



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES

Representaciones del pecado y la virtud en *La mesonera
del cielo* de Mira de Amescua

Tesis que para optar al grado de Maestra en Literatura presenta
Estela García Galindo

Asesora:
Mtra. Alma Leticia Mejía González

México, Distrito Federal
Abril de 2009

Para mis padres, Alicia y José.

A mis hermanos por
su apoyo incondicional

A la memoria de mi
querido Juan José

AGRADECIMIENTOS:

Deseo agradecer los comentarios, enseñanzas y sugerencias para que esta tesis fuera posible a mi asesora, la Mtra. Alma Mejía González; a mis profesores de la UAM Iztapalapa: los doctores Lillian von der Walde, Gustavo Illades, Serafín González, María José Rodilla y Alejandro Higashi; así como a los doctores Leonor Fernández, Laurette Godinas y Rodrigo Bazán, académicos de la UNAM y la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, respectivamente.

Mi gratitud para los doctores Agustín de la Granja y Aurelio Valladares, integrantes del Aula-Biblioteca Mira de Amescua de la Universidad de Granada, por haberme apoyado en la búsqueda del material documental y en la lectura externa de la tesis.

A mis lectoras, las doctoras Von der Walde Moheno y Fernández Guillermo, por su dedicación, interés y valiosas observaciones que han permitido enriquecer lo aquí escrito y me han proporcionado una visión crítica de mi trabajo.

A la Universidad Autónoma Metropolitana y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por los recursos otorgados durante estos dos años para la realización de mis estudios de maestría y de la respectiva tesis. Con particular énfasis en que gracias a esas partidas presupuestales las investigaciones en letras y humanidades podrán preservarse en el país.

A mis amigas y mis compañeras: Ximena Gómez Goyzueta, Gema Góngora Jaramillo y Lucía Ortega Toledo, porque en esta aventura que fue la maestría logramos conocernos más allá de las aulas y compartir ideas, preocupaciones y desvelos. Además porque siempre tuvieron una palabra de aliento.

Parte de esta investigación se realizó en los fondos amescuanos de la Universidad de Granada, con el apoyo de la Consejería de Ciencia, Innovación y Empresa de la Junta de Andalucía, patrocinadora del Programa de Movilidad Académica entre Universidades Andaluzas y Latinoamericanas de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado.

**REPRESENTACIONES DEL PECADO Y LA VIRTUD EN “LA MESONERA DEL CIELO”
DE MIRA DE AMESCUA**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN:
TRAS LAS HUELLAS DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA Y SU TEATRO.....9

CAPÍTULO 1. APROXIMACIÓN A LAS DUALIDADES
DE LAS COMEDIAS DE SANTOS.....18

1.1 Convivencia de lo profano y divino en escena.....18

1.2 El pecado y la teatralización del mal.....31

1.3 La exaltación dramática de la virtud: los santos.....43

1.4 De la fuente hagiográfica a *La mesonera del cielo*.....55

CAPÍTULO 2. DUALIDAD PECADO/VIRTUD EN *LA MESONERA
DEL CIELO* (ANÁLISIS SEMIÓTICO TEATRAL).....63

2.1 El modelo actancial de la pieza.....63

2.2 Empieza la búsqueda del objeto abstracto.....73

2.3 Inician las tentaciones contra los sujetos.....81

2.4 Resolución del conflicto: se alcanza la santidad.....89

2.5 La conformación del espacio en *La mesonera*.....96

CAPÍTULO 3. EL UNIVERSO DE LO PECAMINOSO, A TRAVÉS DE LAS PERSONAS DRAMÁTICAS.....	105
3.1 El Demonio de <i>La mesonera</i> , sus funciones escénicas.....	105
3.2 De santa a pecadora: la doble caída de la protagonista.....	119
3.3 La dama Lucrecia, peligro para la vida ascética.....	131
3.4 Alejandro, el galán seductor de una santa.....	143
3.5 Álvarez y Leonato, seres opuestos a la virtud.....	152
CAPÍTULO 4. FIGURAS VIRTUOSAS Y CONVERSIONES EN ESCENA: OTRA PARTE DE LA DICOTOMÍA.....	161
4.1 La ejemplaridad de Abrahán y su ayuda a las almas perdidas.....	161
4.2 María y el retorno al buen camino: la redención.....	179
4.3 La conversión final de los seres profanos: Lucrecia y Alejandro.....	190
4.4 El gracioso Pantoja: los servicios a Dios y al prójimo.....	199
CONCLUSIONES: UNA OBRA, VARIOS DESCUBRIMIENTOS.....	211
COMEDIAS DE SANTOS CONSULTADAS.....	214
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	216

INTRODUCCIÓN:

TRAS LAS HUELLAS DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA Y SU TEATRO

“[...] la gravedad del doctor Mira,
honra singular de nuestra nación”.

Miguel de Cervantes

Cuando se menciona al teatro del Siglo de Oro español, seguramente vienen a nuestra memoria, principalmente, los nombres de Félix Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca; al resto de los ingenios que dieron “lustre” a las letras y los escenarios de la época se les recuerda menos, y todo por haber compartido el momento literario con esos “monstruos” de la comedia española.

Afortunadamente, la pesada losa de la fama acuñada por aquellos cuatro poetas, no ha impedido a los estudiosos del siglo XX rescatar y difundir el legado artístico de otros grandes comediógrafos, cuyas piezas inundaron los corrales de comedias del XVII y gozaron de prestigio entre el exigente público áureo. Ese es el caso de Antonio Mira de Amescua, dramaturgo nacido en Acci, hoy Guadix, provincia de Granada, el 17 de enero de 1577,¹ en un ambiente de bonanza, pero con la marca de ser hijo natural, en un tiempo donde el linaje y la limpieza de la sangre lo eran todo.²

Pese a las suspicacias sobre su origen, el granadino consiguió importantes logros: tres grados académicos diferentes, entre ellos el de Doctor en Cánones y Leyes en la Universidad de Salamanca; un lugar en la corte como capellán del cardenal-infante Don Fernando, hijo de Felipe III; el nombramiento de arcediano en Guadix; y una productiva actividad literaria que comenzó, posiblemente, entre 1591-1595³ y terminó en 1632, doce años antes de su muerte en su ciudad natal.

¹ Último dato confirmado sobre la fecha del nacimiento del granadino. Roberto Castilla Pérez y Agustín de la Granja, “Mira de Amescua: Nacimiento y estudios (1577-1599)”, en Antonio Mira de Amescua, *Teatro Completo*, vol. 5, Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 7 y 8.

² El dramaturgo debió probar su legitimidad de nacimiento en tres juicios, el último como aspirante a un cargo eclesiástico en Granada. Roberto Castilla Pérez y Agustín de la Granja, *op. cit.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 19. *Vid.* también Carlos Asenjo Sedano, “Notas para una biografía de Mira de Amescua”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero*, vol. 1, Universidad de Granada, Granada, 1996, p. 30.

Poco me detendré en repasar la vida de Mira de Amescua,⁴ puesto que su biografía está repleta de lagunas, suposiciones y polémicas, como la verdadera identidad de su madre, quien se creía pudo ser una mora,⁵ y otras historias igual de inciertas que en ocasiones han distraído la investigación sobre su obra; entonces es preferible ocuparnos solamente de su labor artística.

El ilustre escritor compuso 49 comedias, 20 autos sacramentales y 4 piezas de teatro breve;⁶ las primeras, inscritas en los géneros bíblico, histórico, de capa y espada, palaciego y de santos, y cuyas representaciones, en la mayoría de los casos, tuvieron tal éxito que incrementaron notablemente su fama, según consta en algunos documentos y opiniones rescatados por diversos estudiosos, donde se asegura que el poeta llegó a ser colocado al lado de Lope de Vega; amén de que recibió alabanzas por parte de Miguel de Cervantes, Agustín de Rojas y el propio Fénix, entre otros coetáneos.⁷

El gusto por el teatro del granadino trascendió hasta el siglo XVIII con la escenificación de muchas de sus obras, sobre todo hagiográficas –por su cercanía con las comedias de magia, entonces tan en boga, y que resultaban tan espectaculares como las piezas de santos–. Sin embargo, la popularidad del poeta accitano decaería en el XIX: tanto su nombre como sus dramas quedarían prácticamente en el olvido; no sería hasta entrado el siglo pasado que nuevamente se le reconocería como un dramaturgo importante para las letras españolas; tal reconocimiento vendría de la mano de Ludwig Pfandl y su libro sobre la literatura en el Siglo de Oro español.⁸

⁴ Al respecto, *vid.* Carlos Asenjo Sedano, *op. cit.*, pp. 11-42, y Roberto Castilla Pérez, *El arcediano Antonio Mira de Amescua: biografía documental*, UNED, Centro Asociado de la Provincia de Jaén “Andrés de Vandelvira”, Jaén, 1998.

⁵ *Vid.* Roberto Castilla Pérez y Agustín de la Granja, *op. cit.*, pp. 7 y 8.

⁶ Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, vol. 2, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002, p. 443- 453.

⁷ *Vid.* Juan Manuel Villanueva, *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001, pp. 93-95 y 108-111.

⁸ *Vid.* Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, trad. de Jorge Rubio Balaguer, Gustavo Gili, Barcelona, 1933.

A partir de entonces, Mira de Amescua y su repertorio teatral habrían de tener una suerte variable: unas cuantas piezas, ya célebres por formar parte de la Biblioteca de Autores Españoles, aparecerían en ediciones modernas durante la primera mitad del XX; algunas otras esperarían a finales de siglo para salir “a la luz”; mientras un puñado más aún aguardan su turno de aparición editorial; eso sin contar las comedias apenas descubiertas y sobre las cuales en la actualidad se investiga.

Cabe recordar que la punta de lanza para la difusión de las obras amescuanas llegaría con la publicación de dos volúmenes, editados en 1928 y 1929 por Ángel Valbuena Prat,⁹ los cuales contenían *El esclavo del Demonio*, *El ejemplo mayor de la desdicha*, *La Fénix de Salamanca* y el auto *Pedro Telonario*; precisamente, la primera de las obras citadas sería considerada la más sobresaliente comedia del poeta accitano y lograría atraer la atención de la crítica durante mucho tiempo.

Ahora, si bien es cierto que las recopilaciones de Valbuena Prat mostraron la existencia de un talentoso comediógrafo, prácticamente desconocido en el siglo XX, en ellas el crítico calificó al granadino de ser como Góngora y Calderón; tener un estilo “ampuloso y culterano” y haber escrito piezas con una estructura irregular.¹⁰ Todas esas etiquetas perduraron mucho tiempo, pero en años recientes han sido matizadas o desechadas por completo.

Y qué decir de las críticas a *El esclavo del Demonio*; durante más de 50 años, los especialistas han opinado ampliamente al respecto: algunos han señalado su falta de coherencia dramática, por carecer de unidad de acción, tener un tratamiento insuficiente y excesivos episodios (Alborg, Parker, Ruiz Ramón, González Ruiz y un largo etcétera¹¹); mientras unos cuantos, como Roger Moore, Judith Rauchwarger y

⁹ Posteriormente los dos tomos serían impresos por otra editorial, con varias ediciones (ejemplares consultados para este trabajo): *Vid.* Antonio Mira de Amescua, *Teatro*, 2 vols., ed. de Ángel Valbuena Prat, 4ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1971 y 1973.

¹⁰ Ángel Valbuena Prat, “Prólogo” a *Teatro I*, pp. XX, XXII y XXXIII.

¹¹ *Vid.*, el trabajo fundamental y pionero sobre comedias hagiográficas de Alexander A. Parker, “Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Arbor*, 13 (1949), p. 401. Así como también a Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española: II época barroca*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1983, p. 377; Nicolás González Ruiz (ed.), *Piezas maestras del teatro teológico español, II: comedias*, 4ª ed., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996, p. 14., y Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 2ª ed., Alianza, Madrid, 1971, p. 205.

Gerardo Diego han defendido los numerosos matices y la variedad de elementos contenidos en la obra,¹² los cuales inspiraron a las calderonianas *El mágico prodigioso* y *La devoción de la cruz*.

Lo cierto es que todos sin excepción han coincidido sobre la primacía de *El esclavo* en el repertorio de ese ingenio, idea en ocasiones sobreestimada, pues aunque es un drama importante, podría compartir esa categoría con otras comedias, igual o mejor escritas. El tiempo habría de transcurrir hasta finales del siglo XX, para que fuese descubierta la dimensión de las composiciones menos conocidas y estudiadas de ese poeta, gracias sobre todo a la realización de un número monográfico de RILCE y a un congreso internacional,¹³ así como a la creación del Aula-Biblioteca Mira de Amescua en la Universidad de Granada, encargada de reunir con sólidos criterios ecdóticos y científicos la totalidad de las obras del accitano y de organizar reuniones alusivas para debatir sobre sus aportaciones.

En medio de un ambiente tan alentador, especialistas áureos en España, Italia, Alemania y Estados Unidos expandieron el concentrado círculo de la bibliografía crítica sobre el teatro de Mira de Amescua, con ensayos, artículos, libros y tesis, basados en aquellas piezas poco tratadas o francamente olvidadas.

Justo uno de esos trabajos fue el que me inspiró a elegir como tema de investigación de maestría a *La mesonera del cielo*, comedia hagiográfica sobre la cual no existen datos precisos de su representación, sólo la hipótesis de que pudo escenificarse en privado ante el cardenal-infante Don Fernando,¹⁴ a quien sirvió como

¹² Gerardo Diego, “Estudio preliminar” a *Poetas dramáticos españoles*, Conaculta/Océano, México, 2000, pp. XXIII-XXXI; Roger Moore, “Appearance (Evil) and reality (Good) as elements of thematic unity in Mira de Amescua’s *El esclavo del demonio*”, en Alva Ebersole, *Perspectivas de la comedia II*, Albatros, Valencia, 1979, pp. 79-91; y Judith Rauchwarger, “Principal and secondary plots in *El esclavo del demonio*”, *Bulletin of the Comediantes*, 28 (1976), pp. 49-52.

¹³ Ignacio Arellano y Agustín de la Granja (eds.), *Mira de Amescua: un teatro en la penumbra*, RILCE, 7 (1991), y Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero*, 2 vols., Universidad de Granada, Granada, 1996.

¹⁴ Aurelio Valladares, “Introducción” a *La mesonera del cielo*, en *Teatro completo de Mira de Amescua*, vol. 2, Universidad de Granada, Granada, 2002, p. 443.

capellán el ingenio granadino. Sin embargo, los numerosos impresos del siglo XVIII¹⁵ de esa obra podrían significar que sí fue llevada a los corrales con tan buena recepción, que circularon varias copias manuscritas entre las compañías teatrales, alguna de las cuales habría permitido la publicación de la *editio princeps* 30 años después de la muerte de Mira, en 1673, y en la siguiente centuria su reedición en muchas ocasiones y el traslado a la escena de entonces.

Dejemos esos debates para dar paso a un breve estado de la cuestión de la obra,¹⁶ la cual ha sido analizada, desde 1972 a la fecha, en los siguientes artículos o estudios. El primero es la introducción de José María Bella al tomo III del *Teatro de Mira de Amescua* (continuación a las ediciones de Valbuena Prat), donde se tratan puntos como las fuentes originarias, el argumento, la relación con otras comedias de temática similar, como *El condenado por desconfiado* de Tirso, y el análisis métrico de sus jornadas; pero, sobre todo, resulta pionero al hablar del propósito dramático.

Al respecto, señala Bella que “la finalidad esencial de la pieza es mostrar la actuación de la gracia en el alma extraviada [...] nada más ajustado a las necesidades de la escena que presentar a un alma sumida en el pecado [la de la protagonista], que al fin tocada por la gracia, se arrepiente, hace penitencia y se salva”.¹⁷ A partir de entonces, la mayoría de los análisis harán énfasis en ese asunto.

Posteriormente, Antonio Gallego Morell publicó un artículo sobre las cualidades poéticas de Mira de Amescua, apreciables en su teatro; al referirse a *La mesonera* destaca el poco interés de la crítica por una comedia digna de mayor admiración, gracias a su versificación y a su rima, que otras del accitano.

Pese a ser muy escueto, ese trabajo tiene la virtud de brindar un panorama sobre los alcances de aquella obra teatral; asimismo, destaca algunas de sus cualidades

¹⁵ Al menos se conoce una parte y seis sueltas impresas entre 1704 y 1768, en Madrid, Salamanca, Valencia y Barcelona, todas ellas con el nombre erróneo de *El ermitaño galán y mesonera del cielo*; la confusión se produjo porque también Juan de Zabaleta escribió una comedia posterior con el mismo tema y el título referente al asceta. Aurelio Valladares, *op. cit.*, pp. 443-445.

¹⁶ Se sintetiza el contenido de los artículos y análisis mencionados, puesto que en el desarrollo de la tesis se expondrán más detalladamente algunas de sus particularidades.

¹⁷ José María Bella, “Introducción” a *Mira de Amescua. Teatro III*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p. XIX.

dramáticas, mismas que –asegura el autor– sólo podían provenir de una pluma experimentada como la del granadino; entre ellas, la de tener suficiente habilidad para rodear a los protagonistas de varias parejas y de enredos múltiples; integrar dobles y triples acciones; lograr que la historia principal se distinga fácilmente y terminar con claridad la intriga.¹⁸

Miguel González Dengra expuso, en una comunicación de un congreso, acerca de los elementos escenográficos presentes en las comedias de santos amescuanas: *El esclavo*, *El animal profeta*, *El mártir de Madrid*, *La mesonera* y *Vida y muerte de la monja de Portugal*. Fue uno de los primeros en ocuparse del asunto y en especial se interesó por el vestuario, el espacio físico, la representación de la noche y la oscuridad, los símbolos religiosos y la utilización de los medios escénicos en esas puestas teatrales. Sin embargo sólo presentó esbozos sobre esos temas; en cuanto a la obra que nos ocupa únicamente señaló la importancia de ciertos decorados como el monte, la cueva y la ventana para el desarrollo de la acción, aunque sin profundizar sobre ellos.¹⁹

Por su parte, Roberto Castilla y María Concepción García trataron distintos aspectos religiosos de seis composiciones del accitano en dos artículos, donde se analizan los temas del amor, la presencia demoníaca, los pasajes bíblicos, la música, las visiones de Dios y las voces provenientes del cielo. Sobre la comedia que nos interesa, abundaron en asuntos hasta entonces inéditos, como la servidumbre divina de las personas dramáticas, las características del tentador diabólico, la actuación del gracioso y los símiles entre el Padre celestial y el santo ejemplar de la historia.²⁰

Juan Manuel Villanueva, en tanto, publicó un libro acerca de las piezas teológicas del “Dr. Mescua”; en uno de esos apartados presenta una de las investigaciones más completas realizadas sobre la pieza motivo de esta tesis, además

¹⁸ Antonio Gallego Morell, “La poesía lírica de Antonio Mira de Amescua y bibliografía del escritor”, *Boletín de la Real Academia Española*, 64 (1984), p. 347-350.

¹⁹ Miguel González Dengra, “La escenografía en las comedias de santos de Antonio Mira de Amescua”, en José Luis Suárez (ed.), *Texto y Espectáculo*, Universidad de Texas, El Paso, 1996, pp. 1-33.

²⁰ Roberto Castilla Pérez y María Concepción García Sánchez, “Elementos religiosos en el teatro de Mira de Amescua”, *Mágica*, 7 (1999), pp. 82-95 y “Dos elementos religiosos en el teatro de Mira de Amescua”, *RILCE*, 16 (2000), pp. 13-37.

del clásico resumen del argumento; establece debates sobre el ya mencionado tema de la gracia y el perdón de los pecados, las acciones desarrolladas por el par de figuras centrales, la supuesta misoginia del poeta y la relevancia de un galán secundario para esa trama. Asunto muy interesante es la discusión con otros críticos acerca de la existencia o no de una esclavitud frente al Demonio en diversos pasajes.²¹

La edición crítica más reciente y rigurosa de *La mesonera* es la de Aurelio Valladares, publicada en el volumen 2 del *Teatro Completo* del Aula Mira de Amescua; en ella se presenta una introducción que aborda el tema del drama, el género al cual está adscrito, la posible fecha de composición y sus diversos impresos. El editor destaca, en particular, el acierto del comediógrafo de unir al relato de la vida de los santos, el problema teológico del libre albedrío y la ayuda de la gracia divina, asuntos que le permitieron detallar la conformación psicológica de los protagonistas, los cuales en lugar de debatirse por el amor, lo hacen por su “destino eterno”.²²

Otro de los comentarios más sobresalientes es aquél sobre la falta de acciones milagrosas, juegos de tramoyas y demás artilugios escénicos en la pieza (tan característicos de lo espectacular), en una clara muestra que al dramaturgo granadino “le bastó [...] aprovechar los elementos que la propia historia le ofrecía; dosificándolos [...] hasta lograr engazarlos con peripecia y efectividad dramática”.²³

En el 2005, Miguel González Dengra escribe un artículo dedicado a ésta y otras piezas del ingenio andaluz, de nuevo desde la visión escenográfica; en él expone la manera como sucede el arrepentimiento de la santa pecadora, el simbolismo religioso de ese acto, algunos mecanismos para que el episodio resulte eficaz y el momento cumbre de la santidad revelada.²⁴ La inclusión, en el estudio, de tres obras hagiográficas y otras tres palaciegas limita la revisión de cada una de ellas, sobre todo impide conocer con detenimiento aquellas escenas de redención de *La mesonera*.

