmente, una doncella entregada a Cristo que rechaza un amor humano noble que toma tintes demoníacos a medida que ella se resiste. Y tras estos amores, desamores, pasiones y luchas, el gran enredador, el padre de la mentira, de la usurpación y de la máscara, el Demonio, que no es otro, al fin, que el gran urdidor de estas sugestivas comedias de santos.

Anexo I

TÍTULO (S)	F.COM P.	F.REP R.	F.IMP R.	ÉPOCA DE LA COMEDIA	LUGAR	TIPOLOGÍA DEL SANTO	PROCESO HACIA LA SANTIDAD	RECONOCIMIENTO ECLESIASTICO DE LA SANTIDAD
<i>Los siete durmientes, Hallar la vida en la cueva o Los más dichosos hermanos</i>	1650	1651	1663	Siglo III	Éfeso	Laicos / Jóvenes / Nobles	Conversión	Considerados santos desde el siglo V pero suprimidos del canon con la reforma litúrgica de 1969.
<i>San Franco de Sena o El lego del Carmen</i>	c. 1651	1652	1652	Siglo XIII	Siena	Religioso carmelita (lego) / Joven / Noble	Conversión	Culto autorizado como beato desde 1670, hasta que se suprimió del canon con la reforma litúrgica de 1969.
<i>La vida de san Alejo</i>		1657	1658	Siglo V	Roma y Edesa (Siria)	Laico casado/ Juventud, madurez y muerte / Noble	Conversión	Hasta el siglo X no se conoció en Roma, a partir de entonces se le denominó santo, hasta la reforma de 1969, en la que se le eliminó.
<i>El más ilustre francés, San Bernardo</i>		1658	1658	Siglo XII	Fontaines y Claraval (Francia)	Religioso cisterciense / Noble / Juventud y madurez	Desde la niñez	Santo (1174)

<i>Santa Rosa del Perú</i>	1669	1671	1671	Vida de la santa (1586 - 1617)	Lima (Perú)	Terciaria dominica / Criolla plebeya / Juventud y muerte	Desde la niñez	Santa (1671). Patrona de España, las Indias y Filipinas
----------------------------	------	------	------	--------------------------------	-------------	--	----------------	---

Anexo II

TÍTULO	PERSONAJES DISFRAZADOS	OCULTAMIENTO / USURPACIÓN DE IDENTIDAD	ESCENAS ENGAÑOSAS PROVOCADAS POR EL DEMONIO
<i>Los siete durmientes o Hallar la vida en la cueva o Los más dichosos hermanos</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Niño Jesús → pastor - Demonio → Decio. Caballero. - Marcos → disfraz no precisado 	<ul style="list-style-type: none"> - Decio → Demonio (posesión diabólica) - Siete hermanos → invisibles 	<ul style="list-style-type: none"> - Dionisio y Serapión <i>ven</i> la falsa boda entre Penélope y Decio (dos espíritus infernales) - Además, <i>ven</i> la ciudad de Éfeso tal cual estaba hacía dos siglos
<i>San Franco de Sena o El lego del Carmen</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Ángel Custodio → bandolero - Lucrecia y Lesbia → bandoleras - Dato → ermitaño - Federico → bandolero 	<ul style="list-style-type: none"> - Franco → Aurelio (se hace pasar por él) - Franco → ermitaño de apariencia irreconocible 	
<i>La vida de san Alejo</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Demonio → pobre tullido - Ángel → peregrino - Demonio → astrólogo - Demonio → marinero 	<ul style="list-style-type: none"> - Alejo → mendigo (elección voluntaria de cambio de identidad) 	<ul style="list-style-type: none"> Alejo <i>ve</i> una falsa perspectiva de Roma (cuando está en Jerusalén) y <i>ve</i> la falsa boda entre Sabina y Otón
<i>El más ilustre francés, San Bernardo</i>	<ul style="list-style-type: none"> Demonio → Matilde / Caminante / Rueda / Mujer que da pan maldito 		

<i>Santa Rosa del Perú</i>	Demonio→caballero rival de d. Juan Secuaces del Demonio → caballeros enmascarados	Los Vicios, en forma de ninfas, <i>se aparecen</i> a Rosa en sueños tentándole para que sucumba a la lascivia
----------------------------	---	---