²¹ Juan Manuel Villanueva, *op. cit.*, pp. 427-445.

²² Aurelio Valladares, *op. cit.*, p. 441.

²³ *Ibid.*, p. 442.

²⁴ Miguel González Dengra, “Arrepentidos, mártires, felones: aproximación escenográfica a Mira de Amescua”, en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 206-209.

Ahora bien, en esta tesis me propongo, además de establecer un diálogo con los críticos que han tratado dicha comedia, desarrollar una investigación sobre la dualidad entre las esferas del pecado y la virtud, representadas en la trama a través de las *dramatis personae* centrales y secundarias; de manera que puedan conocerse las funciones de aquéllas, los mecanismos empleados para acentuar la dicotomía teatral del bien y del mal; así como los intercambios de roles entre las figuras participantes.

Para lograr esos objetivos, he estructurado cuatro capítulos; el primero busca familiarizar al lector con las características, elementos, tipos de protagonistas y algunos de los temas comunes de las comedias de santos; todo esto con el fin de aportar cierta sistematización al estudio del género. En especial se detallan las formas de teatralización de los santos, los pecadores, los seres celestiales y el Demonio. También se presenta una comparación entre los tratamientos de la fuente hagiográfica original y la obra aquí referida.

En el capítulo dos, a través del modelo actancial de Ubersfeld,²⁵ analizo la trama general, cada una de las jornadas particulares y las interrelaciones entre los diferentes entes participantes de la acción, esto con el propósito de obtener una visión lo más completa del *corpus* estudiado. Además, reviso los espacios escénicos de *La mesonera* y el manejo que el dramaturgo hizo de ellos para una efectiva representación en la época; este ejercicio es apenas un primer acercamiento al modo como pudo trasladarse la historia al corral de comedias. Una reconstrucción más precisa de la puesta demanda una labor que excede los propósitos y recursos de esta investigación.

El tercer apartado está dedicado a conocer las acciones de las figuras pecaminosas y de aquéllas que impiden la santificación de los protagonistas; trato con especial énfasis los embustes demoníacos, la actuación de la *peccatrix* y las tentaciones del galán y la dama, a través de la intriga amorosa. Además, estudio la intervención de un mesonero y un caballero como obstáculos a la virtud; este último punto es de destacarse, puesto que la mayoría de los trabajos críticos, ya citados, han pasado por alto tal aspecto y minimizado la función de esos seres.

²⁵ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1998.

El último capítulo es complemento del anterior, pues aquí se conoce la otra parte de la dualidad: los santos y los convertidos; también expongo algunos mecanismos de las redenciones teatrales utilizados por el comediógrafo para impactar al auditorio, así como las intervenciones del gracioso en pos de la elevación celestial de las *dramatis personae* virtuosas.

Finalmente, en las conclusiones destaco la relevancia que la mencionada obra tiene dentro del repertorio, general y hagiográfico, del poeta granadino; la valoración del papel desempeñado, en la trama, por cada figura dramática importante; así como, el contraste global entre esta pieza y la muy estudiada *El esclavo del Demonio*; ello con el objetivo de colocar a *La mesonera del cielo* en el sitio literario que le corresponde.



Retrato del Doctor Antonio Mira de Amescua.
Imagen tomada de la página del Aula-Biblioteca
Mira de Amescua (<http://www.ugr.es/~mira/>)

CAPÍTULO 1. APROXIMACIÓN A LAS DUALIDADES DE LAS COMEDIAS DE SANTOS

1.1 Convivencia de lo profano y divino en escena

Entender la importancia de las comedias de santos del Siglo de Oro reviste la necesidad de transportarse, en un ejercicio mental, a la España del XVII, ya que de otra manera nos encontraríamos ante un panorama ajeno y distante de nuestra realidad, tanto literaria como cultural. Y es que es indispensable, para admirar el arte contenido en esas piezas, recordar que la sociedad española de entonces estaba imbuida de religión, de fe católica, en gran medida por las ideas provenientes de la Contrarreforma y del Concilio de Trento,²⁶ que en conjunto marcaban las directrices de la vida social, incluida la actividad teatral.

Estudiosos del pensamiento y la ideología barrocos han dicho que todas las expresiones estéticas de esa época, en particular la literatura y el teatro, estaban vigiladas por los preceptos tridentinos y el espíritu contrarreformista, cuyo propósito central era alentar los valores más altos, aquéllos que rayasen en lo ultraterreno, para convertirlos en ejemplos morales, y así desechar los mundanos y superficiales,²⁷ muy identificados con el Luteranismo, pero también con las sociedades cristianas que a principios del siglo XVI habían perdido la brújula sobre su religión y estaban dominadas por “el mal”. Era preciso cambiar aquel panorama y la respuesta vendría de la mano de la Contrarreforma, la cual era “un retorno consciente a la línea vertical del

²⁶ La también llamada Reforma Católica fue la respuesta al movimiento de avance protestante de Lutero que había mermado a Roma y al resto de la Iglesia. Tuvo una duración aproximada de un siglo (1560-1648); sus principales consignas eran la renovación religiosa, la promoción de la doctrina, la reestructuración de las órdenes y el control de distintas manifestaciones que influyeran en el ánimo de la feligresía; Trento se constituyó en el soporte de tal periodo al establecer entre 1545 y 1563 los preceptos que en adelante debían seguir el clero y los laicos en su comportamiento.

²⁷ *Vid.*, Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa: Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Akal, Madrid, 1978, pp. 15-21; Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1972, pp. 29-31; Gabriel González, *Drama y teología en el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1987, pp. 14 y 15; y Juan Manuel Villanueva, *op. cit.*, pp. 10-37.

medievalismo, [de manera que] la reconstrucción ideológica de la Iglesia católica después de Trento habría tomado la forma de una enunciación de criterios en verdad absolutos y dogmáticos”;²⁸ todo tenía que ser visto desde el terreno divino, al cual los seres humanos debían aspirar.

Por ello, se buscaba que las obras literarias tuvieran un nuevo tamiz al estar soportadas por una base moral, donde los artificios de la imaginación y la fantasía resultasen ejemplares. Tanto piezas religiosas como profanas serían tocadas por los aires de la renovación católica, unas al incorporar aspectos comunes de la vida cotidiana, pero sin perder esos rasgos morales; otras mediante “la divinización” de sus contenidos.²⁹ El teatro en su época de oro seguiría los mismos cauces, al incorporar sistemáticamente, más que otros géneros, diversos episodios y personajes de las Sagradas Escrituras, así como dogmas, con el objetivo de “enseñar deleitando”.³⁰

Y aunque tanto las comedias seculares como las religiosas servían para defender los valores católicos, no sólo de un puñado de herejes, sino de toda una revolución de creencias que cimbraron a la Iglesia, las piezas devotas resultaban las más eficaces para dicha labor, pues además de incorporar temas píos hacían uso de episodios y personajes profanos, siempre que éstos fueran un modelo de las acciones humanas impropias y un punto de comparación con el recto actuar cristiano.

La inclusión de temas religiosos al repertorio teatral áureo también tuvo otra finalidad: disminuir la animadversión que los jerarcas de la Iglesia tenían hacia aquella expresión artística; propósito que en muchos casos no se conseguía por las escenas representadas, tales como el traslado de pasajes bíblicos del templo al hostil corral, la

²⁸ Gabriel González, *op. cit.*, p. 14.

²⁹ Américo Castro, *op. cit.*, pp. 29, 248 y 249 y Gabriel González, *op. cit.* p. 15. Al respecto, Castro dice que “hacia mediados del siglo XVI se inicia el gran repliegue defensivo de la Iglesia católica [...] Ni arte, ni razón, ni vida libres. Hay que volver al viejo redil estrechando sus mallas” (p. 248).

³⁰ Propósito atribuido a la mayoría de los poemas líricos o dramáticos por las poéticas clásicas (Aristóteles y Horacio), así como por las preceptivas renacentistas y del Siglo de Oro, incluido el *Arte Nuevo* de Lope, en cuyo epílogo, en la parte erudita en latín (vv. 377-386), destaca que la comedia como “espejo de la vida humana” debe acarrear toda clase de bienes, además de tener gracia, cultas palabras y elocuencia. Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, edición digital de la Biblioteca, Virtual Cervantes, Alicante, 2002:

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260630109039510780035/029133.pdf?incr=1>

escenificación de los siete pecados capitales, los “impúdicos” movimientos en los bailes y la interpretación de figuras sagradas (la Virgen, Cristo y los santos) por actores de dudosa reputación, o bien por situaciones relacionadas con el espectáculo, como los continuos escándalos en que se veían involucrados los histriones, las ruidosas y agresivas reacciones de los mosqueteros, así como la “peligrosa” cercanía entre hombres y mujeres durante las funciones.³¹

Dentro de ese panorama, y pese a las reticencias morales, tanto las obras más mundanas como las “divinas” se montaron con rotundo éxito; entonces una parte importante de los eclesiásticos comenzó a ver ciertas ventajas en las obras de la época y sobre todo en las destinadas a los asuntos de fe: utilizarlas como un vehículo de transmisión de preceptos, como un arma contrarreformista³²; aunque siempre estaría presente la sombra de lo poco edificantes que algunos dramas podrían ser, de ahí que las polémicas sobre la fiesta teatral barroca continuaran hasta finalizar el siglo XVII.

Ahora, una vez que se ha expuesto un panorama sobre la relevancia de la religión en el teatro español áureo, es propicio abordar algunos pormenores de las llamadas comedias de santos,³³ que escenificaban la vida, los milagros y la muerte de un santo real o ficticio, reconocido o no por la Iglesia, el cual formaba parte de una leyenda hagiográfica medieval o de una *Flos sanctorum* renacentista, y cuya

³¹ Vid., Javier Aparicio Maydeu, “Juntar la tierra con el cielo. La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción”, *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8, 2 (1989), pp. 323-332; Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Universidad de Granada, Granada, 1997; Antonio García Berrio, *Intolerancia de poder y protesta popular: Los debates sobre la licitud moral del teatro*, Universidad de Málaga, Málaga, 1978; Carine Herzig, “Un episodio de la controversia ética sobre la comedia de santos: en torno a la aprobación del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera”; en Marc Vitse (ed.), *La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005, pp. 713-723; Antonio Roldán Pérez, “Polémica sobre la licitud del teatro: Actitud del Santo Oficio y su manipulación”, *Revista de la Inquisición*, 1 (1991), pp. 63-104; y José Luis Suárez-García, “Apologistas y detractores del teatro en la segunda mitad del siglo XVI”, en María del Carmen Hernández Valcárcel (coord.), *Teatro, historia y sociedad*, Universidad de Murcia, Murcia, 1996, pp. 53-69.

³² Vid. Charles Aubrun, *La comedia española. 1600-1680*, 2ª ed., Taurus, Madrid, 1981, pp. 44-46 y Gabriel González, *op. cit.*, pp. 13-19.

³³ A fines del siglo XVI y durante el XVII otro género de teatro religioso resultó también importante: el auto sacramental, mismo que tenía una estética y una forma de representación distintas a la comedia, pues a diferencia de ésta se escenificaba muy cerca del templo y era altamente simbólico. Tal tema resulta ajeno a los fines de esta tesis, de ahí que sólo se le mencione tangencialmente.

ejemplaridad servía para nutrir la fe del público. También se incluía en ese género a los beatos o a un personaje célebre por sus acciones piadosas.³⁴

Tales comedias gozaron de amplia popularidad y llegaron a conmover hasta las lágrimas a unos asistentes ávidos de ver representadas aquellas vidas sagradas. El auge de esas piezas en España abarcó los cuatro primeros decenios del siglo XVII,³⁵ sobre todo por el interés católico postridentino de tomar a los santos como una bandera de lucha contra herejes, judíos, moros y protestantes. Así, la Santa Sede propagó ese culto a todas las actividades socioculturales de la época, al grado de crear una *era sanctorum*.³⁶

El calificativo es más que preciso, pues el XVII fue la época en la cual se canonizó al mayor número de santos en la península ibérica: 13 en total, durante los pontificados de Gregorio XV, Clemente X y Alejandro XVIII;³⁷ entre los más conocidos estaban: San Isidro Labrador (1622), San Pedro Nolasco (1628), Santa Teresa de Jesús (1622), Santa Isabel de Portugal (1625), San Juan de Dios (1690), San Ignacio de Loyola (1622) y San Pascual Bailón (1690);³⁸ cuyas vidas se escenificaron de inmediato, pues había gran predilección por “los santos contemporáneos o, al menos bastante cercanos en el tiempo y desde luego muy próximos por intereses locales, por canonizaciones recientes u otras causas”.³⁹

³⁴ Algunos estudiosos contemporáneos, como Elma Dassbach, desestiman como santos protagonistas de piezas teatrales a aquellos no canonizados, de ahí que en su libro sobre el tema explique bajo este criterio la elección de las obras analizadas. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Peter Lang, New York, 1997, p. 3.

³⁵ Para el siglo XVIII la comedia de santos adquiere otra vez fama, pero las circunstancias han cambiado, como dice Aubrun (*op. cit.* p. 48): “había dejado de participar en la elaboración y determinación de los valores morales y espirituales de la nación”; entonces esas piezas se vuelven un simple espectáculo con un poderoso despliegue de tramoyas, que llega a competir con las de magia.

³⁶ José Luis Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, p. 366.

³⁷ Jean-Robert Armogathe, “La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)”, en Marc Vitse (ed.), *La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005, pp. 154 y 155.

³⁸ El año de canonización aparece entre paréntesis. Datos extraídos de Jean-Robert Armogathe, *op. cit.*, pp. 164-166.

³⁹ María Cruz García de Enterría, “Hagiografía popular y comedia de santos”, en *La comedia de magia y de santos*, Júcar, Madrid, 1992, p. 75.

A esto hay que agregar la teatralidad envolvente de los corrales de comedias, la cual resultaba un medio idóneo para lograr entretener e instruir al mismo tiempo. Las obras sobre santos eran muy atractivas, pues presentaban los temas conocidos de las leyendas hagiográficas de una forma variada, gracias a las acciones dramáticas y los recursos espectaculares utilizados.

Para Aparicio Maydeu, en esa diversidad de la estética barroca se localiza buena parte del éxito y de la “seducción” de tales piezas, las cuales, al incluir la mayor cantidad de aspectos dramáticos y escénicos posibles, envolvían al público de principio a fin bajo el siguiente mecanismo: “acercando a los ojos lo que pertenece a la mente, [se] crea una escena sobrecargada, la escena desbordada que opera sobre todos los registros sensoriales del espectador, en un intento de [... aglutinar] los recursos dramáticos consiguiendo compenetrar [...] con la comedia de tal forma que no haya lugar al relajamiento”.⁴⁰

Toda esa combinación de recursos teatrales surtía el efecto pretendido: movía la capacidad de emoción y admiración de los asistentes, que atrapados rompían la división entre el mundo real y el ficticio para quedar fijos en la “realidad a medias” de la escena, impuesta por el poeta para volver visible lo abstracto, todos aquellos fenómenos nunca vistos como la elevación celestial, la muerte en santidad, el auxilio de los ángeles o la presencia de personajes sobrenaturales.

Con la fusión de esos impactantes elementos era común que el vulgo prefiriera los dramas hagiográficos a las prédicas de púlpito. Al respecto, Charles Aubrun asegura que dramaturgos como Tirso y Calderón consideraban a la comedia mucho mejor que un sermón “para adoctrinar pecadores; sería incluso más eficaz, puesto que, más hábilmente, los va a buscar allí donde celebran el mundo y sus vanidades, al ‘corral’, ese centro de diversión y frivolidad”.⁴¹

⁴⁰ Javier Aparicio Maydeu, “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”, en M. García Martín *et. al.* (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, t. 1, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, p. 142.

⁴¹ Charles Aubrun, *op. cit.*, p. 46.

Se ha comentado que parte fundamental del atractivo de las comedias de santos residía en que eran tomadas de fuentes más que conocidas: las hagiografías versificadas y prosificadas del Medievo y el Renacimiento, como *La leyenda dorada* de la Vorágine, o las *Flos sanctorum* de Rivadeneyra y Villegas,⁴² materiales útiles para los sermones, que formaban además parte de la educación religiosa de los nobles y, muy especialmente, de las jóvenes damas;⁴³ pero también existía otra literatura más popular, que eran los romances vulgares en pliegos sueltos, donde se narraban las vidas de esos seres virtuosos de modo simplificado y coloquial para los oyentes.⁴⁴

Ante ese panorama era común que el público áureo estuviera al tanto de las historias, pero buscara ser sorprendido por la *variatio* que el comediógrafo imprimía a tales relatos y a su revestimiento dramático. Casi siempre era exitoso el resultado, por lo cual el tema de una misma hagiografía servía para representar varias obras más e incluso se refundían algunas piezas muy famosas de reconocidos ingenios. Como ejemplo de la recreación que podía efectuarse de la vida de un mismo santo, encontramos el caso de San Antonio de Padua, protagonista de 15 comedias; algunas de las más importantes escritas por Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca.⁴⁵

Por otra parte, como ha señalado Joseph Lluís Sirera, las piezas de santos del Siglo de Oro se nos presentan como una realidad incontestable.⁴⁶ Al carecer en la actualidad de mayores referentes culturales, sociales y escénicos de ese teatro (existen

⁴² *Vid.*, Fernando Baños Vallejo, “El conocimiento de la hagiografía medieval castellana. Estado de la cuestión”, en Marc Vitse (ed.), *La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005, pp., 4-34.

⁴³ Fernando Baños Vallejo, *art. cit.*, pp. 5, 20 y 21.

⁴⁴ Para profundizar en el tema, *vid.* Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Itsmo, Madrid, 1990, pp. 327-335 y 415-419, Eva Belén Carro Carbajal y María Sánchez Pérez, “Radiografía de la literatura de cordel”, *Per Abbat*, 5 (2008), pp. 81-96; María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 18, 22-25 y 210-216 y “Hagiografía popular...”, pp. 71-82.

⁴⁵ *Vid.*, Jesús Menéndez Peláez, “El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica”, *Memoria Ecclesiae*, 24 (2004), pp. 740 y 741.

⁴⁶ Joseph Lluís Sirera, “Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico”, en Miguel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universitat de Valencia, Valencia, 1991, p. 55.

muy pocas representaciones en exhibición), las dudas de cómo debieron ser aquellas obras superan el número de posibles respuestas. Este capítulo busca dar una visión del género de comedias de santos y, en la medida de lo posible, resolver ciertas incógnitas sobre la materia, a través de los trabajos críticos y artículos escritos hasta el momento.

De inicio, vale la pena detenerse un momento en los nombres dados en la época a estas comedias, pues aunque ahora reciben un término común que explica por sí mismo el tema y el sentido manejados en ellas, en el siglo XVII las formas de llamarlas eran diversas, y en ocasiones ambiguas, como indica Thomas E. Case:

There are few definitions of the *comedia de santos*. Actually even the name we use today was not common in the seventeenth century. Cervantes, for instance, employed the term *comedias divinas*; Suárez de Figueroa, *de santidad*; Salas Barbarillo, *a lo divino*; and Agustín de Rojas, *de apariencia y de tramoyas*, the alter more a reference to its skating, for which it was noted, than for its theme.⁴⁷

Aunque es improductivo debatir acerca de la conveniencia de tal o cual designación, sí es pertinente considerar que todas revelan el carácter de ese género: aluden a la relación con lo divino, a la santidad y a la incorporación de apariencias⁴⁸ y tramoyas,⁴⁹ en las cuales se basaba la espectacularidad de las obras. Al respecto, Elma Dassbach señala que lo espectacular es uno de los tres elementos característicos de ese teatro, los otros dos son lo religioso y lo profano. Así tras analizar un *corpus* extenso de las comedias hagiográficas de Lope, Tirso y Calderón, la especialista asegura que en

⁴⁷ Thomas E. Case, “Understanding Lope de Vega’s *comedia de santos*”, *Hispanofilia*, 125 (1999), p. 16. Las cursivas son mías.

⁴⁸ Este era un recurso esencial para las comedias hagiográficas. De acuerdo con Sebastián de Covarrubias la “aparencia” en sentido general es “lo que a la vista tiene buen parecer y puede engañar en lo intrínseco y sustancial”; una segunda acepción vinculada con lo teatral dice que “son ciertas representaciones mudas, que corrida una cortina se muestran al pueblo y luego se vuelven a cubrir”. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio Arellano y Ricardo Zafra (eds.), Universidad de Navarra/ Iberoamericana, Madrid, 2006, *sub voce*: aparencia.

⁴⁹ “Es la máquina o conjunto de máquinas del escenario de un teatro –corral de comedias, coliseo, cortile o sala palaciega, carro de autos, templo– que por medio de artificio, golpes de efecto y trucos en los elementos decorativos produce transformaciones prodigiosas o mágicas en el espacio de una representación”. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Frank Casa *et. al.* (eds.), Madrid, Castalia, 2002, *sub voce*: tramoya.

cualquier pieza de ese tipo se encuentran presentes, en mayor o menor grado, esos tres aspectos.⁵⁰

Esa conjunción de caracteres de distinta índole es lo que ha hecho que la comedia de santos reciba por parte de los críticos contemporáneos los nombres de “teatro de síntesis”⁵¹ o de “naturaleza híbrida”,⁵² al fusionar polos opuestos que proporcionan una estructura más compleja a las tramas, como las duplas historia/ficción; santo/mundano; serio/cómico; y virtud/pecado, entre otros. La más destacada de ellas es la confluencia de lo divino y lo profano,⁵³ a través de la teatralización de la vida o historia de un santo, pero con la incorporación de intrigas secundarias (regularmente amorosas) y de otros personajes seculares que despertaban mayor interés en el auditorio.

El equilibrio y la distribución entre ambos polos duales variaban de acuerdo con los intereses dramáticos de los poetas áureos; así, en algunas obras se privilegian los conflictos terrenales que obstaculizan la vía ascendente del protagonista; mientras que en otras, se exalta devotamente la santidad incólume desde la infancia.⁵⁴

Cabe aquí una digresión: aunque no todas las piezas de este tipo trataban un tema teológico, buena parte llegaban a colocarlo como un asunto central, por los ya referidos conflictos religiosos de la época; desde esa perspectiva, también se consideraba a esos dramas como una mezcla entre profanidad y divinidad, tal y como menciona González Ruiz:

La comedia teológica es aquella [...] en la que el problema teológico se plantea valiéndose el autor de un conflicto humano, con personajes

⁵⁰ Elma Dassbach, *op. cit.*, p. 3.

⁵¹ Javier Aparicio Maydeu, “A propósito de la comedia hagiográfica...”, p. 148.

⁵² Rosana Llanos López, “Sobre el género de la comedia de santos”, en Marc Vitse (ed.), *La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005 p. 810.

⁵³ Por el contrario, Elma Dassbach (*op. cit.*, p. 124) opina que las piezas podrían prescindir de las escenas profanas, ya que esas son menos importantes para “mostrar el retrato de santidad” de los protagonistas.

⁵⁴ Como ejemplos de este tipo de historias se encuentran *La niñez del Padre Rojas* y *El rústico del cielo* de Lope de Vega, quien fue el dramaturgo más prolífico de comedias de santos, con más de 50 en su repertorio, según el dato proporcionado por Jesús Menéndez Peláez, *art. cit.*, pp. 721-802.

que son personas humanas, si bien no queda totalmente excluida la intervención de lo maravilloso y lo sobrenatural. (Llamamos sobrenatural a lo que muestra una clara intervención del poder divino, y maravilloso a lo que procede de una inexplicable magia, frecuentemente diabólica). [...] La comedia teológica mueve personajes humanos.⁵⁵

Es preciso señalar que algunas de las producciones áureas sobre santos tenían especial interés en exponer la teoría de la gracia y la salvación, la cual defendía la idea de que hasta el más grande pecador, si era movido por la palabra divina, recomponía su actuar y efectuaba penitencia, recibiría el perdón por aquellas faltas y lograría ser redimido.

Por medio de esta posición, de nueva cuenta se presentó la lucha entre el catolicismo y la Reforma protestante, pues “frente a la fe sin obras de Lutero y sus seguidores, la fe junto a las obras del dogma católico. Frente al determinismo que ahogaba el concepto de la libertad, la unión de la doctrina del libre albedrío, con la necesidad de la gracia”.⁵⁶ Las comedias de santos que tenían como eje central esa temática utilizaban todos los recursos dramáticos y espectaculares de que disponían para transmitir a la audiencia tales conceptos de la manera más sencilla, pero no por ello menos impactante.

Dicho lo anterior, vayamos con el repertorio de las *dramatis personae*⁵⁷ de las obras hagiográficas. Primero una aclaración: los santos tienen una condición profana previa a su elección de vida célibe o a su elevación divina, algunos están más cercanos al cielo porque desde su infancia actúan con rectitud, mientras otros son seres ligados al mundo y a las pasiones, pero que al seguir al Creador recomponen su ruta.

⁵⁵ Nicolás González Ruiz, *op. cit.*, t. 1, pp. 7 y 8.

⁵⁶ Ángel Valbuena Prat, *Estudios de literatura religiosa española: Época medieval y Edad de Oro*, Afrodísio Aguado, Madrid, 1963, p. 227. Retomo este material por ser uno de los más esclarecedores sobre el papel de la religión en la sociedad y la literatura áureas.

⁵⁷ En este trabajo se utilizarán sobre todo los términos *persona*, su latinismo *dramatis persona* y *figura*; pues como explica Christophe Couderc: “el personaje es una noción anacrónica en tiempos de Lope de Vega, o por lo menos que la lengua aún no ha asociado con una palabra y un concepto [...]” (*Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2006, p. 17). Sólo en aquellos casos donde se repitan excesivamente los nombres arriba señalados se ocupará la palabra “personaje”, con el propósito de tener una redacción menos tediosa y clara.

Misma consideración merecen los convertidos y los pecadores arrepentidos,⁵⁸ todos ellos personajes profanos que, por sus faltas a la ley divina, estaban hundidos en una vida disoluta como bandoleros,⁵⁹ cortesanas y meretrices hasta que algún ángel, virgen o religioso les enseña cómo reencontrar a Dios. En el otro extremo, se encuentran los creyentes en dioses paganos, como lo fueron muchos de los santos y santas de los primeros años del cristianismo, quienes profesaban una religión politeísta, pero una vez “iluminados” por la divinidad se volvieron del lado de la fe.

Esos procesos de conversión y arrepentimiento eran merecedores de amplios recursos en la representación, pues no sólo se mostraban al público los suplicios, las penitencias, los milagros y las muertes dolorosas en nombre del Todopoderoso, sino que a través de ellas se sustentaban los principios teológicos y morales católicos.

Junto a esa galería escénica de seres virtuosos, ángeles, la Virgen María y los demonios hostigadores, aparecen las personas convencionales del teatro del Siglo de Oro: damas, galanes, padres, criados y, en un lugar especial, el gracioso. En ellos también se presenta una conformación dual, pues aunque conservan su función típica como en el resto de las comedias, en las de santos son guiados por los valores católicos o dominados por el pecado y el Demonio; además los dramaturgos los utilizaban con diversos fines: para ayudar a las figuras virtuosas, dificultarles su camino o consolidar la firmeza de su fe.

El gracioso merece especial atención. Es un fiel acompañante del santo “ya sea participando en sus asuntos amorosos o en sus hazañas bélicas, como posteriormente en su vida religiosa, bien sea entrando en un convento o compartiendo su conversión”.⁶⁰ Por medio de su lenguaje coloquial, salpicado de refranes y proverbios populares, así como de sus bajas acciones, su pereza y marcada glotonería, establece la diferencia entre “la superioridad del santo y la mediocridad del hombre común”.⁶¹

⁵⁸ Elma Dassbach, *op. cit.*, pp. 37-51. La especialista dedica todo un apartado donde se expone la manera como pecadores y/o paganos logran la redención y alcanzan la santidad.

⁵⁹ *Vid.*, Alexander A. Parker, *art. cit.*, pp. 395-416.

⁶⁰ Elma Dassbach, *op. cit.*, p. 145.

⁶¹ Carmen Álvarez Lobato, “Lo sagrado y profano en *Lo fingido verdadero*”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, Colegio de México, México, 2000, p. 138.

Esa “mediocridad” se refiere a la importancia que los instintos y sentidos tienen en la figura de donaire, los cuales resultan elementales para la comedia, ya que como refiere Casaldueiro: a través de ese primitivismo, el gracioso conduce o anuncia las acciones que otras personas, en especial las instruidas, son incapaces de percibir, pues la sapiencia a veces está distraída, dormida o ciega.⁶² Es el primero en descubrir la presencia demoníaca o en desconfiar de otros seres ligados con el pecado.⁶³

Pero la mayor aportación del gracioso es que hacía más accesible la vida del santo, al darle un tinte popular y cercano, a través de sus comentarios “chispeantes” y divertidos que eran sumamente celebrados por la audiencia del corral, la cual de inmediato se identificaba con ellos. No en balde aquella figura llegó a causar el repudio de algunos eclesiásticos del XVII por la bajeza de sus acciones, y hasta de los críticos del XIX que veían en él una afrenta a la religión,⁶⁴ pero como bien dice Álvarez Lobato: “el público no iba a misa, sino al teatro”;⁶⁵ de manera que aunque las obras brindaran ejemplaridad eran incomparables con el sermón dominical y su carga de adoctrinamiento formal.

Otro asunto importante en cuanto a la profanidad en los dramas hagiográficos, es que en la mayoría de las historias principales, o incluso secundarias, se incorporan escenas de amor terrenal, de galanuras, de cortejos y hasta de pasiones desenfrenadas, mismas que otorgan mayor fuerza a la templanza del santo o al paso de pecador a virtuoso. Y es que en el andamiaje de estas piezas se encuentran contenidas algunas estrategias de las comedias de enredo; de tal forma, las obras a “lo divino” gozaban de mucho dinamismo, pero sin desvirtuar la trayectoria de esos seres extremadamente devotos.

⁶² *Vid.*, Joaquín Casaldueiro, “El gracioso de *El Anticristo*”, en *Estudios sobre teatro español*, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1972, p. 149.

⁶³ Sólo para ejemplificar el papel del gracioso habrá que remitirse a Balán y Pantoja, de *El Anticristo* de Ruiz de Alarcón y *La mesonera* de Mira de Amescua: la primera de esas figuras descubre al falso Mesías, cuando al intentar volar con el supuesto amparo del Anticristo se rompe las piernas. Mientras que la segunda encuentra a la protagonista pecadora; conduce al asceta hasta ella para que se produzca la conversión y desconfía del arrepentimiento de un mesonero alcahuete.

⁶⁴ Carmen Álvarez Lobato, *art. cit.*, p. 134.

⁶⁵ *Idem.*

He mencionado un elemento clave para aquellas comedias: la espectacularidad, la cual se encuentra relacionada con los sucesos sobrenaturales que ocurren en la pieza, ya sea para volver “visible” la santidad de la figura o para asombrar y entretener con los recursos de tramoya; esos efectos podían representar lo propio de Dios (apariencias y presencias de ángeles), como al mismo Diabolo con fuego, truenos y descensos al escotillón,⁶⁶ en una clara referencia al infierno.

Cabe precisar que la música, elemento fundamental del teatro del Siglo de Oro, servía, entre otros aspectos, de acompañamiento para anunciar al público la entrada de los seres supraterráneos: con cánticos, recitativos y sonos de arpas, a los celestes y con estruendos horribles, a los infernales.⁶⁷

Elma Dassbach explica que la magia y el milagro permitían escenificar la lucha entre el bien y el mal, pues nada era más efectivo que mostrar, mediante tramoyas y demás elementos, los ardides de las fuerzas diabólicas, los sucesos milagrosos de los santos y de Dios,⁶⁸ y el enfrentamiento entre ambos, con la consabida victoria de las figuras divinas.

De manera que lo sobrenatural resultaba indispensable en este tipo de obras, ya que únicamente a través de aquél era posible exteriorizar la santidad y representar en escena los pasajes extraordinarios narrados en las fuentes hagiográficas respectivas. Ahora bien, sin importar la vía por la cual haya obtenido el santo esa condición, existía un requisito indispensable para que fuera reconocido como tal: la exhibición de sus poderes milagrosos; es decir, los prodigios teatralizados no sólo eran un medio de

⁶⁶ Es la “puerta o tapa corrediza en el suelo. Llámense así las aberturas que hay en los tabladillos donde se representan las comedias”. *Diccionario de Autoridades*, vol. 1, Real Academia Española, Gredos, Madrid, 1984, *sub voce*: *escotillón*. En el escenario del corral es el sitio debajo del escenario que se abría para lograr las apariciones y desapariciones del Demonio y sus secuaces, y en ocasiones de otras personas dramáticas.

⁶⁷ Como ejemplos de investigaciones acerca de este aspecto *vid.*, Agustín de la Granja, “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 79-94 y Antonio Muñoz Palomares, “Anotaciones sobre algunos aspectos escénicos en dos comedias del mismo tema: *El santo negro de Palermo*”, en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 395- 400.

⁶⁸ *Vid.* Elma Dassbach, “Las artes mágicas y los sucesos milagrosos en las comedias de santos”, *Hispania*, 82 (1999), p. 429.

espectacularidad, sino un aspecto intrínseco a la perfección divina del protagonista.⁶⁹

Lo sobrenatural en el tablado resultaba familiar a los ojos del espectador, en particular del pueblo, que no podía entender los fenómenos inexplicables de la vida si no les daba una interpretación mágica o milagrosa. Existía mayor propensión a creer en los milagros, pues éstos ayudan a resolver necesidades apremiantes y permiten confiar en una posible solución a los problemas que sobrepasan los límites humanos. Esas creencias, asegura Dassbach, alentaban al hombre del Siglo de Oro a sobrellevar las adversidades de su existencia, ya fuera la pobreza, las injusticias, las enfermedades y demás desgracias.⁷⁰

Por otra parte, el poeta establecía que un mismo hecho supraterrrenal fuera interpretado de modo distinto por cada una de sus *dramatis personae*: así, los paganos (moros o judíos) entendían ese suceso como un encantamiento o hechizo; en tanto que los católicos como una manifestación proveniente de la divinidad. Y eran esas percepciones contrarias las que permitían la realización de enredos, malentendidos, ambigüedades y conflictos con los cuales se incrementaban los niveles de intriga y de complejidad de la pieza en cuestión.

Aunque en un primer momento parece que todas esas obras son iguales en cuanto a temáticas, contenidos ideológicos y recursos espectaculares, el análisis a un conjunto de ellas arroja, como conclusión, que los comediógrafos deseaban lograr con cada hagiografía dramatizada una puesta en escena única y novedosa. La explicación es simple: ante el gran número de piezas “a lo divino”, resultaba indispensable componer historias que no fuesen repetición de otras, para no causarle tedio al auditorio del corral.

Se puede observar que las comedias de santos son un conjunto de aspectos variados que puede llamarse teatro de síntesis, como formuló Javier Aparicio Maydeu

⁶⁹ A diferencias de las hagiográficas, las comedias de magia dieciochescas tenían “fundamentalmente objetivos de diversión escénica, sin mayores trascendencias ideológicas o religiosas y con apoyo casi exclusivo en los efectos de la tramoya”. Ignacio Arellano, “Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro”, en José Juan Berbel Rodríguez (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1996, p. 17.

⁷⁰ Elma Dassbach, “Las artes mágicas...”, p. 432.

y respecto a lo cual Álvarez Lobato añade que: “el equilibrio entre lo sagrado y profano, aunado al impactante desarrollo de los elementos sobrenaturales (tradicción directa del teatro religioso medieval) favorecidos por la tramoya y la profusión de elementos técnicos, entiéndase milagros, apariciones de ángeles y demonios, levitaciones, voces, rayos y truenos, captaba la atención del público del corral de comedias, que iba, sobre todo, a entretenerse”.⁷¹

Ante esa conclusión tan acertada, me permito agregar una consideración más, antes ya mencionada: si bien es cierto que el auditorio áureo acudía a ver las comedias de santos con el fin de “deleitarse”, también lo es que por medio de esas representaciones recibía los *exempla* del santoral vivo en el escenario. Mediante esas “hagiografías en movimiento”, la Contrarreforma y la Iglesia postridentrina podían reforzar el espíritu religioso de la época y transmitir de manera popular los preceptos teológicos y morales en boga, desde luego con la ayuda de los componentes dramáticos, la maquinaria espectacular y los juegos de apariciones.

1.2 El pecado y la teatralización del mal

En los siglos XVI y XVII existía en España un problema teológico-doctrinal de gran envergadura: el pecado, considerado por San Agustín, en su libro *Contra Faustum*, como esa palabra, acción y deseo contrarios a la ley eterna y por tanto a Dios; que también le resulta ofensivo al Señor porque se opone a la razón que debe regir las acciones; además de que se opone al actuar recto.⁷²

En el Siglo de Oro, tal conflicto sería llevado dramáticamente al teatro religioso y profano; en las comedias hagiográficas aquél fungiría como desencadenante de la acción, ya sea que se tratase de obras donde se enaltecía la vida incólume del santo o donde se mostraba la flaqueza de espíritu y la redención de un pecador.⁷³

⁷¹ Carmen Álvarez Lobato, *art. cit.*, p. 135.

⁷² *Diccionario del Cristianismo*, ed. de Olivier de la Brosse *et. al.*, Herder, Barcelona, 1986, *sub voce*: pecado.

⁷³ José María Bella, *op. cit.*, p. VII.

El pecado en sus distintas formas (lujuria, envidia, avaricia, soberbia, gula, ira y pereza) tensionaba las historias al tratar de interrumpir fallidamente la misión virtuosa de santos y santas; provocar la constante disolución de personajes perniciosos o bien hacer caer a aquellos que tenían una existencia pía, de ese modo era obstaculizado su camino hacia la santidad.

En el tablado de los corrales se escenificaba la lucha entre el bien y el mal, entre la virtud⁷⁴ y el pecado, que en estricto sentido no es contraparte de aquélla, como lo es el vicio (la disposición hacia las acciones malas o indecorosas); aunque, como señala Delfín Leocadio Garasa, en un importante estudio puntero sobre las comedias hagiográficas de Lope de Vega: “los pecados rara vez vienen solos, su reiteración empeñada puede modificar cualquier buena disposición”⁷⁵ y derivar en una conducta viciosa. Las comedias de santos exponían esa controversia.

Pues bien, las intervenciones escénicas del mal ocurren a través de las distintas situaciones pecaminosas y las personas que intervienen en ellas, las cuales son tres: el Demonio, sus ayudantes y los pecadores o santos pecadores.

El primero tiene una importancia considerable en las comedias de santos (aunque no forzosamente haya sido incluido en todas), es una *dramatis persona* fija al representar al antagonista y seductor de almas por excelencia. Tanto en la religión como en el drama, el Diablo tiene un mínimo poder en comparación con Dios; actúa de acuerdo con los designios divinos; efectúa tropelías, enredos y malas acciones contra santos y demás seres piadosos, pero hasta donde el Todopoderoso lo permite.

La figura del Demonio teatral sufrió cambios notorios a lo largo del tiempo, tanto en su forma externa, como en sus funciones. En la Edad Media, su conformación física era la de un adefesio: con cuernos, alas, un rabo largo, patas deformes y flacas,

⁷⁴ Conforme a la primera acepción del *Diccionario del Cristianismo*, *sub voce*: virtud: “es la disposición estable para obrar bien, según lo que constituye al hombre”. Esa entrada terminológica también incluye la clasificación de los tipos de virtudes, entre las más importantes están: las teologales, donde el humano es dirigido hacia Dios por la gracia; las morales que habilitan para obrar bien en la comunidad humana; las cardinales, como la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza; y las infusas, que son aquellas que tienen como fundamento la gracia divina en el alma.