Obras citadas

- Andioc, René & Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.
- Aparicio Maydeu, Javier. “A propósito de la comedia hagiográfica barroca.” Eds. Manuel García Martín *et al.* *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad, 1993. I, 141-52.
- Aragone, Elisa. *Studio sulle ‘comedias de santos’ di Lope de Vega*. Mesina: Casa Editrice Anna, 1971.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Borrego Gutiérrez, Esther. “Las celebraciones madrileñas por la beatificación de Rosa de Lima (1668). Una simbiosis perfecta de iconos, textos y partituras.” Dir. José M^a Díez Borque. Eds. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, 2010. 133-77.
- Caldera, Ermanno. *Il teatro di Moreto*. Pisa: Editrice Librería Goliardica, 1960.
- Castells, Ricardo. “Religión y colonización en *Santa Rosa del Perú*, de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini Sagredo.” *Criticón* 73 (1998). 157-69.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Edición digital de Rafael Zafra. Pamplona & Kassel: Universidad de Navarra & Reichenberger, 2000.
- Dassbach, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang, 1999.
- Di Pastena, Enrico, ed. *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto. Barcelona: Crítica, 1999.
- Garasa, Delfin. *Santos en escena. Estudios sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1960.
- 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* y *La vida de San Alejo*).” Eds. Françoise Cazal, Claude Chauchadis y Carine Herzig. *Pratiques hagiographiques dans L’Espagne du Moyen Âge et du Siècle D’Or*. Toulouse: CNRS-Université de Toulouse Le Mirail, 2005. 139-49.
- . “Gracioso y santo a la vez: Serapión en *Los siete durmientes* de Agustín Moreto.” Eds. Françoise Cazal, Claude Chauchadis y Carine Herzig. *Pratiques hagiographiques dans L’Espagne du Moyen Âge et du Siècle D’Or*. París & Toulouse: CNRS-Université de Toulouse Le Mirail, 2005. 349-58.
- . “Uso y función de lo milagroso cristiano en la producción hagiográfica de don Agustín Moreto.” Eds. Amaya Arizaleta, Françoise Cazal, Luis González Fernández, Monique Guell y Teresa Rodríguez. *Pratiques hagiographiques dans L’Espagne du Moyen Âge et du Siècle D’Or*, Collection “Médiennes”. París & Toulouse: CNRS-Université de Toulouse Le Mirail, 2007. 119-30.

- Gómez Moreno, Ángel. *Claves hagiográficas de la literatura española: del Cantar de Mio Cid a Cervantes*. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert, 2008.
- Kennedy, Ruth Lee. *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton: Smith College Studies in Modern Languages, 1932.
- . "Concerning Seven Manuscripts Linked With Moreto's Name." *Hispanic Review* 3.4 (1935): 295-316.
- Llanos, Rosana. "Sobre el género de la comedia de santos." Ed. Marc Vitse. *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert, 2005. 801-26.
- Lobato, María Luisa. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. 2 vols. Kassel: Reichenberger, 2003.
- . "Moreto." Ed. Javier Huerta Calvo. *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press, 1993.
- . *Francisco Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press, 1994.
- Menéndez Peláez, Jesús. "El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica." *Memoria Ecclesiae* 24 (2004): 721-802.
- Moreto, Agustín. *San Franco de Sena*. Ed. Luis Fernández Guerra. *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*. BAE, 39. Madrid: Rivadeneyra, 1856.
- . Ed. Florián Smieja. *El lego del Carmen, San Franco de Sena*. Salamanca: Anaya, 1970.
- . Ed. Marco Pannarale. *El lego del Carmen*. Dir. María Luisa Lobato. Coord. Javier Rubiera. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2010. IV, 181-398.
- Morrison, Robert R. *Lope de Vega and the "comedia de santos"*. New York: Peter Lang, 2000.
- Oteiza, Blanca. "San Bernardo: historia y poesía en Moreto y Bances Candamo." Ed. Marc Vitse. *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert, 2005. 931-49.
- Pannarale, Marco. "Para una lectura de *Los más dichosos hermanos*, comedia hagiográfica de Agustín Moreto." Eds. Álvaro Alonso y José Ignacio Díez Fernández. "Non omnis moriar". *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda. Anejo LXV de Analecta Malacitana*. Málaga: Universidad, 2007. 277-303.
- Parker, Alexander. "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro." *Arbor* 13 (1949): 395-416.

- Pedraza, Felipe y Almudena García González, eds. *La comedia de santos. Coloquio Internacional, Almagro, 1-3 de diciembre de 2006. Actas publicadas con la participación de la Casa de Velázquez*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- Pedrosa, José Manuel. "El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica." Eds. María Tausier y James S. Amelag. *El Diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2004. 67-98.
- Rojas Villandrando, Agustín. *El viaje entretenido*. Ed. Jean Pierre Ressot. Madrid: Castalia, 1972.
- Romero Tabares, Isabel. "San Franco de Sena como personaje literario." En Luis M^a Llop, O.C. *El hijo de la gracia (o San Franco de Sena, religioso carmelita)*. Madrid: Ediciones Carmelitanas, 2008. 71-85.
- Rubiera, Javier. "Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*." *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México & Universidad Autónoma Metropolitana & AITENSO, 2010.
- Ruffinato, Aldo. "Hacia una teoría semiológica del relato hagiográfico." *Berceo* 94-95 (1978): 105-31.
- Sánchez Escribano, Federico, y Antonio Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española de Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972.
- Sánchez Lora, José Luis. "Demonios y santos: el combate singular." Eds. María Tausier y James S. Amelag. *El Diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2004. 161-86.
- Serralta, Frédéric. "Agustín Moreto y Cavana." *Siete siglos de autores españoles*. Kassel: Reichenberger, 1991. 189-90.
- Sirera, Josep Lluís. "Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico." Eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer. *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universidad, 1991.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. Ed. Francisco Rodríguez Marín. *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*. Madrid: Renacimiento, 1913.
- Urzaiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. Vol. III. Barcelona: Gili, 1982.
- Vega, Carlos Alberto. *La vida de San Alejo. Versiones castellanas*. Salamanca: Universidad, 1991.