⁷⁵ Delfín Leocadio Garasa, *Santos en escena*, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1960, p. 106.

cenizo de la cara y cuerpo; en fin, un monstruo al grado de lo grotesco.⁷⁶ Para el Siglo de Oro, dicha imagen pervivía en el drama y otros géneros, junto con una ya muy común: la del ente demoníaco con forma humana, disfrazado de galán, misionero, rufián, sabio o pasajero, que le era más familiar a la audiencia y lo hacía más humano. En algunas obras, también, experimentó transformaciones de sexo y posesiones de cuerpos piadosos, con el fin de efectuar acciones bajas y reprochables.⁷⁷

Respecto de las “características anímicas”⁷⁸ de la figura demoníaca, llamadas así por Cárdenas-Rotunno y que pueden identificarse como las diferentes acciones e intervenciones que el Maligno pretende realizar contra los mortales; es posible conocerlas por medio de los nombres y las definiciones expuestas a continuación:

En una paráfrasis al *Tesoro de la lengua castellana o española*, el término “Diablo” se refiere al denunciador y calumniador de los seres humanos, pues como ángel malvado que es, luego de conducirlos al pecado, los delata y acusa en el Juicio Divino.⁷⁹ En *La gran columna fogosa* de Lope, el Maligno, después de ser vapuleado por San Basilio, decide apelar a la justicia de los cielos para que Patricio (firmante con sangre de una cédula para obtener los favores de Antonia) cumpla su compromiso y le entregue el alma; en un caso así sólo Dios es capaz de decidir al respecto.

Luego de esta digresión, volvamos a los significados: el vocablo “Demonio” (citado en el mismo *Tesoro* de Covarrubias) es el “espíritu malo o diablo calumniador”.⁸⁰ Al respecto, en una fuente especializada, la tercera acepción de la palabra explica que “se considera a los demonios como ángeles caídos en rebelión

⁷⁶ Teresa Ferrer Valls, "Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español", en *Diavoli e mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, 1989, p. 303.

⁷⁷ Ejemplos de ello suceden en *Barlán y Josafat* y *La gran columna fogosa* de Lope de Vega; en la primera, el Diablo se convierte en la princesa Leucipe; mientras que en la segunda, se introduce dentro de la criada Sabina. También en *El José de las mujeres*, de Calderón, ocurre algo similar: el cadáver de Aurelio sufre una usurpación demoníaca, que dura gran parte de la pieza. Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 112.

⁷⁸ Anthony J. Cárdenas-Rotunno, “Una aproximación al diablo en la literatura medieval española: desde *Dominus* a *Dummteufel*”, *Hispania*, 82 (1999), pp. 207-209.

⁷⁹ *Tesoro de la lengua castellana*, sub voce: diablo.

⁸⁰ *Tesoro de la lengua castellana*, sub voce: demonio.

contra Dios [...], caracterizados por la soberbia y la lujuria y que atormentan al hombre”.⁸¹

“Satán”, por su parte, es un nombre de origen hebreo, que también señala algunas cualidades perversas, como “tender acechanzas, perseguir, ser adversario”,⁸² esto último es un importante soporte teológico y dramático para la figura, ya que todas las acciones que realice (religiosas y teatrales) serán con el fin de rivalizar contra el Rey celestial.

A través de esos términos es posible conocer algunas de las caracterizas teológicas y teatrales de ese ser; veamos otra más: como desterrado del cielo intentó asemejarse en poderío al Señor y una vez que falló se presenta en la tierra para causar toda clase de daños, aprovecharse del hombre para lograr su condenación perpetua y de esta manera obtener su alma. En buena parte de las comedias de santos tal figura perversa realiza distintas artimañas escénicas para vencer, primero, al ser humano y por extensión (lo que más le interesa) a la divinidad.

Como complemento a esta idea, es conveniente mencionar la clasificación de Delfin Garasa sobre las cuatro “misiones” o funciones dramáticas del Demonio. El especialista asegura que el ente maligno buscará en los hombres:

- 1) Tentarlos para que se aparten de la virtud y cometan toda suerte de ignominias; 2) abrumarlos con diversos y crueles castigos (por supuesto que para esto, como para lo anterior, cuenta con la debida autorización divina); 3) otorgarles ciertas ventajas aparentes para atraparlos mejor; 4) hacerse adorar por ellos como si fuera un dios verdadero.⁸³

Pasemos al modo como el personaje ha sido tratado en la literatura y el drama. Desde la época medieval aparece como el antagonista del ser humano en dos formas: como un diablillo juguetón, carnavalesco y muy popular, con quien se puede negociar. La otra es como un tipo serio, erudito, que firma pactos con sangre, infunde terror y requiere de intermediarios para dañar al hombre, pues éste le resulta tan insignificante

⁸¹ *Diccionario del Cristianismo*, sub voce: demonio.

⁸² *Tesoro de la lengua castellana*, sub voce: satán.

⁸³ Delfin Leocadio Garasa, *op. cit.*, p. 96.

que prefiere que otros se encarguen de conducirlo al pecado; se trata de un ser majestuoso, soberbio y lejano a la condición humana.⁸⁴

En los siguientes dos siglos intercala su tipología como diablo cómico o serio, de acuerdo a las necesidades de las obras, las invenciones de los dramaturgos, los deseos de la audiencia y las censuras eclesiásticas. Teresa Ferrer explica que en la primera mitad del XVI alternan ambas figuras en el teatro profano y religioso de la época; Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz y Juan de Paris las incorporan con frecuencia en sus piezas, aunque privilegian al Demonio bufón, atolondrado, caracterizado como monstruo con larga cola, que es vencido, burlado o ahuyentado por el bobo de la historia, con quien regularmente forma la pareja de comicidad.⁸⁵

Mientras que en las obras de Timoneda (cuya producción despegaba después de 1550), al igual que en el *Códice de Autos Viejos*, se destierran a los diablos “chillones” y grotescos, y sólo se incorporan algunos serios, con forma humana y un sustento teológico. Para entender ese cambio, sólo baste mencionar que ese periodo coincide con la Contrarreforma y el Concilio de Trento. Al respecto, así comenta Teresa Ferrer:

No es de extrañar, pues, que las piezas de Timoneda y las del Códice [...] haya que encuadrarlas en plena ofensiva contrarreformista, y que la tendencia a la eliminación de todo lo que pueda parecer grotesco en relación al maligno sea una consecuencia de ello.

La Inquisición miraba con repugnancia la mezcla de lo sagrado y de lo profano. El propio Concilio de Trento había prohibido la utilización de las Sagradas Escrituras con fines profanos.⁸⁶

Ante ese condicionamiento, ni Lope de Rueda ni otros dramaturgos utilizan al Demonio en sus piezas; si acaso lo llegan a hacer, es en su faceta formal. Mientras que

⁸⁴ Existen varios estudios acerca de los diferentes tipos de demonios en la literatura y el drama español, menciono únicamente tres que ejemplifican magistralmente el tema: Anthony J. Cárdenas-Rotunno, *art. cit.*, pp. 202-212; Teresa Ferrer Valls, *art. cit.*, pp. 303-324; y Maxime Chevalier, *art. cit.*, pp. 125-136.

⁸⁵ *Ibid.*, Teresa Ferrer Valls, *art. cit.*, pp. 303-320.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 321.

en el Siglo de Oro, se concentra su participación como persona dramática en el teatro religioso, en concreto en las comedias de santos, donde –según Ferrer– por el espíritu anti-luterano de la época recibe un tratamiento respetable y erudito. A esa idea se opone Chevalier, quien afirma que a la par de esa caracterización también se encuentra la representación tradicional, popular, jocosa y menos inquietante que la de ese Demonio terrible difundido por los predicadores.⁸⁷

Algunos aspectos que se destacan de ese “pobre Diablo” –como lo nombra Chevalier por ser objeto de chistes, bromas y comentarios divertidos– son las menciones a sus “patas” o pies, a su cara, a sus aficiones y a su estado civil. Acerca del primer punto, se le dice “Pateta”, “Patillas”, “pies de cabra”, “ángel con pies de avestruz” y “patas de gallo”,⁸⁸ entre varios más.

Su cara recibe apodos como el de “tostado”, “tapeteado” o “tiznado”, relacionados con su cercanía con las calderas del infierno; también le dicen “tiñoso”, que era un insulto para la época, más que una enfermedad, y “capón”, lo que quiere decir que es desbarbado, un oprobio a las señas exteriores de la virilidad de entonces.⁸⁹

Cabe aclarar que esas designaciones son una forma de importunar y mofarse de la figura demoníaca que aparece humanizada, pero a la que siempre se le recuerda su origen bestial. A tal personificación se suman peculiaridades como sus juegos con pasatiempos mundanos (las pelotas o las barras, es decir el dominó) y su condición de casado, asunto que despertará las burlas más frecuentes al ser golpeado por su esposa, encerrado por su suegra o curado de dolencias en zonas íntimas por la misma consorte;⁹⁰ esas características señalan a un ser diabólico inofensivo, ya que es sometido y maltratado por una mujer.

El Diablo era importante y útil para los dramaturgos del XVII, quienes lo usaron conforme a sus intereses estéticos, era esencial que resultara convincente para

⁸⁷ Teresa Ferrer, *art. cit.*, p. 321, y Maxime Chevalier, *art. cit.*, p. 125.

⁸⁸ Maxime Chevalier, *art. cit.*, p. 126.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 128 y 129.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 131 y 132.

los propósitos teatrales del momento, sobre todo que fuese familiar para el auditorio del corral y coherente con una trama deleitosa, pero sin mayor profundidad ideológica, pues para esas historias estaba disponible otra clase de personaje.

Acerca del Demonio respetable de algunas piezas religiosas, y en especial de las hagiográficas del XVII, encontramos que es presentado de esta manera por la conformación teológica de las obras, recuérdese que muchas de estas representaciones sobre vidas de santos exponían el problema de la predestinación, el libre albedrío, la gracia y la salvación, por tanto ese ente debía generar un conflicto mayúsculo al tentar a los protagonistas virtuosos, ser extremadamente soberbio y embustero; de modo que en la Edad de Oro “irá perdiendo valor como arquetipo, pero irá ganando en complicación psicológica e ideológica, hasta convertirse en personaje activo [... de alto] contenido teológico”.⁹¹

Como parte de la actividad propia de una *dramatis persona* seria se encuentra el ya mencionado pacto firmado con sangre (reminiscencia de las leyendas medievales de Fausto y Teófilo)⁹², cuyo signatario, regularmente el protagonista, renuncia a Dios con tal de alcanzar la deseada prenda femenina, mayor sabiduría a través de la magia o sentarse en el trono de un reino aun siendo mujer; esas tres situaciones se ejemplifican, respectivamente, en *El esclavo del Demonio* de Mira de Amescua, *El mágico prodigioso* y *Las cadenas del Demonio*, ambas obras de Calderón de la Barca.

De acuerdo con el carácter mentiroso del Diablo, la mayoría de los firmantes son engañados con falsas promesas⁹³ o abandonados a su suerte, como sucede en *Quien mal anda en mal acaba* (atribuida a Alarcón), basada en el caso histórico del morisco Román Ramírez, quien acusado de conjurar al Maligno y confesar esa fechoría es quemado por la Santa Inquisición; en esa trama, las relaciones demoníacas del protagonista no le sirven para salvarse de la hoguera.

⁹¹ Teresa Ferrer Valls, *art. cit.*, p. 322.

⁹² *Vid.*, Natalia Fernández Rodríguez, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2007, pp. 26-36.

⁹³ Para mostrar los ardidés de ese ser remitámonos a las célebres escenas de *El esclavo* y *El mágico*, donde los antes virtuosos Gil y Cipriano reciben, tras firmar la cédula y aprender las artes mágicas, el privilegio de gozar a Leonor y Justina, respectivamente. La sorpresa y el horror es mayúsculo cuando descubren que en vez de la amada han compartido el lecho con un esqueleto.

Por otra parte, la figura malévola también gana relevancia estética por todos aquellos elementos teatrales que irá conjuntando,⁹⁴ y cuyas formas visuales provendrán de las tramoyas, la maquinaria y otros recursos para exhibir su condición sobrenatural, en especial sus poderes malignos. Aunque no hay que olvidar que los aspectos demoníacos asociados con la magia escénica son negativos, por lo tanto siempre son superados por lo milagroso, propio de lo divino.⁹⁵

Cabe mencionar que esa persona dramática será nombrada de varias maneras (algunas ya mencionadas) por los comediógrafos: Diablo, Satanás, Belcebú, Lucifer (en alusión a su perdida condición angélica), Demonio simplemente, o una serie de nombres creados expresamente para él como Angelio y Dios Astarot,⁹⁶ en *El esclavo* de Mira de Amescua y *Las cadenas del Demonio* de Calderón de la Barca, respectivamente.

Recibe diversos nombres comunes en las piezas teatrales del XVII como “enemigo mortal”, “la gran bestia”, “espíritu malo”, “el maligno”, “bestión mascariento”, “el malo” o “pecado”, este último por esa prolijidad para desviarse de la rectitud, torcer el camino de los humanos y ser todo lo contrario al Dios bondadoso y piadoso de los creyentes católicos. Además se le designa como a diversos animales o seres bestiales, identificados con el mal desde el Medioevo: “perro”, “lobo”, “león rugiente”, “serpiente”, “zorro” o “dragón”.⁹⁷

También es llamado como cada uno de los pecados capitales: Soberbia, Envidia, Lujuria, Pereza, Avaricia, Gula e Ira; en ocasiones esas designaciones coinciden con las representaciones alegóricas que se efectúan de aquellos males en las

⁹⁴ Vid, José Muciño Ruiz, “El mágico prodigioso de Calderón; las andanzas del Diablo en el teatro español”, en *400 años de Calderón*, UNAM, México, 2001, p. 171.

⁹⁵ Elma Dassbach, “Las artes mágicas...”, p. 429.

⁹⁶ Aclaro que por ser este trabajo un acercamiento al tema de los entes pecaminosos, no me detendré en el asunto de los nombres propios que recibe la figura demoníaca en las comedias, sólo menciono algunos de los más representativos.

⁹⁷ Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y Edad Media*, 2 vols., Sophia Perennis, Barcelona, 1996, pp. 30-38, 46-55 y 771, 772 y 777; e Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, 3ed., Siruela, Madrid, 1989, pp. 22-29, 45-61, 266-275 y 286-289.

obras que están a medio camino entre la comedia y el auto, como *La vida y muerte de la monja de Portugal* de Mira de Amescua.

El Diablo desarrolla todas esas formas en las comedias de santos del Siglo de Oro, en una *variatio* escénica de su figura, que incluye desde el modo de presentarlo, su polimorfismo y hasta sus acciones malvadas, todo ello para que el público descubriera en cada ente diabólico a un personaje diferente y hasta novedoso, como ocurría con los seres virtuosos y los santos.

Pero antes de hablar de éstos, vayamos con los pecadores, que son de dos clases: comunes y grandes pecadores. Los primeros son personas secundarias que experimentan la carnalidad y los gozos terrenales sin mayores remordimientos, a veces son comparsas demoníacas y otras obtienen algún beneficio de la caída moral del virtuoso. Los grandes pecadores tienen mayor relevancia para la trama, pues se trata de devotos o futuros santos que, vencidos por alguna tentación diabólica, han cometido mayúsculas afrentas, como negar a la divinidad, creer ser tan poderosos como aquélla o hundirse en la disolución y la lascivia.

Enseguida se abordarán las características de los grandes pecadores, figuras más versátiles y que aparecen como protagonista de comedias de santos, ya que sus “vidas” proporcionaban mayores posibilidades dramáticas a la comedia, de ahí que el tema fuera muy popular entre dramaturgos y asistentes al corral.

Y es que de acuerdo con Menéndez Pelayo sólo aquellos santos con una vida exterior, mundana y sometida a diversas disyuntivas pueden ser “héroes” del drama, pues la plena santidad y la falta de conflictos resultan ser formas “frías” para el teatro, cuya razón de ser y perdurar se encuentra en la explotación de las pasiones.⁹⁸

En ese punto, Elma Dassbach abunda en que la ruta del pecador para alcanzar la santidad es más extensa, compleja e interesante por la serie de obstáculos a vencer,

⁹⁸ Vid., Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de la sagrada escritura y comedias de santos*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2008: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29132>.

además de que ese personaje resulta más humano y familiar para el público, que la vida dedicada a la perfección de los santos.⁹⁹

Concuerda Garasa al respecto, ya que dice que un “santo activo”, aun cuando tenga una acción mínima o restringida, por el simple hecho de tener “choques” con el mundo material que le rodea, estará lleno de dramatismo en comparación con personajes más pasivos, que tienen una virtuosidad probada e incuestionable y por tanto menos tensiones para ser plasmadas en la escena.¹⁰⁰

En el escenario del Siglo de Oro, el santo pecador es aquel que ha llevado una vida repleta de pecados o que ha cometido una falta sumamente grave, como renunciar a Dios; no es un ser común y corriente que de manera ocasional se pierde ante algunos de los tres enemigos del alma: mundo, Demonio y carne,¹⁰¹ sino que es un pecador extremo.

Una de las principales formas pecaminosas es atentar contra la castidad,¹⁰² caer en la tentación y los embates del Demonio, nada es más preocupante para un santo en el teatro que perder esa virtud, incluso prefieren soportar los tormentos más crueles, antes que abandonar su estado célibe. Las que ejemplifican las mayores transgresiones al respecto son las pecadoras, quienes son representadas como seres sin fuerza de voluntad ni templanza, que sucumben con facilidad a las seducciones demoníacas.¹⁰³

Los santos varones soportan con estoicismo y fortaleza espiritual las tentaciones provenientes de provocativas figuras femeninas, que muchas veces son las transmutaciones corpóreas del Diablo; aquéllos que llegaban a desplomarse lo hacían por el deslumbramiento de la belleza y la concupiscencia que no podían reprimir, aunque su proceso de redención ocurre por el simple hecho de arrepentirse.

⁹⁹ *Vid.*, Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 46.

¹⁰⁰ *Vid.*, Delfin Leocadio Garasa, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 108-112.

¹⁰³ El ejemplo más representativo es el de Santa María Egipciaca, cuya vida aparece narrada ya en el siglo XIII, y quien es la gran pecadora por antonomasia que tomaron como modelo los dramaturgos del XVII; de acuerdo con las leyendas hagiográficas en verso o en prosa, ella misma cuenta a San Zosimas cómo sedujo a cada uno de los jóvenes libios que la llevaron a Jerusalén. *Vid.*, Fernando Baños Vallejo, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003, pp. 51-59.

Vale la pena mencionar a algunos personajes de las comedias del Fénix quienes libraron con éxito batallas contra la lujuria, como el príncipe Josafat, Antón Martín, San Jerónimo y San Francisco de Asís, así también a esa lista hay que agregar a la monja Teófila de *Los locos por el cielo*, que pesé a ser mujer sorteó la concupiscencia al vivir encerrada en una casa de lenocinio y conservar su virginidad.¹⁰⁴

Por otra parte, la falta de humildad es otro de los pecados activos en escena, que arremete en forma espiritual o material. La primera se caracteriza por la soberbia o nula modestia de los personajes; tiene su fundamento en el llamado “orgullo castizo”, peculiar de los españoles de aquellas épocas, que era duramente reprendido por la Iglesia, sobre todo si era anidado en seres encaminados a la virtud.¹⁰⁵

Mientras que la segunda trata de la ambición por acumular bienes, comportamiento alejado de las doctrinas cristianas; es preciso recordar que el propio Jesucristo carecía de propiedades y exigía a sus discípulos despojarse de todo lo físico para seguirlo. Contrario a esto, en el Siglo de Oro nunca faltaban *dramatis personae* que tuvieran una vida cargada de lujos, o bandoleros que hurtasen joyas y dinero.

Justo a este pecado se encuentra la impaciencia o nula mansedumbre, recuérdese que una de las principales características de los personajes virtuosos es la serenidad y reflexión ante los sucesos de la vida, y sobre todo la aceptación de los designios divinos, por ello cuando alguno se revela es reprendido o llevado por un camino tortuoso, como sucede a Fray Gil de Santorem (*El esclavo del Demonio*)¹⁰⁶ o a Paulo (*El condenado por desconfiado*).¹⁰⁷

¹⁰⁴ Delfín Leocadio Garasa, *op. cit.*, pp. 108-112.

¹⁰⁵ Lope de Vega muestra en varias de sus piezas a personajes extremadamente soberbios que han cometido las peores bajezas, como Filipo en *Los prodigios de Etiopía*, incluso San Pedro Nolasco, en la obra del mismo nombre, expone inicialmente actitudes poco modestas. Delfín Leocadio Garasa, *op. cit.*, pp. 118 y 119.

¹⁰⁶ En la obra, Gil tras haber gozado de Lizarda, roto el voto de castidad y desoido al Señor se vuelve bandolero y firma un pacto con Satanás negando la existencia del Todopoderoso. Pero su ángel de la guarda intercede por él y logra redimirlo. Mira de Amescua, *El esclavo*, ed. de James Agustín Castañeda, Cátedra, Madrid, 1980, p. 85.

¹⁰⁷ Alexander A. Parker (*art. cit.*, p. 411) señala que Paulo “Por no tener corazón no siente el verdadero amor de Dios: es un egoísta espiritual, un hombre que se preocupa únicamente de sí mismo, de sí ha de salvarse o no. Y cuando le cierra a Dios las puertas de su mente por medio de la desesperación no queda nada en él que pueda corresponder a la gracia divina”.

La codicia por el conocimiento es otro de los pecados teatrales más escenificados, hombres comunes y virtuosos, como se ha dicho, venden su alma al Diablo para convertirse en sabios, dominar las artes mágicas o bien encontrar a Dios por vías no teológicas ni de la fe, claro ejemplo de ello es Cipriano de *El mágico prodigioso*.¹⁰⁸

La satisfacción de algunas necesidades vitales como la ingesta alimenticia y el sueño, pueden adquirir el rango de acciones indignas o pecaminosas, en particular cuando estos seres en camino a la santidad deben ofrecer a la divinidad ayunos y vigiliias dedicadas a la oración; el exceso derivado en la gula, la holgazanería y la ociosidad fueron también retratados en algunas comedias de santos,¹⁰⁹ aunque como se ha visto con anterioridad, no eran de las formas del pecado más tratadas en las historias por los dramaturgos, como la pérdida de la castidad o la nula humildad de espíritu.

Por todo lo anterior, tanto las *dramatis personae* diabólicas como las pecadoras resultan ser muy atractivas. Las tentaciones del Demonio representaban a nivel teatral un grado mayor de tensión y facilitaban la utilización de recursos espectaculares. Así las variadas apariciones, pactos diabólicos, personificaciones del Diablo y la lucha de éste con personajes humanos y divinos debían ser totalmente visibles a los ojos de los asiduos a los corrales de comedias.

Ahora bien, la multiplicidad de facetas que se localizan en los pecadores y convertidos del Siglo de Oro, refrendan la idea de que la imperfección de estos seres sumidos en el pecado, y a veces redimidos, era más atrayente para la audiencia que las vidas intachables de otros santos, ejemplos de virtud, templanza y dedicación. Enseguida veremos si esta suposición se cumple.

¹⁰⁸ Calderón presentan un personaje (Cipriano) estudioso, filósofo y buen varón que es tentado por un Demonio catedrático en teología, el cual al fracasar por esa vía, corrompe al futuro santo despertándole deseos sexuales por Justina, sólo así es posible al Maligno volverlo su aprendiz en los artilugios mágicos.

¹⁰⁹ En las obras de Lope *El rústico del cielo* y *San Nicolás Tolentino* encontramos muestra de ello en las figuras del lego Francisco y de Fray Ruperto, quien llega al grado de comerse hasta las hostias.

1.3 La exaltación dramática de la virtud: los santos

Desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro, el santo personificó más que en ningún otro tiempo un ideal de vida y un permanente dechado de virtudes, de ahí que fuesen tan populares las leyendas hagiográficas, los pliegos de cordel con esas historias y las *Flos sanctorum*, así como sus continuadoras teatrales: las comedias de santos, que cultivaron prácticamente todos los dramaturgos del XVII desde Lope, pasando por Mira, Tirso y Ruiz de Alarcón, hasta Calderón y sus seguidores.

Fueron tan relevantes que se les consideraba modelos heroicos, dignos de imitación; al respecto, Aragone Terni afirma que “ed eroi per eccellenza sono i santi i quali, ciascuno a suo modo, *pelearon appunto a lo divino*”,¹¹⁰ mientras Thomas E. Case expresa que “the saints really are heroes of shorts and models of Christian behavior from whom the faithful should seek intercession and upon whose lives they should model their own”.¹¹¹

Ahora bien, Delfín Leocadio Garasa concluye que es posible decir que los santos despertaron intriga, encanto e incomodidad por ser “diferentes”. Al distanciarse de los comportamientos humanos comunes y de las reacciones impulsivas, llegaron a ser considerados como una especie de inadaptados por esa oposición con lo mundano. Por otro lado, aquellas situaciones o acciones que parecen increíbles para los hombres, son habituales y necesarias en esas vidas destinadas a la santidad.¹¹²

Pero como entes duales, además de estar sublimados y despedir un halo celestial, los santos también se presentan escénicamente próximos y concretos a la condición humana, para de ese modo funcionar como ejemplos y que sus obras resultaran edificantes.

Esas figuras, históricas o dramatizadas eran clara muestra de que “la santidad no conoce barreras sociales, raciales e intelectuales. Se trata en todo caso de caracteres

¹¹⁰ Elena Aragone Terni, *Studio sulle Comedias de santos di Lope de Vega*, Casa Editrice D’Anna, Firenze, 1991, p. 61. Cursivas incluidas en la cita original.

¹¹¹ Thomas E. Case, *art. cit.*, p. 19.

¹¹² *Vid.*, Delfín Leocadio Garasa, *op.cit.*, pp. 9 y 10.

fuertemente marcados”.¹¹³ Así, en las leyendas y las comedias aparecían santos de variada condición, lo mismo teólogos, antiguos nobles o caballeros que bandidos redimidos, esclavos ignorantes, niños cristianos o mujeres públicas, todos eran igualmente aceptados para dar fe de la gracia y la perfección divina, ya que lo que importaba era esa defensa de la religión y la virtud que lograban proporcionar a través de sus vidas.

También otros seres devotos como los legos resultan esenciales para las obras, ya que “con abundantes rasgos derivados del gracioso, [son] escalón intermedio entre la humanidad, limitada, y el santo sobrehumano, sirviendo de contrapunto emocional y humorístico al protagonista”.¹¹⁴ Llega a ser tal su importancia que algunas son personas centrales en quienes recae la acción principal religiosa, como el Hermano Francisco de *El rústico del cielo* de Lope de Vega, o Homo Bono de *Santo y sastrero* de Tirso de Molina.¹¹⁵

Lo anterior, lejos de establecer una definición sobre el santo es un acercamiento a ciertas características suyas, que se desarrollarán subsecuentemente. Ahora conviene precisar que en las piezas hagiográficas del siglo XVII se mostraban distintas formas de alcanzar la santidad: ya sea a través de una vida totalmente devota o mediante un antes y un después: primero una existencia pecaminosa y luego un periodo de contrición;¹¹⁶ las variaciones son muchas, lo esencial de esas figuras virtuosas es que ellas soportan la trama y en muchas ocasiones su contenido religioso. Además que cuentan, en ocasiones, con una carga de espectacularidad mayor que la existente en los entes demoníacos.

Si bien se mostraban diversas historias y procesos para obtener la santidad, los comediógrafos barrocos tenían una concepción unitaria de aquélla: era “la repetición de un esquema ideológico-estructural que comporta inexcusablemente el triunfo del

¹¹³ *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro, sub voce: comedia de santos.*

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ Rosana Llanos destaca que preceptistas de la época y críticos del siglo XX se opusieron tajantemente a la mezcla de las figuras del santo y el gracioso en un mismo personaje (*op. cit.*, p. 824).

¹¹⁶ Delfín Leocadio Garasa, *op. cit.*, p. 6.

santo sobre sí mismo y/o sobre los otros, a lo largo de su vida, y con un final explícitamente glorificador”.¹¹⁷

Concordamos totalmente con la anterior idea; sin embargo, diferimos de otra opinión del mismo Sirera, quien asegura que dicho esquema daba “una impresión de monotonía”,¹¹⁸ más bien diríamos que había acostumbrado al público áureo a una estructura muy familiar, la cual podía ser diversificada con los diferentes tratamientos, conflictos, escenas, uso de ciertas personas, elección de recursos y finales espectaculares o piadosos; no había novedad en la conformación interna de la obra, pero sí en las variaciones que se hacían de las situaciones, las acciones y el clímax, así como de las *dramatis personae*.

En el Siglo de Oro había predilección porque las comedias tuvieran como protagonistas a santos contemporáneos: algunos tenían origen medieval, pero habían sido canonizados en los siglos XVI y XVII, otros eran totalmente coetáneos, incluso algunos dramaturgos habían conocido de cerca su vida y milagros o habían recibido noticias de fuentes confiables sobre aquéllos y sus demostraciones de fe.

Sin embargo, se seguían tomando como figuras centrales a los canonizados medievales. Sirera se opone a tal afirmación, ya que asegura los primeros santos cristianos “son dejados de lado”¹¹⁹ en el teatro del XVII. Es preciso matizar y conciliar ambas ideas: es cierto, en las comedias de santos se privilegiaron historias coetáneas, pero jamás se desecharon vidas de amplia difusión en la Edad Media. Lo anterior se comprueba al revisar los repertorios de algunos ingenios, los cuales también contenían piezas basadas en las leyendas de santas pecadoras como María Egipcíaca, Tais, Afra, Pelagia y Teodora¹²⁰ o en las de San Jorge y San Cristóbal, las cuales seguían siendo populares y requerían ser actualizadas constantemente.

¹¹⁷ Joseph Lluís Sirera, “Los santos en sus comedias...”, p. 75.

¹¹⁸ *Idem*.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹²⁰ Se conocen varias obras inspiradas en pecadoras arrepentidas como *La conversión de Tais* (auto anónimo); *La margarita de los cielos y más firme penitente*, *Santa Pelagia* de Fernando de Zárata; *La Magdalena de Roma* y *Bella Catalina* de Juan Bautista Diamante; *La adúltera penitente*, *Santa Teodora* de Cáncer, Moreto y Matos; y *El prodigio de Etiopía*, de Lope, entre otras. Acerca de las piezas que tratan sobre pecatrices *vid.*, Jesús Menéndez Peláez, *art. cit.*, pp. 53-57.

En otro tenor, partamos del estudio de Elma Dassbach sobre la tipología de santos que se pueden encontrar en las piezas hagiográficas. La especialista precisa que existen cuatro principales: el mendicante, el convertido, el mártir y el hacedor de milagros. Cabe aclarar que en un mismo santo pueden presentarse particularidades de otros diferentes, pero casi siempre uno de esos rasgos típicos destacará sobre los demás: “es decir, son los aspectos que caracterizan a ese determinado tipo los que reciben más énfasis y ocupan un tratamiento dramático más extenso”.¹²¹ A continuación se precisa cada una de estas clases:

1. El mendicante: Se convierte en santo por el respeto y defensa excesivos de los votos de pobreza, castidad y obediencia que profesa; asimismo, guarda otras normas de la orden a la cual pertenece (Carmelitas, Trinitarios, Mercedarios, Franciscanos Terciarios y Dominicos); además debe servir a la comunidad a través de una actividad religiosa mundana, regularmente piadosa o humanitaria.¹²²

Categoría aparte tiene el monje, que también pertenece a una orden, pero vive enclaustrado en un monasterio, totalmente alejado del mundo y sus tentaciones; dedica su tiempo a ejercicios contemplativos y oraciones. En las comedias de santos también se recrean las vidas de algunos monjes o monjas que obtuvieron un halo celeste.

De vuelta con el mendicante, éste es un ser hagiográfico y dramatizado que renuncia a las vanidades y a lo material. Al comienzo de las obras se exponen las batallas, los trabajos y otras tareas con las cuales se siente inconforme el personaje y a las cuales cambia por seguir a Dios. Por otra parte, a lo largo de la pieza se destacan los embates del Diablo hacia esa persona dramática, los cuales son mostrados como insignificantes, ya que jamás ponen en peligro la virtud del santo, por el contrario le permiten reafirmar en escena su devoción y su amor divino.

¹²¹ Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 10.

¹²² Las órdenes religiosas efectuaban diversas tareas terrenales en los siglos XVI y XVII: los Carmelitas se ocupaban de la caridad; los Trinitarios de pedir limosna para liberar a cautivos, rezar por ellos, predicar y cuidar del necesitado; los Franciscanos brindaban ayuda humanitaria; los Mercedarios rescataban también presos de los moros, recaudaban dinero para su liberación o se cambiaban por los prisioneros. *Ibid.*, pp. 17-22.

Si se trata de una figura femenina, su deseo de ingresar a una orden proviene del rechazo al matrimonio y del propósito de mantenerse virgen; aquí existe un conflicto mayor pues tal decisión la enfrenta con su padre, que ha dispuesto verla casada,¹²³ y con los galanteos y peleas de sus enamorados; en algunas piezas, el mayor grado de tensión se produce cuando se intenta seducir a la joven, con el fin de obligarla a aceptar a alguno de esos galanes.

En ocasiones ese fin es obstaculizado por la templanza de la protagonista, aunque otras veces llega a ocurrir la pérdida moral del personaje, lo cual produce una de las faltas más graves hacia la virtud. Dos caminos quedan: la reparación del daño vía el matrimonio o la purga penitente; el segundo sucede de modo más frecuente, ya que la mujer virtuosa desea servir a Dios, no a un marido; es decir, prefiere llegar a ser santa y desposarse únicamente con el Todopoderoso, que tener nupcias terrenales.

Esta forma de santidad está basada no sólo en las buenas acciones, sino también en los conflictos mayores o menores creados dentro del drama para otorgarle impacto a la puesta. Al trasladar la historia de estos seres es indispensable jamás perder de vista la incorporación de los prodigios o pasajes por los cuales son reconocidos y adorados, ya que parte muy relevante de estas comedias es el respeto hacia las creencias populares y la tradición hagiográfica respectiva.

2. El convertido. En esta categoría se presentan dos clases: el pecador arrepentido que logra alcanzar la santidad, y el pagano o infiel que, tras su conversión, se vuelve un defensor exacerbado de su nueva fe, al grado de morir por ella. Lo esencial en estos seres es la forma como cambian hacia la virtud cristiana.¹²⁴

¹²³ En *Santa Teresa de Jesús* de Lope, se genera esa batalla. La protagonista está decidida a ingresar al convento y su progenitor prefiere que se despose con uno de sus pretendientes, pues duda que aquélla pueda conservarse casta aún siendo religiosa. También en *La Santa Juana* de Tirso de Molina, la virtuosa doncella muestra una aversión tenaz contra el matrimonio, que se equipara a la obstinación de su padre, su prometido y su tío porque se case.

¹²⁴ Se creía que ese suceso repentino hacia el bien no requería mayor explicación teatral ni social, ya que conforme a la idea medieval vigente del hombre, la personalidad adulta era permanente e inmutable, y sólo podría ser movida por “un ataque diabólico, una visión celestial o la muerte de un ser querido” (Donald Weinstein y Rudolph M. Bell, *Saints and society*, p. 199. *Apud.*, Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 11). De manera que las acciones pecaminosas ahí tenían su origen y por tanto era un paso natural regresar a un estado de virtud anterior.

Thomas E. Case reflexiona sobre el punto y sugiere que aunque no es indispensable exhibir las conversiones en las piezas, sí es primordial mostrar las pruebas y sacrificios que afrontará el protagonista para alcanzar la santidad, entre los que se encuentran las tentaciones diabólicas. Esto es lo que dice: “The saints are captains in God’s army leading epic-style the Christian nation marching together in a common cause. It is not necessary to portray conversion but certainly saintliness and trials that the saint must endure must be a part of the plot [...] This includes struggles and temptations of the devil.”¹²⁵

En tanto, Dassbach asegura que el desarrollo teatral de estos santos ocurre a la par de múltiples problemas hacia su conversión.¹²⁶ Así, mientras que los seres en vías de abandonar el pecado deben resistir las acometidas demoníacas, regularmente dirigidas a vulnerar su castidad (pues aún queda en ellos propensión al enamoramiento, a la atracción sexual o a la disipación); los paganos deben sortear estoicamente las persecuciones en contra de ellos.

Analicemos el potencial dramático de ambos procesos previos a la conversión. Las tentaciones resultan importantes, pues es posible a través de ellas hacer notable la batalla interna que el antes pecador sostiene para evitar caer, otra vez, en faltas graves, de manera que “apariciones, personificaciones, disputas dialécticas o peleas físicas del demonio con personajes humanos o sobrenaturales”¹²⁷ son esenciales para mostrar lo anterior. Tales muestras del potencial maligno irán acompañadas de efectos de tramoyas y sonidos ambientales que anuncien la intromisión en escena del Diablo.¹²⁸

Para corroborar las posibilidades teatrales de las injerencias demoníacas, baste recordar algunas obras claves del Siglo de Oro, como *La gran columna fogosa*, *La fianza satisfecha*, y *Barlán y Josafat* (todas ellas de Lope); el constantemente citado *El*

¹²⁵ Thomas E. Case, *art. cit.*, p. 19.

¹²⁶ La especialista explica que el dramaturgo realiza esto con un doble objetivo: por un lado enaltecer los méritos del pecador o pagano convertido, y por otro mostrar escénicamente un proceso que es una experiencia religiosa interior. Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 44.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Ejemplo del uso de la maquinaria teatral en las historias de pecadores convertidos, es la lucha por los aires que sostienen, en *El esclavo del Demonio*, el Ángel de la Guarda de Gil y el Diablo Angelio, con el fin de que el primero recupere la cédula del pacto y así pueda liberar el alma del futuro santo.

esclavo del Demonio y *La mesonera del cielo* (de Mira de Amescua); *El condenado por desconfiado* (de Tirso); *El Anticristo* (de Ruiz de Alarcón); *El mágico prodigioso* y *Las cadenas del Demonio* (ambas de Calderón de la Barca).

Tras este pequeño comentario vayamos al tema de los paganos convertidos, en el cual se destacan las persecuciones de que son objeto, mismas que permiten mostrar su heroísmo y gran fe. En estas comedias resulta esencial mostrar la oposición histórica y social hacia el cristianismo, que irá acompañada de intolerancia, agresiones y escarnio público cuando el antes infiel anuncie su apego a la nueva doctrina; situación dramática que en muchas ocasiones termina con torturas y la muerte violenta del converso, así como con el castigo para los agresores de ese personaje virtuoso.¹²⁹

Muchos santos de principios de la era cristiana pertenecen a aquella categoría, por lo cual la idea expuesta por Joseph Lluís Sirera de que ese tipo de seres fueron excluidos de las obras áureas es cada vez más cuestionable, en especial si se reconoce el éxito que tenían en los tablados los argumentos sobre pecadores redimidos y paganos convertidos.

Ahora bien, pueden presentarse dos formas de conversión: una gradual y reflexiva, donde con base en presupuestos teológicos, la *dramatis persona* decide eliminar el pecado y/o cambiar de religión; en tanto, la otra ocurre de modo repentino, gracias a una intervención divina o bien infernal, que al mostrar el sufrimiento en el averno y otras calamidades puede terminar por convencer al sujeto del mal rumbo seguido.¹³⁰

El momento en que tenga lugar la conversión también variará el tratamiento de la obra, pues si aquella sucede al final, se dificultará tal proceso con el fin de mostrar

¹²⁹ Poco común en las comedias, no así en los relatos hagiográficos, es la petición de los convertidos de una venganza divina; eso sucede en *El José de las mujeres* de Calderón, donde Eugenia solicita a Dios la muerte de Melania por los males que le ocasionó; la respuesta llega pronta en forma de rayo que quema a la impía. Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 42.

¹³⁰ Incluso pueden conjuntarse varias acciones celestes, en especial cuando se trata de un pecador empedernido, tal y como sucede con el personaje de Margarita, en *Quien no cae, no se levanta* de Tirso, que recibe diversas señales del cielo: voces, una profecía, visiones divinas y del infierno, un sermón de Santo Domingo y la aparición de un ángel. *Ibid.*, p. 41.

las peripecias para conseguir un estado de gracia;¹³¹ si, por el contrario, ocurre al inicio tendrá mayor peso escénico la exaltación de los portentos que es capaz de realizar el santo y la ruta seguida para la obtención de tal condición virtuosa.

Para concluir con este tipo, retomo las palabras de Dassbach de que la figura del pecador convertido permite un manejo más óptimo de diversas ideas doctrinales y la exposición de problemas teológicos en escena; mismos que explican si ese cambio tajante de conducta proviene de meditaciones personales o de un don de la divinidad.¹³²

3. El mártir. Es la persona que exalta su fe católica al grado de fallecer por esas creencias; además asume su muerte con valentía y cierto gozo, por hacerlo en defensa del reino del Dios.¹³³ Resultan sorprendentes las narraciones y escenas que destacan su estoicismo, fortaleza y serenidad ante los tormentos que se cometen contra él; por tal motivo, se convierte en santo de manera inmediata.

En cuanto al aspecto escénico se trata de un santo “muy vistoso”, puesto que se exhiben tanto la devoción extrema de su fervor, como sus persecuciones, torturas y muerte. Este último punto es tratado de una forma espectacular, por un lado al mostrar el beneplácito divino por el sacrificio del ser ejemplar, a través de apariciones de ángeles, vírgenes, escenas aéreas con otros santos o la elevación del protagonista a los cielos, música sublime, cantos de alabanza y demás efectos.

Por otra parte, se vuelve explícita la desaprobación de Dios ante las crueldades cometidas contra alguna de sus amadas criaturas: se desencadenan tormentas con el retiemble de truenos, sonidos desagradables y luces excesivas. Si el Demonio atestigua el martirio y se regocija con la muerte del santo, es castigado con una súbita y escandalosa caída a su morada infernal. También se narra que los verdugos son

¹³¹ Ésta era una de las fórmulas más eficaces y exitosas de las comedias hagiográficas áureas, puesto que, como han señalado Menéndez Pelayo, Garasa y Dassbach, los conflictos que viven los pecadores arrepentidos otorgan mayor dramatismo e intensidad a las piezas.

¹³² *Vid.*, Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica*, p. 45.

¹³³ En opinión de Joseph Lluís Sirera la pieza que se centra en el martirio está más cerca del drama medieval que ningún otro tipo de drama. “Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio”, *Teatros y prácticas escénicas*, tomo II, Tamesis, London, 1986, p. 218.

agobiados con enfermedades dolorosas y males terribles; quedan ciegos, impedidos de sus facultades o incluso pagan con la misma suerte el castigo antes infringido.

En las obras sobre mártires, el propósito apologético es mucho más evidente que en otros casos; la radicalización de las posiciones ideológicas entre los devotos y los opositores al cristianismo permite mostrar en escena con mayor facilidad las posiciones encontradas, en una especie de “choque dramático”; así también se efectúa una defensa a ultranza de la muerte en pro de la fe y un vituperio de la crueldad con que reaccionan los paganos.¹³⁴ Presenciamos una vez más cómo el teatro respondía a fines contrarreformistas.

En la mayoría de estos dramas prácticamente nunca se exhiben los aspectos desagradables del tormento y el deceso violento del santo,¹³⁵ por el impacto visual y emocional en el público que “esperaba un cierto decoro que los dramaturgos respetan, por lo que se evitará la muerte degradante en escena”,¹³⁶ la cual es narrada por alguna *dramatis persona* humana o celeste que destaca la fortaleza y dignidad con que el mártir soportó el castigo, para al final ser premiado con la gloria eterna.

4. El hacedor de milagros. Es un ser que exhibe su poderío sobrenatural con el fin de “eliminar la posible desconfianza o el escepticismo sobre [su] santidad, protege [...] de peligros, ayuda a vencer obstáculos y, lo que es más importante, [esa demostración de prodigios] le permite obtener amplio reconocimiento popular”.¹³⁷

A diferencia de otros (como el mendicante o convertido) jamás es víctima de las tentaciones demoníacas, pues su virtud está más que probada desde el comienzo de

¹³⁴ En *Lo fingido verdadero*, el tratamiento que Lope le otorga permite enfatizar las visiones religiosas encontradas del emperador romano Dioclesiano y del recién bautizado actor Ginés; mientras el primero enfurecido manda torturar y degollar al histrión por decirse cristiano, éste se niega a blasfemar contra Cristo (aún ante tormentos tales como ser desgarrado de los costados) y asume con valor su brutal muerte, la cual no es escenificada. Carmen Álvarez expresa una opinión matizada de que “el interés dramático y espectacular de *Lo fingido* [...] radica más en el proceso de conversión que en el martirio, aunque este último sirve para confirmar la fortaleza de la fe” (*art. cit.*, p. 143).

¹³⁵ Un caso notorio es *El inocente niño de La Guardia* de Lope de Vega, que recibe varias críticas, tanto en su época como en posteriores, por la crudeza con que se muestra el martirio del santo niño Juan, quien es crucificado a manos de los judíos. *Ibid.*, p. 139.

¹³⁶ Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 67.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 78.

la pieza, además de que esa cualidad sobrehumana para generar portentos extraordinarios refuerza tal condición a los ojos del espectador barroco.

Siempre está resguardado por ángeles, otros santos, la Virgen María y Jesucristo que aparecen para corroborar el estado de santidad del personaje, brindarle auxilio, presenciar sus milagros y frecuentemente colaborar en asuntos terrenales.¹³⁸

Ahora bien, el prodigio puede tener dos objetivos: ya sea borrar la duda respecto de la santidad del protagonista y especialmente cumplir una misión divina encaminada a ayudar al ser humano;¹³⁹ al respecto, los milagros más comunes son sanar males físicos y espirituales; proveer de alimento a los hambrientos; combatir sequías, incendios y otros desastres naturales; resucitar a los muertos; convertir a los pecadores y paganos con ejemplos o sermones, entre varios más.

La popularidad de este santo se debía, amén de a sus portentos escenificados, a la impresión reconfortante generada en el público de mirar en el tablado a seres en apariencia comunes, pero capaces de realizar acciones imposibles para cualquier mortal y con ello mejorar la vida humana (sanar enfermos, devolver la vista, resucitar).

Cuando se asistía a un drama protagonizado por un hacedor de milagros, se tenía frente a sí a un “santo activo”, como lo cataloga Dassbach,¹⁴⁰ que exponía los fundamentos de la religión católica por medio de acciones, en vez de hacerlo a través de disquisiciones teológicas o de una vida en oración. Pues incluso las obras con una fuerte carga de elementos sobrenaturales, que exhibían muchos prodigios, buscaban la solución de adversidades, conflictos y demás desgracias humanas.

La actividad milagrosa, además de ser un factor espectacular para el teatro, se volvió una condición necesaria para la canonización. A partir del siglo XIII, la Iglesia

¹³⁸ La presencia del Ángel de la Guarda, en *La Santa Juana* es constante: otorga consejo espiritual y ayuda a la protagonista cada vez que la necesita; además existen otras apariciones como las de los santos Domingo y Francisco, así como de Cristo.

¹³⁹ En *Santo y sastre* de Tirso de Molina, el lego de humilde origen, Homo Bono, debe sortear la incompreensión que produce su virtud fuera de una orden religiosa, de ahí que efectúe milagros para exponer su santidad y despertar la veneración popular. Mientras que Patricio (*El purgatorio de San Patricio* de Calderón) para combatir el escepticismo de los irlandeses y lograr su conversión, debe dar muestra de extraordinarios portentos para obtener la misión dada por Dios.

¹⁴⁰ Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 79.

estableció que las virtudes y los méritos eran insuficientes para reconocer la santidad, se requerían de portentos realizados en vida o de manera póstuma, que contarán con el testimonio de fe de los creyentes.

En otro orden de ideas, en este trabajo se ha utilizado la clasificación de Elma Dassbach por ser la que sistematiza formalmente las clases de santos; sin embargo, difiera de ella con respecto a la exclusión de otros tipos, en especial del ermitaño, que, según su opinión, “han ocupado un importante lugar en los relatos hagiográficos o representado un prominente papel en los logros de la Iglesia, pero no han conseguido captar la imaginación de los escritores de comedia”.¹⁴¹ La oposición ante tal presupuesto obedece a dos aspectos:

En definitiva hay obras del Siglo de Oro que utilizan al asceta como uno de los protagonistas de la trama, sólo baste observar el catálogo de Jesús Menéndez¹⁴² donde aparece un número importante de comedias dedicadas a santos ermitaños como San Pablo (el llamado primer eremita), San Millán, San Jerónimo y Santa María Egipciaca, entre otros; de esa nómina dos obras son capitales dentro del repertorio de las comedias de santos: *La mesonera del cielo* (objeto de análisis de esta investigación) y *El condenado por desconfiado*. Ciertamente es que el drama de Tirso es mucho más célebre que el de Mira de Amescua; pero en ambos es notable la intervención de anacoretas.

Por otra parte, la afirmación tajante de que el santo asceta jamás tuvo la atención de los dramaturgos, equivale a desdeñar el ingenio de dos grandes poetas áureos (y de otros más) como Antonio Mira de Amescua y Tirso de Molina, que crearon un par de interesantes personas dramáticas: Abrahán y Paulo; tal ha sido la relevancia del segundo que ha pasado a la historia del teatro hagiográfico español.

Además ambas son piezas complejas con doble protagonista y un contraste estético más intenso. En un lado de la balanza hay un ermitaño y en el otro extremo, un pecador (María, la mesonera, y el bandido Enrico, respectivamente); en la comedia de

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴² Jesús Menéndez Peláez, *art. cit.*, pp. 721-802.

Mira, el asceta sirve de ejemplo a la santa pecadora, mientras que el Paulo de Tirso muestra cómo las dubitaciones sobre Dios logran la perdición del alma, aparentemente, más buena; en cambio, el ser más repulsivo, un bandolero, puede alcanzar la vida eterna al lado del Creador si demuestra su fe inquebrantable.

Una vez explicada mi contrariedad hacia aquellos comentarios, he decidido anotar algunas características del santo ermitaño sólo como un ejercicio descriptivo y para mostrar que sus peculiaridades lo convertían en una atractiva *dramatis persona* para los comediógrafos áureos:

Se trata de un hombre o mujer que se aleja de la banalidad del mundo para llevar una vida retirada en el monte o la selva, dedicándose a las contemplaciones divinas y a servir a Dios. Regularmente huye del matrimonio para refugiarse en una celda o una ermita apartada de la civilización, pues al estar en contacto con la naturaleza, encuentra también al Señor y sus enseñanzas; sólo se alimenta de hierbas, de esta forma conserva su alma y su cuerpo puros de cualquier rastro de carnalidad.¹⁴³

Describe los milagros que le han sido dados a través de la fauna y la flora del lugar; se regocija con todos los fenómenos terrestres provenientes de la divinidad, los cuales les sirven de inspiración para sus meditaciones y plegarias. Además de que recibe la protección celeste en esos parajes contra inclemencias, cataclismos y otras desgracias naturales.

Se diferencia del mendicante y del monje porque éstos conservan el contacto físico con otros seres humanos, aunque el segundo está recluido en el monasterio se acompaña de iguales y utiliza objetos producidos por la mano del hombre; en tanto que el asceta lleva al extremo el voto de pobreza al contar con mínimas pertenencias materiales, tampoco atesora frivolidades mundanas; por ello, viste un hábito raído, se

¹⁴³ Puede decirse que es uno de los santos más estrictos de los relatos y dramas hagiográficos, cuida su virtud al grado de tener contacto con otros seres sólo a través de la ventana de su celda, como sucede con las personas de María y Abrahán en *La mesonera*; asimismo evita la ingesta de cualquier otra comida que no sean yerbajos; situación de la cual se queja continuamente el gracioso Pantoja, criado de ese asceta.

deja crecer los cabellos y enflaquece por las porciones tan raquíticas que come, pues lo importante para él es tener una bella vida interior más que una exterior.

1.4 De la fuente hagiográfica a *La mesonera del cielo*

Como ya se ha comentado, las leyendas hagiográficas medievales y las *Flos sanctorum* proveyeron de múltiples historias a los poetas dramáticos del Siglo de Oro para la composición de buena parte de las comedias de santos. Conforme indica Carmen Álvarez Lobato, el proceso de creación teatral consistía en elegir aquellas “biografías” que fueran más atractivas para la escena: “sabido es que muchos santos tuvieron vidas licenciosas antes de ocupar un puesto en el cielo. Hay casos también de santos que ‘nacieron con el halo puesto’ y tuvieron vidas piadosas desde la niñez; el énfasis se pondría [...] en su capacidad de hacer milagros o en su fortaleza ante los embates de la carne”.¹⁴⁴

Había que hacer una “hagiografía en movimiento” como señalaba Aparicio Maydeu; es decir, transformar esos relatos con la vida de los santos en una puesta escénica donde se representaran humanizados esos seres cercanos al universo celestial; se mostraran sus pasiones, los conflictos externos e internos de su alma; aparecieran personificados sus adversarios (el mal en todas sus formas).

También para que los milagros y las acciones prodigiosas pudieran ser presenciados por el asiduo espectador de los corrales; de igual forma, que las luchas entre el bien y lo maligno se desarrollaran arriba del tablado, a fin de que esas figuras sagradas fuesen despertadas del letargo de unas historias a veces tediosas, para ser “revitalizadas” por el ingenio y la pluma de los comediógrafos, que llegaron a hacer de esas piezas el deleite del público.

¹⁴⁴ Carmen Álvarez Lobato, *art. cit.*, p. 140.

Esa revitalización que se menciona es el asunto de este apartado; más en concreto, se pretenden rastrear los cambios efectuados del relato hagiográfico a la comedia de santos particular, en este caso de *La mesonera del cielo*.

La obra, con una fecha de composición incierta que oscila entre 1620 y 1632,¹⁴⁵ dramatiza las historias de Abrahán y de su sobrina María (un par de ascetas tentados por el Demonio) y se encuentra basada en la segunda parte de la *Flos sanctorum* del Padre jesuita Ribadeneyra, impresa en 1616,¹⁴⁶ donde se señala el 16 de marzo como día en que se conmemora a San Abrahán.

Según José María Bella, se ubica a San Abrahán en el siglo IV, en Egipto o Lámpsaco, ciudad de Asia Menor,¹⁴⁷ aunque Ribadeneyra nunca precisa el sitio de pertenencia o en dónde ocurre la historia. Ésta se inicia con la narración de la gran virtud del personaje, que desde infante estuvo inclinado hacia la piedad, de ahí que sus padres, nobles y reconocidos, decidieran casarlo para “tener fruto de tan poderosa planta”; sin embargo, él se opone a tales designios, aunque termina aceptando para complacer a sus progenitores que mucho habían sufrido por aquel rechazo:

Buscóse una mujer adornada de los dotes y las gracias que en las mujeres se estima. Concértase el casamiento, aparejándose las fiestas y bodas, y habiendo durado seis días el regocijo, el seteno, al tiempo que toda la casa estaba ocupada en convites, músicas, bailes y danzas, el Señor habló al corazón de Abrahán y le alumbró con su divina luz, y le puso delante la vanidad, el sueño y sombra de todas las cosas de la tierra, y la grandeza y majestad de los bienes eternos, y le penetró de tal fuerza de la divina gracia, que en acabando aquella postrera cena, se

¹⁴⁵ Dato proporcionado por Karl C. Gregg después de un análisis métrico para su tesis doctoral. *Vid.*, Aurelio Valladares, *op. cit.*, p. 441. Esta será la edición crítica ocupada para la tesis, ya que presenta un proceso ecdótico más completo, reflejado en el acopio y consulta de las *fontes criticae* (testimonios) de la pieza; una *collatio codicum*, una fase de *constitutio textus*, con sus respectivas etapas de selección y enmienda de variantes, *dispositio textus* y composición de un aparato crítico. En adelante sólo se citarán los versos.

¹⁴⁶ Ésta es la fecha de una primera edición según datos proporcionados por ese mismo investigador (*ibid.*, p. 440); sin embargo, sólo se ha podido consultar una publicación posterior para este trabajo: Pedro de Ribadeneyra, *Flos sanctorum o Libro de la vida de los santos*, segunda parte, Barcelona, 1688, pp. 520-524.

¹⁴⁷ *Vid.*, José M. Bella, *op. cit.*, p. VIII.

salió sin ser sentido de su casa, y [...] se fue sólo a una casa apartada y solitaria [...] y ahí se encerró secretamente.¹⁴⁸

En tanto que en la comedia de *La mesonera del cielo*, Mira de Amescua sitúa a aquella persona masculina en una acción *in media res*: se desconoce su origen (es de suponer proviene de una buena familia, pues contraerá nupcias con una doncella ilustre); jamás se mencionan los pesares de sus padres por la oposición al matrimonio, aunque sí desde el inicio el galán Abrahán anuncia a su criado Pantoja su decisión de abandonar a la novia, antes de la boda, para ocuparse de “altas contemplaciones”. Tal noticia produce en el gracioso la duda por saber si tal decisión está relacionada con la posible “ligereza” de la prometida y ello origina una extensa disputa.

Lo anterior ocurre de dos formas: por la amplificación de las respuestas que el futuro eremita da a las interrogaciones retóricas del gracioso: “¿No es muy hermosa la señora novia?”, “¿No es muy discreta?”, “¿No es compuesta?” (vv. 104-107).

Y con la extensión de los argumentos que reafirman la virtud y honradez de la dama, tal como lo muestra el fragmento posterior:

Abrahán: que presumir de Lucrecia
lo que pronuncia tu loca
lengua, necia y maldiciente,
será decir [...]
que la enfermedad engorda;
que el sol yela, [...]
(vv. 149-175)

Posteriormente, el personaje de Abrahán aclara el motivo real de su renuncia a las nupcias: “Porque una belleza estorba/ servir a Dios, y que suba/ al monte, donde se gozan/las contemplaciones altas” (vv. 186-189). Como se verá, el protagonista nunca se casa, ni se ausenta de la fiesta al séptimo día de las celebraciones, como refiere la *Flos* de Ribadeneyra; tampoco se muestra el momento de la “iluminación” divina para

¹⁴⁸ Pedro Ribadeneyra, *op. cit.*, p. 520. En adelante se mencionará sólo el número de página entre paréntesis.

que siga al Señor; en cambio, se especifica el lugar donde se confinará del mundo: el monte, que era el espacio destinado en la escena teatral para que ocurriera el tópico de “la vida retirada”.¹⁴⁹

De regreso al relato hagiográfico, el padre jesuita narra que el santo salió victorioso de muchas batallas contra el Demonio y la carnalidad, además de que logró convertir a muchos pecadores; pero, la mayor de todas sus ganancias fue recibir a su sobrina María, huérfana de siete años, a quien enseñó con ahínco a través de una ventanilla “las letras sagradas y todo lo que toca al amor y temor santo del Señor, y ella tomaba tan bien todo lo que el santo tío le decía y procuraba ponerlo por obra con tanta diligencia y fervor, que cada día iba ganando más la voluntad de Abrahán por verla tan virtuosa y perfecta” (p. 522).

En el drama, Mira de Amescua desarrolla esa actitud ejemplar del tío asceta, la cual toca a su núbil sobrina, quien buscaba la autorización familiar para casarse con Alejandro y, en cambio, renuncia a él para seguir al ermitaño en su vida devota. Las enseñanzas de Abrahán jamás son exteriorizadas en la pieza; sin embargo, se sabe que a través de la ventana de su celda se comunica con María, le brinda consejo y paz espiritual.

En la *Flos Sanctorum* de Ribadeneyra, la virtud incipiente de María es puesta a prueba por el Demonio, que pone frente a ella a un mozo disfrazado de monje, el cual terminará por gozarla y así se producirá su perdición total, pues la joven desesperada por la grave falta cometida decide entrar a un mesón y “soltar la rienda a sus apetitos y vender su cuerpo a cualquiera que la quisiese” (p. 522), ya que no existe otro mejor sitio para ella.¹⁵⁰ Tras perder la flor de la virginidad, dice para sí:

¹⁴⁹ Tal como dan cuenta muchos de los relatos hagiográficos en verso y en prosa, el sitio predilecto para efectuar vida penitente o simplemente apartarse del mundo es el desierto o el monte, tales son los casos de San Pablo, Santa María Egipcíaca y San Jerónimo, entre otros. Vid. Fernando Baños, *Las vidas de santos.... cit.*, pp. 93-97.

¹⁵⁰ Una de las principales virtudes que debían guardar los santos era que se conservasen puros de alma y cuerpo. Las santas especialmente tenían que preservar la castidad como uno de sus mayores dones. Delfín Leocadio Garasa, *op. cit.*, p. 15 y 16.

¡Oh, desventurada y triste de mí! ¿Cómo podré yo alzar los ojos al cielo que tengo tan ofendido? ¿Cómo pediré favor a Dios, que era padre y amparo de mi virginidad, habiéndole yo mancillado y profanado el templo santo del Señor y afeado y borrado su semejanza e imagen? ¿cómo he derramado en un punto todo lo que en tantos años había allegado, y perdido por un breve y sucio deleite los tesoros que había ganado? ¡Oh, tío mío y padre de mi alma!, ¿dónde estás y qué mala cuenta he dado de mí? ¿Cómo podré yo mirar de aquí adelante tu cara, ni aún la ventana por donde tú me hablabas e instilabas a mi alma palabras de vida? ¡Oh, fuego, cómo no me abrazas! ¡Tierra, cómo no te abres! ¡Infierno, cómo no me tragas! (p. 522)

Mientras que el autor granadino dramatiza la escena posterior a la seducción y al abandono de María, con igual fuerza que la otorgada por Ribadeneyra a aquella joven mancillada. En *La mesonera del cielo* el monólogo es también desgarrador y trágico:

María:

¿Qué puedo hacer, ¡ay triste!,
entre tantos desvelos,
murada de pesares?
Porque si miro al cielo,
hallo que vibra rayos
contra mí el Juez severo;
el virginal tesoro,
si a mí misma me vuelvo,
veo que le he perdido;
[...]
y de que ya el desierto
no sufrirá que viva
con tan santo maestro
como Abrahán, mi tío;
que si llega a saberlo
morirá de congoja,
de pena y sentimiento.
[...]
Quedad con Dios, peñascos,
y pues veis que me ausento [...]
(vv. 2129-2156 y 2163-2164)

Tanto en la narración de la *Flos* como en la pieza de Mira de Amescua, el asceta tiene una revelación sobre la caída de su sobrina; aunque en el relato hagiográfico es a

través de la imagen de una paloma que se encuentra apresada en el vientre de un dragón, en el drama es por medio de sueños. Dice el Abrahán de *La mesonera*:

Soñaba yo que tenía
una mansa ovejuela,
y el lobo con astucia,
y con cautela,
saltó de risco en risco,
hasta hacer un portillo en el aprisco;
y ella que, ya afligida,
de la garra feroz se vio oprimida [...]
(vv. 2028-2034)

En Ribadeneyra, ante tal aviso, el personaje se marcha rumbo al mesón “con el disfraz de soldado” y para encontrar a la pecadora, se hace pasar por su enamorado. El mesonero deja solo al viejo en compañía de María, a quien le descubre su verdadera identidad como su tío, para posteriormente consolarla así:

¿Por qué, ¡oh hija!, no me respondes? ¿Ni sabes que por ti he tomado el trabajo de tan largo camino? Y siendo viejo y monje, y que nunca he sabido sino estar en mi celda y callar, sin comer carne, ni beber vino, me he vestido de soldado y quebrado todas las leyes que me había puesto, para que tú no perezcas. No te desesperes, hija, porque no hay llaga tan incurable que con la sangre de Cristo no se pueda curar. Sobre mí sea este pecado, yo daré cuenta de él al Señor, si tu vienes conmigo y vuelves a tu antigua morada. (p. 523)

En la obra teatral, Mira de Amescua genera una de las escenas más memorables de la puesta: Abrahán, avisado por Pantoja del paradero de María, parte a buscarla como galán; ya en el mesón es introducido por la pecadora a su aposento y ahí se sorprende de su ligereza y lascivia para luego revelar su verdadera personalidad, enseguida la reconforta de forma parecida a lo arriba transcrito:

¡Ea, sobrina María!,
que si del cielo cerraste
las puertas con tus pecados,

la penitencia las abre.
[...]
Éste es Cristo, que en el árbol
de la cruz, un tiempo infame,
derramó con abundancia
sangre y agua en que te laves.
(vv. 3290-3293 y 3320-3323)

Ambas piezas coinciden en la mención a la sangre de Cristo como forma de remediar los males del alma y resarcir los pecados; de igual manera, en el par de historias, el santo se ofrece en garantía para minimizar las penas que habrá de cumplir la joven pecadora; sin embargo, el ermitaño de *La mesonera* es más claro, en este punto, al asegurar que efectuará las penitencias más dolorosas hasta convertir en granates y rubíes a las rocas, por la cantidad de líquido que derramarán sus venas a causa de esos castigos corporales.

En la parte final de la narración hagiográfica se presenta una de las mayores diferencias respecto a la obra: María, tras cumplir su penitencia y regresar al reino divino, sana milagrosamente de diversas y peligrosas enfermedades; situación que le produce gran regocijo al buen Abrahán, quien tras vivir 50 años de manera piadosa y penitente, con su rostro alegre y jovial, ataviado con las mismas vestiduras con las cuales se aisló del mundo, muere en gracia y es sepultado por un cortejo muy numeroso de fieles, que guardan como reliquia alguna parte de su cilicio o hábito.

La antes mesonera, finaliza Ribadeneyra: “Cinco años después pasó [...] a mejor vida, con gran opinión de santidad, y después de muerta, su rostro quedó hermosísimo y resplandeciente en señal de la hermosura de su alma” (p. 524).

En el caso de la comedia, los sucesos teatrales son otros: la protagonista ya de regreso en el monte vuelve a sufrir los embates del Demonio, que intenta convencerla para que acepte el amor de Alejandro; ella segura de su virtud y con la gracia divina de su lado repele al ser malévolo, al que le dice: “y así, vuélvete, león/ rugiente, donde has venido,/ que siendo de Cristo esposa/ poco has de medrar conmigo” (vv. 3558-3561).

La figura femenina desaparece, para escenas después dominar el tablado con su nueva condición: tras las fervorosas plegarias del asceta que suplica el regreso de “la ovejuela al sacro rebaño”, en medio de un cántico celestial, un ángel anuncia que la redención de los pecados ha llegado y la joven será “mesonera de los cielos”. A esa escena se suman también las conversiones de los antes profanos Lucrecia y Alejandro.

Con este retorno a un estado idílico, culmina la pieza de Mira de Amescua, donde se privilegia la figura de la santa pecadora sobre la del ermitaño, que como ya sabemos ofrecía como *dramatis persona* mayores posibilidades de desarrollo en la trama que aquel santo ejemplar. En el relato hagiográfico el final es devoto, pero desarticulado, incluso tedioso, aunque se presentan claramente perfiladas las virtudes de ambos ascetas, pero sin una fuerte carga dramática, elementos espectaculares ni acompañantes secundarios que, puede suponerse, en la comedia de santos debieron impulsar una historia así a grandes dimensiones dentro de la fiesta teatral barroca.

CAPÍTULO 2. DUALIDAD PECADO/VIRTUD EN *LA MESONERA DEL CIELO* (ANÁLISIS SEMIÓTICO TEATRAL)

2.1 El modelo actancial de la pieza

El teatro únicamente existe si es representado en un escenario y frente a un público, antes de eso, cuando permanece anclado en el papel sólo es potencialmente posible.¹⁵¹ Esta afirmación resulta muy importante para entender que el hecho teatral en sí está conformado por dos dimensiones, según la crítica especializada: el texto y la representación;¹⁵² uno, terreno de la palabra, del discurso creado por el autor; la otra, fusión de signos visuales, auditivos, musicales y gestuales con los que cobra vida en la escena el conjunto textual.

Sin embargo no siempre una obra puede transitar de lo escrito a las tablas, como sucede en la actualidad con buena parte del repertorio aurisecular, y de otras épocas, que es poco escenificado; aún así ese tipo de teatro sigue difundiéndose a través de los materiales impresos, los cuales posibilitan una recreación tentativa de las piezas y su posterior estudio.

Pues bien, ubiquémonos en el segundo aspecto, el análisis teatral. Diversas teorías y paradigmas se han encargado de estudiar la *mise en scène*; de entre ellas, la semiótica se ocupa de explicar la articulación entre texto y representación, de estudiar esos elementos integralmente y proponer una aproximación a lo que pudo haber sido una puesta en escena, por medio de lo literario; es decir, de obtener una perspectiva global del teatro. Como se verá, estos presupuestos resultan ser de suma utilidad para analizar obras de distintos tiempos, incluidas las del Siglo de Oro español; de ahí que

¹⁵¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 11-29.

¹⁵² Ese par de componentes ha sido nombrado por los estudiosos con distintos nombres: lo literario/lo espectacular, texto de la obra/texto escénico, etc., pero todos coinciden en que ambos aspectos conforman al teatro. *Vid.* José María Díez Borque, “Aproximación a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, en *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 53 y 54, Fabián González Flórez, *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 55-61; y Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 11-29.

se haya seleccionado tal herramienta teórica, en concreto el modelo actancial de Anne Ubersfeld,¹⁵³ para tener un conocimiento preciso de *La mesonera del cielo*.

Esta elección no es aleatoria, pues responde a los propósitos de mi proyecto de investigación: 1) saber el funcionamiento dramático de la pieza, así como el de su reparto de personas; y 2) descubrir en la trama los mecanismos del intercambio de seres virtuosos a pecadores, y viceversa. Ambos objetivos están dirigidos a conseguir una visión total de esta comedia amescuana, fin que se corresponde con uno de los planteamientos centrales de la semiótica, el cual indica que el conocimiento de lo teatral “sólo es posible [a través de] una ‘lectura’ de la totalidad del espectáculo, de la ceremonia, o en su defecto, del texto-guión”,¹⁵⁴ la revisión parcial es sólo un primer acercamiento a la obra, pero no el recurso más eficaz para profundizar y asirse de ella.

Entonces para adentrarse en la citada pieza efectuaré un estudio lo más completo posible que incluya situaciones, intrigas, personas, solución de conflictos y la interrelación de todos los elementos a la vez. De principio, tal tarea parecería interminable por la cantidad de aspectos involucrados en el *corpus*, pero precisamente para resolver tal problemática se recurre a un paradigma como el modelo actancial de Ubersfeld, que estipula como primer paso la determinación de las “macroestructuras textuales” (recuérdese que el análisis teatral toma como soporte al texto y al lenguaje escrito ahí plasmado).

Dichas “macroestructuras” sintetizan en enunciados concretos las diversas acciones dramáticas importantes;¹⁵⁵ muestra de ello (en la obra estudiada) es la frase “el eremita Abrahán va al mesón en busca de María para regresarla al recto camino”, en la cual se engloban cinco episodios de la tercera jornada y 183 versos de diálogo

¹⁵³ En los apartados 3 y 4 se realizarán análisis descriptivos-dramáticos de las principales figuras que intervienen en *La mesonera*, así como las variadas relaciones establecidas entre ellas. Tal trabajo en nada se opone con el estudio semiótico, al contrario completará lo aquí dicho desde otra visión teatral.

¹⁵⁴ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁵ Al respecto hay que “establecer una homología entre las estructuras profundas del texto y las de las frases; en consecuencia que la totalidad textual pueda corresponder a una única y gran frase (es decir, que el texto pueda ser resumido en una frase cuyas relaciones sintácticas sean un reflejo de las estructuras de ese texto)”. *Ibid.*, pp. 43 y 44.

entre las figuras participantes, pero sobre todo refleja uno de los momentos más significativos cuando el ser ejemplar se convierte en redentor de los pecados de la joven protagonista y ayuda en su santificación.

Regresemos al paradigma de Ubersfeld. Los macroenunciados o grandes frases deben identificarse con las estructuras profundas de la pieza, a saber las acciones principales, mismas que son ejecutadas por un grupo de entes llamados *actantes*, unidades lexicalizadas capaces de resumir los acontecimientos de una obra y consideradas el basamento del análisis semiótico teatral.

Un actante puede estar personificado, ser una abstracción (como un valor o un ideal), un personaje¹⁵⁶ colectivo o la agrupación de ellos; y estar ausente de la escena, pero presente a través del discurso de otros sujetos.¹⁵⁷ Es decir, es posible que tenga un lugar mediante la diégesis teatral, ese recurso que permite narrar al público episodios, sucesos y/o actividades de las *dramatis personae*, ocurridos fuera del espacio escénico.

A diferencia de los personajes que son multifuncionales,¹⁵⁸ los actantes adquieren en “la frase básica del relato una función sintáctica”¹⁵⁹ y solamente una, mientras tienen un determinado rol, pues al cambiarlo muda también su funcionalidad.

Se conforman en seis casillas o categorías y tres parejas: *sujeto/objeto*, *destinador/destinatario* y *ayudante/oponente*,¹⁶⁰ las cuales están relacionadas a través de la *flecha del deseo*, un “vector orientado” que parte desde un actante hacia otro para conformar vínculos de dirección, obtención, apoyo, rechazo y/o beneficio. La visualización en el modelo de dichas interacciones se realiza por medio de triángulos

¹⁵⁶ Es necesario aclarar que la palabra “personaje” es afín a la semiótica teatral y a otras teorías literarias del siglo XX, de manera que cuando se trate de ellas y de sus respectivos paradigmas se ocupará dicho vocablo, mientras que, como se había mencionado en la nota 31 de esta tesis, el reparto de la comedia nueva será nombrado con las formas lingüísticas comunes para esa época.

¹⁵⁷ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁰ Anne Ubersfeld ha elaborado su paradigma a partir del expuesto por Greimas en el libro *Semántica estructural*, sin embargo ambas propuestas presentan notables variaciones, las más destacadas a mi parecer provienen de la especialista, quien brinda la posibilidad de que un mismo actante aparezca en dos o más categorías diferentes; existan sujetos múltiples en la pieza; haya funciones reversibles, así como varios esquemas actanciales que se suceden uno tras otro. *Ibid.*, pp. 51-68.

que unen pares de categorías¹⁶¹ y diagramas completos que exponen las correspondencias y choques de todos los elementos entre sí.

El método para analizar las unidades semióticas requiere de la división del texto dramático, pues ello facilita notablemente el trabajo; esa separación se hará en tramos “de acción completo[s] que tiene[n] un desarrollo lineal completo en sí mismo (coherente)”,¹⁶² llamados secuencias, que abarcan los niveles micro, macro y súper.

El estadio microsecuencial se encuentra delimitado por la entrada y salida de los personajes; la macro-secuencia, en tanto, engloba un acto o en el caso del teatro del Siglo de Oro, una jornada. Por último, la súper-secuencia es la estructura total formada de todas las macro-secuencias y “se constituye por 1) una situación inicial, 2) el texto-acción, y 3) por una situación de llegada”.¹⁶³ Cabe destacar que el análisis de cada etapa debe presentarse en diagramas separados.

El modelo actancial de *La mesonera* tocará los tres niveles indicados. En este apartado se desarrollará el general o súper secuencial¹⁶⁴ para proporcionar esa visión global de la puesta. En los posteriores capítulos se conjugarán los restantes estadios “para establecer las rupturas [...] internas del texto dramático/texto espectacular”.¹⁶⁵

Antes de continuar, conviene señalar que la perspectiva semiótica teatral “sirve provechosamente”¹⁶⁶ para estudiar las comedias del Siglo de Oro, pues tanto el paradigma teórico como el teatro áureo tienen componentes prácticamente inalterables. El primero integra elementos estandarizados como los actantes y sus roles, las divisiones secuenciales y el método de trabajo; mientras el *corpus* del segundo está conformado por “un conjunto de obras de una gran homogeneidad”,¹⁶⁷ con una cantidad reducida de temas, de situaciones, de finales y de personajes, casi inalterables.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶² Fernando de Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires, 1989, p. 177.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ Aunque primero se incluye el análisis general de la obra, operativamente antes se realizaron los otros dos: el micro-secuencial, por episodios, y el macro, correspondiente a cada jornada de la comedia.

¹⁶⁵ Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶⁶ José Amezcua, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, UAM/UNAM, México, 1991, p. 108.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 29.

En este punto cabe destacar que los actantes guardan una gran semejanza con su contraparte barroca: los nombrados por Juana de José Prades personajes-tipo, seis también (dama, galán, gracioso, criada, rey y padre); regularmente aparejados, con rasgos definidos, acciones acordes decoro de cada figura y funciones concretas.

Luego de estas digresiones, pasemos al estudio de la pieza que nos ocupa. He explicado que en ella se muestran dos formas distintas para alcanzar la santidad: la vida ejemplar y el arrepentimiento penitente de las grandes faltas, con ayuda de la gracia. Para lograr exponer en escena ambas condiciones, Mira de Amescua dirige a los protagonistas y demás personas secundarias a efectuar acciones diversas, sobre todo, repletas de oposiciones para que tenga lugar la intriga.

Es necesario preguntarse en torno a quién o a qué giran tales conflictos en una trama. En semiótica teatral, esencialmente alrededor del *sujeto (S)* y el *objeto (O)*. El primero tiene la finalidad de obtener a algo o a alguien deseado intensamente, y es justo ese deseo impulsor de la conquista el determinante para que sea ubicado en dicha categoría actancial; es decir, un personaje que sólo quiere conservar lo ya poseído no puede recibir el nombre de *sujeto*.¹⁶⁸

Ahora bien, en *La mesonera* el *sujeto* es la *dramatis persona* María que va tras de un *objeto* de tipo abstracto: la santidad.¹⁶⁹ Primero, al seguir a su tío a la vida retirada del monte, en busca de la gloria eterna, y luego cuando, tras abandonar el camino de la virtud, retorna a expiar sus pecados a través de la penitencia.

La superación de los grandes obstáculos es lo que identifica a la joven virtuosa como el *sujeto principal* de la comedia, pues su anhelo de ser santa es tan fuerte que puede alejarse de la vida licenciosa y continuar la búsqueda de su alto propósito. Es la figura que mayores pruebas debe de afrontar antes de conseguir su meta.

En esta comedia hay más de un *sujeto*, aunque sólo el personaje de la virtuosa joven ostenta el título de “principal”. La coexistencia de varios *sujetos* a la vez o

¹⁶⁸ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶⁹ Es indispensable recordar la adscripción al teatro religioso de esta pieza, pues prácticamente todos sus elementos están plagados de referencias sagradas (aunque también existen aspectos profanos importantes para la trama); por lo cual muchas de las consideraciones del análisis semiótico teatral tradicional deberán ser adaptadas a las características del género dramático aquí estudiado.

alternadamente en una misma obra, es una opción que Anne Ubersfeld ha llamado “modelos múltiples”.¹⁷⁰ Así, María comparte el deseo por el mismo *objeto* con otro ser escénico; incluso ambos se enfrentan en ciertos momentos de la comedia, pues persiguen fines distintos (estas variaciones se distinguirán en los posteriores análisis micro y macro secuenciales).

Mencioné ya al *objeto*, ese otro integrante de la referida pareja básica en semiótica teatral, el cual es una *dramatis persona*, un artículo utilitario o una abstracción, que siempre debe aparecer en escena, física o narrativamente.¹⁷¹ Puede representar un interés individual (la conquista de una dama o apoderarse de una joya), aunque también un propósito colectivo, como el *objeto/ser santa* perseguido por María, pues otros actantes intentan apoyar esa causa u obstaculizarla; en este punto se localiza el criterio de interrelación entre personajes, cuyo fin, de acuerdo con Ubersfeld, es tener un conocimiento totalitario de la trama.

El establecimiento de vínculos entre el reparto de personas es lo que permite el avance de una historia teatral. *La mesonera* no es la excepción y en ella tienen un sitio esencial los *ayudantes* y los *oponentes*; los primeros auxilian en las diversas tareas emprendidas por el *sujeto* en pos de concretar su deseo y también facilitan el acceso del *objeto* a su buscador; mientras los segundos, se ocupan de dificultar esas tareas.

En este punto, Fernando de Toro señala que la ayuda y la oposición pueden dirigirse tanto al *sujeto* como al *objeto*.¹⁷² En esta pieza se presenta una situación así, pues aquéllos que apoyan a María hacen lo mismo con la santidad (fin abstracto), ya que “quieren” que la figura llegue a esa meta; mientras que los que interfieren con la joven, lo hacen también con su intención de ser santa (esquema 1.1); de esa manera, aparece representado el doble apoyo/rechazo hacia la pareja *sujeto/objeto* de *La mesonera*, en el referido diagrama al final de este subcapítulo.

Tras esta digresión, regresemos al análisis de la comedia. Existen dos *ayudantes*: el eremita Abrahán, quien al apoyar directamente los propósitos de santidad

¹⁷⁰ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷² Fernando de Toro, *op. cit.*, pp. 170-172.

del *sujeto* María (su sobrina), con acciones tan importantes como rescatarla del mesón, donde ejercía de meretriz, y conseguirle el perdón del Padre, al interceder por sus culpas, funge de *ayudante principal*.

El otro *ayudante* es *secundario* (así lo nombro para especificar con más claridad sus funciones). Se trata del gracioso Pantoja, que en obediencia al mandato de su señor, el ermitaño, va tras las huellas de la joven; una vez localizada, informa del paradero al afligido tío y le sirve a éste en todo lo necesario para que salve a la corrompida mujer. Estos actantes harán frente a los *oponentes (Ops)* empeñados en dañar a la sobrina del asceta.

En esta comedia los responsables de ocasionar estropicios superan a aquellos que obran bien, lo cual hace necesario establecer subcategorías de trabajo para señalar las diferentes oposiciones y su grado de actuación; tal criterio responde al postulado de Ubersfeld acerca de que la agrupación de varias *dramatis personae* en un mismo rol actancial es factible,¹⁷³ lo cual a mi juicio permite complicar aún más la trama.

Así encontramos estos adversarios: a) *oponente principal (Op. prin)*. Se trata de aquel contrario cuyas acciones dificultan drásticamente el acceso del *sujeto* al *objeto*. Y no hay ente que pueda representar mejor esta actividad que el Demonio. El enemigo por excelencia del hombre se ocupa de tentar en repetidas ocasiones a María, ya sea por medio de un seductor o con el uso de artilugios discursivos que buscan convencer a la virtuosa de aceptar el amor humano y renunciar al divino. Como es de esperarse, los embates del Maligno son vencidos por la fuerza espiritual del *sujeto principal femenino*, que envía de vuelta al infierno a tan perversa figura.

b) *Oponente secundario (Op. secu)*: ejerce un rechazo menos contundente, sin embargo, esencial para impedir el alcance del objetivo deseado; también obstaculiza las tareas del *ayudante*. Muchas veces coincide en funciones con uno o más personajes segundos de las comedias y, además, puede ser utilizado como instrumento o aliado por el *opositor principal* para intensificar las tensiones dramáticas.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 48.

En *La mesonera*, el *oponente secundario* Alejandro modifica drásticamente la virtuosa trayectoria de la sobrina del ermitaño: primero, mancillándola y arrastrándola a la prostitución y después con insistentes propuestas matrimoniales una vez que se ha convertido.

La otra *dramatis persona* que adquiere el rol actancial arriba señalado (*Op. secu*) es Lucrecia, quien –aunque no ejerce presión sobre el *sujeto María*– pone en riesgo la tarea redentora del *ayudante Abrahán* con sus continuas injerencias para que aquél abandone al Creador y se case con ella.

Aunque dichos actantes conservan la categoría de segundos, un análisis más minucioso de las macro y micro estructuras (es decir de las jornadas y los episodios), arrojará que la actuación de esos rivales es mucho más contundente que la del propio ser demoníaco, el cual tiene más éxito cuando utiliza a esos opositores. Como se verá en puntos posteriores.

c) El *Oponente indirecto* (*Op. ind*) tiene una influencia menor, pero algunas de sus labores dificultan las metas del *sujeto* o causan daño al *objeto*, cuando éste es de tipo personificado (un ser dramático). En la comedia de nuestro interés hay dos personajes ubicados en esta categoría; uno de ellos, el mesonero Álvarez, obstaculiza la obtención de la santidad del *sujeto principal* (María), al vender sus favores a los caballeros y aconsejarle sobre cómo obtener el mayor provecho de los clientes.

El otro *oponente* (*Op. ind*) es Leonato que presenta un desplazamiento del *sujeto principal* hacia el *ayudante Abrahán*, su rival involuntario por los amores de Lucrecia; el deseo de acabar con la vida de tan ejemplar varón también afecta las esperanzas de redención de la joven pecadora que estaría sola para enfrentar al Maligno y efectuar las fuertes penitencias impuestas.

La presencia de una cantidad tan amplia de opositores necesariamente entorpece en mayor grado al *sujeto* de la acción: María se encuentra rodeada de seres que evitan cumpla su fin central; eso logra aumentar la intriga, pues la joven debe recorrer una ruta más larga para volverse santa y así concluir los conflictos. Este mecanismo de suma de oposiciones es un recurso teatral que el dramaturgo incorpora

para mantener la atención y complicar la trama, en el caso de *La mesonera* el propósito se ha cumplido.

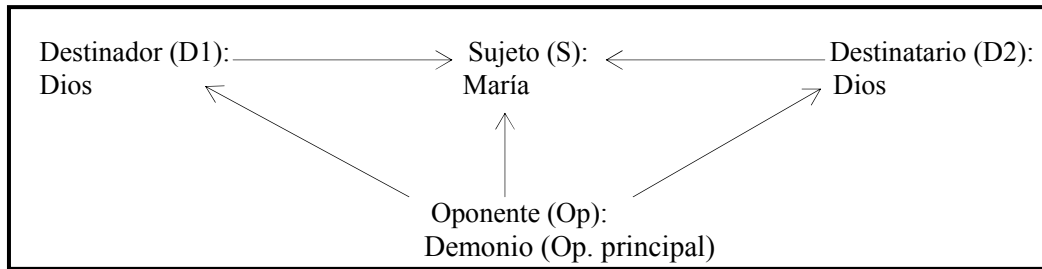
La única pareja que resta estudiar es la de *destinador (D1)/destinatario (D2)*, uno “tiene la función de motivador o propulsor de la acción orientada del sujeto, y el segundo, la de receptor o detentor [de esa actividad]”.¹⁷⁴ Regularmente la primera unidad de esa dupla no se encuentra lexicalizada en la estructura dramática, pues simboliza un valor o una fuerza intangible, de manera que casi siempre será abstracta (el Amor, Dios, la Amistad, la Ciudad, la Justicia).

En ocasiones ambos elementos pueden estar identificados con la misma entidad, como ocurre en esta obra donde Dios, tanto impulsa a María hacia el sendero de la santidad (D1), como se convierte en beneficiario directo de que aquélla consiga la gloria eterna, al sumar un alma a su legión celeste (D2).

Preferí dejar al último la dupla *destinador/destinatario* porque aparte de estar enlazada con el *sujeto* (esquema 1.1) también lo está con el *oponente principal*, el Demonio, en una lucha milenaria entre el bien y el mal, la cual nunca es escenificada (la divinidad es una abstracción), pero sí está latente en toda la pieza, en las acciones y el discurso del reparto de personajes. Hay que recordar que el enfrentamiento entre el ser sagrado y su adversario diabólico es el motor de la historia y de todos los conflictos generados; por ello, las figuras relacionadas con el Maligno rivalizan, directa o indirectamente, tanto con la joven virtuosa como con su deseo de ser santa.

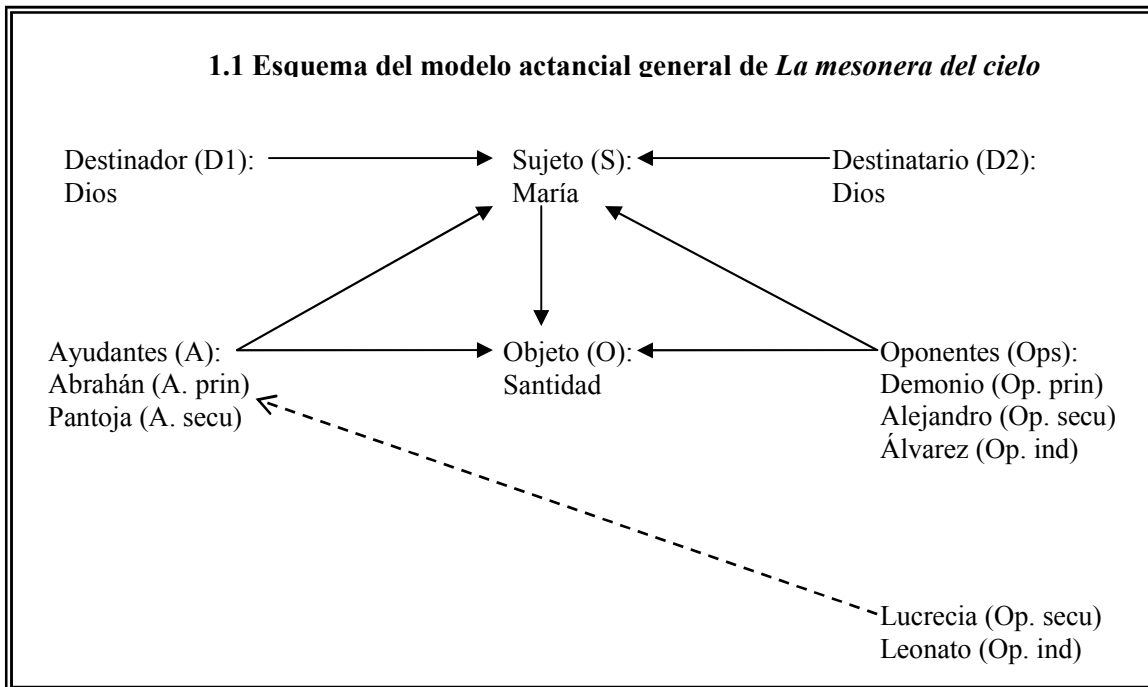
Vale la pena aclarar que la serie de relaciones actanciales arriba mencionadas, aparecen de forma simultánea en la obra; sin embargo, en el esquema general 1.1 se suprimió la terna *destinador/destinatario/oponente*, por la dificultad de enlazar con la “flecha del deseo” al Diablo, que se encuentra en la parte inferior, y a Dios, colocado en los extremos superiores. Esto hace necesaria la presentación aislada de esas categorías y de sus vínculos en el siguiente esquema alterno de doble triangulación:

¹⁷⁴ Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 169.



La anterior es una propuesta mía, puesto que Anne Ubersfeld sólo incluye, en su repertorio de formas gráficas sobre los posibles enlaces entre actantes, a la pareja D1/Op, se olvida por completo que líneas antes destacó la posibilidad de que un ente pueda ocupar simultáneamente las funciones de *destinador/destinatario*¹⁷⁵ y realice una tercia con el *oponente*.

Enseguida se presenta el modelo donde se resumen los vínculos actanciales contenidos en la súper estructura de la comedia hagiográfica motivo de este estudio:



¹⁷⁵ Cfr. las ideas contradictorias expuestas por la especialista en un mismo apartado, pero en páginas diferentes. Vid., Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 52, 53 y 54.

2.2 Empieza la búsqueda del objeto abstracto

Una comedia como *La mesonera del cielo* es una estructura dramática compleja que engloba gran cantidad de situaciones, de figuras en el reparto, de episodios, de intrigas y luchas entre las personas que participan en esa puesta, así como de cambios de roles para el desarrollo de la acción. De manera que para detectar los elementos de una pieza como ésta es indispensable conocer a profundidad todo aquel universo teatral.

Se sabe que la semiótica plantea como método de análisis la división tripartita del texto dramático; uno de esos niveles, el de la visión panorámica, ha sido desarrollado en el subcapítulo anterior, ahora es propicio estudiar individualmente las tres jornadas de esta comedia, al igual que aquellos momentos donde quedan plasmadas las acciones de los diversos actantes, pues así se descubrirán las “rupturas internas”, que según Fernando de Toro tienen lugar en cualquier obra. Esa es la tarea que deberán cumplir este apartado y los dos subsiguientes.

A ese objetivo, habrá que agregar un importante criterio operacional, expuesto por Anne Ubersfeld, para que sea efectivo el estudio de cada categoría en el paradigma actancial: considerar a los actantes como “un conjunto cuyos elementos son interdependientes (no es posible aislarlos)”.¹⁷⁶

Dicho lo anterior, comienzo el análisis de la jornada I con la identificación de su *sujeto*, uno alterno al ya conocido *sujeto principal* de toda la obra (María), pues como se señaló antes, es posible que haya dos de esos actantes en un mismo episodio o escena, sin que necesariamente exista una oposición entre ellos,¹⁷⁷ por el contrario pueden perseguir el mismo interés y hasta convivir para alcanzar juntos ese fin.

En la jornada inicial de *La mesonera* aparece el *sujeto* Abrahán, el cual tiene esta función porque quiere dedicar su vida al Señor, por lo cual renuncia al matrimonio con Lucrecia, pues la hermosura de ésta, dice, le impide “servir a Dios y que suba/ al monte, donde se gozan/ las contemplaciones altas” (vv. 187-189).

¹⁷⁶ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 57.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

Es decir, el personaje representa esa categoría porque persigue un propósito concreto que es el servicio divino¹⁷⁸, y no por el simple hecho de ser el protagonista o “héroe” de la historia. Además de que en la “positividad” de su deseo,¹⁷⁹ entendida ésta como el ánimo legítimo, persistente a toda prueba e incluso aspiracional para conseguir una meta, se localiza su condición de *sujeto*.

Tal ánimo, por alcanzar el *objeto deseado* (el servicio divino), es perceptible desde sus primeros parlamentos. Abrahán afirma que casarse es una equivocación y está decidido a evitar ese “desacierto”. La explicación de su proceder ocurre a partir del verso 186, pues por medio de varias expresiones paremiológicas manifiesta el conflicto entre casarse y ocuparse de Dios; la siguiente es la frase más significativa: “que tengo por imposible/ que quien sirve a dos personas/ pueda acudir en un tiempo/ a la una y a la otra” (vv. 193-196).

Esas palabras, junto con los versos 187 a 189, muestran que la elección es sincera, afin a un ser devoto; el abandono de la novia obedece al deseo efectivo por seguir el camino celeste; no es la burla de la dama, procedimiento tópico en otras comedias donde el galán desarrolla un rasgo donjuanesco como seductor.¹⁸⁰ El interés legítimo por dedicarse al Todopoderoso se reafirma mediante diferentes argumentos, el más contundente es el transcrito a continuación:

y dila que su hermosura
me da miedo, que no sienta
el dejarla de esta suerte,
porque me anima, y es fuerza

¹⁷⁸ Opinan Roberto Castilla y María Concepción García (“Dos elementos religiosos...”, p. 19) que la persona de Abrahán es conformada por Mira de Amescua como un ser plenamente confiado en las bondades creadoras de la divinidad, a la cual debe servir, de ahí que prefiera el retiro espiritual a los goces nupciales.

¹⁷⁹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 56

¹⁸⁰ Es clara la diferencia entre el virtuoso varón de *La mesonera* y la figura del galán seductor del Siglo de Oro, cuyas estrategias para gozar de las damas incluían juramentos de amor eterno, engaños y violaciones que se repetían hasta que la *dramatis persona* era escarmentada de variados modos. *Vid.*, Laura Dolfi, “La mujer burlada (para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 66 (1986), pp. 299-328., y “El burlado burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina”, en *Varia Lección de Tirso de Molina*, ed. de Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Revista Estudios-Griso, Madrid/Pamplona, 2000, pp. 31-63.

servir a Dios, y temo,
después de aquesta carrera,
tener por ligeras glorias
siglos de penas enteras.
(vv. 1024-1032)

Ahora bien, en los versos 1028 y 1029 el eremita afirma: “es fuerza/ servir a Dios”. Esta frase permite demostrar otra vez que la causa de la renuncia a la vida marital del *sujeto* responde a un poder mayor y celestial: el del Creador, *destinador* de la comedia, el cual además conduce al varón a retirarse del mundo y trasladarse al monte como anacoreta. También será esa misma entidad suprema la beneficiaria o *destinataria* de todas las buenas acciones de aquél hombre en el yermo, como las plegarias, las enseñanzas ejemplares y la salvación de almas perdidas.

De esta manera, la duplicidad de Dios como *destinador/destinatario*¹⁸¹ permite consolidar la conformación del asceta dentro de la obra, y de ese modo evitar falsas interpretaciones sobre su función, ya lo mencionaba Ubersfeld acerca de la importancia de mantener interconectados a los actantes: “semejante modelo excluye la ‘autonomía’ del sujeto en el conflicto teatral; cuando ésta aparezca se tratará sólo de una ilusión o trucaje”.¹⁸²

Respecto al *objeto* perseguido por el asceta en esta jornada, el servicio divino, se trata de una variación del que busca María en el modelo general (la santidad), pues finalmente los santos son los mayores servidores celestiales, ya que interceden por los humanos ante el Señor, se apiadan de las vicisitudes terrenas de aquéllos y cuidan de las almas perdidas para que se reencuentren con el bien. Cabe señalar que a lo largo de la comedia la categoría de *objeto* cambiará en distintos momentos y se mostrará como una abstracción o una personificación.

¹⁸¹ Se trata de la pareja más ambigua, cuyas determinaciones son difíciles de establecer por tratarse de unidades no lexicalizadas, comúnmente aparecen como motivaciones que precisan la acción del sujeto. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸² *Ibid.*, p.58.

Pasemos a definir otras unidades y sus acciones: el *sujeto* eremita en su búsqueda por servir a Dios, encontrará algunos *ayudantes* y muchos *oponentes*.¹⁸³ A la tipología propuesta habrá que agregar una subcategoría más, la de *oponente circunstancial* (*Op. cir*), la cual ejemplifica el rechazo artificial de un ente que ve en peligro sus intereses en algún episodio de la trama. Es decir, esta función sucede cuando el *sujeto* obstaculiza efímeramente los objetivos del personaje opositor; incluso el desacuerdo puede producirse como respuesta a la petición de otra *dramatis persona*.

En esta jornada de *La mesonera* ocurren un par de oposiciones circunstanciales al comienzo y final de la misma; de igual forma, se vislumbra el surgimiento de un importante *oponente secundario*, Lucrecia,¹⁸⁴ que dará batalla en el acto siguiente.

Vayamos de acuerdo con el orden de aparición de las personas en la comedia. Como ya he comentado, al inicio de la obra el *sujeto* Abrahán desiste de contraer nupcias; de inmediato encuentra el rechazo de Pantoja, el gracioso y su criado, que intenta convencerlo de cumplir su promesa matrimonial,¹⁸⁵ pues dice no es decoroso abandonar a la novia en el altar: “porque a verter margaritas/ tu desaire la ocasiona” (vv. 11 y 12).

No tarda demasiado aquella figura cómica en revelar los verdaderos motivos de su renuencia; más que la deshonra de la dama le interesa saciar su hambre en el banquete,¹⁸⁶ por lo que suplicante pide a su amo no arruine ese momento:

años, meses, días, horas
con esperanza he pasado,
[...]

¹⁸³ Esa dupla permite el avance de la trama ya que genera las rivalidades; tiene constante movilidad al pasar de *ayudante* a *oponente* y viceversa, conservar ambas funciones o desdoblarse en varios contrarios para provocar más conflictos. *Ibid.*, p. 51.

¹⁸⁴ *Vid.* la página 70 de esta tesis. Aquí se muestra un breve panorama de cómo la dama, en la estructura general de la obra, desplaza su función como opositora del *sujeto principal* (que es María) al *ayudante* Abrahán.

¹⁸⁵ En las comedias hagiográficas a diferencia de las profanas, el gracioso acompaña al santo en su vida retirada o en el proceso de conversión; en el principio de esta obra Pantoja se desvía relativamente de esa función al poner reticencia a la decisión de su amo, aunque después lo seguirá al páramo.

¹⁸⁶ El gracioso tiene un egoísmo práctico, que se “nota en los deseos de satisfacer sus necesidades físicas de comer y dormir y hasta de beber”. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, sub voce: gracioso.

de verme harto este día,
y ahora que era forzosa
la ocasión de ver cumplido
mi deseo, te alborotas
y das en esta locura.
(vv. 42-49)

Entonces, Pantoja es un *oponente circunstancial* porque su rechazo a la elección divina de Abrahán responde a motivos prácticos, del aquí y el ahora, a requerimientos vitales y a intereses particulares de su conformación dramática, en especial a una: atascarse de comida; pulsión que dará a conocer en varias ocasiones, con menciones como las siguientes: “que salgan de mal año/ las tripas y las alforjas” (vv. 51-52); “sino gocemos ahora/ el tiempo de la comida” (vv. 90 y 91); y “porque caminar sin bota/ y sin pan, y más a pie,/ es la cosa más penosa” (vv. 96-98).

Los intentos de este *oponente* por persuadir al *sujeto* para que se case fracasan, incluso cuando pone en duda la castidad de la prometida: “¿No es santa? ¿No es virtuosa?” (v. 108), con lo cual avizora el cúmulo de habladurías que correrán al ser aquella abandonada en el altar; valga decir que esa susceptibilidad para prever las acciones es una característica central de la llamada figura de *donaire*,¹⁸⁷ pero que en este caso poco ayudará, pues el dramaturgo conduce a la persona ejemplar al monte como servidor divino, sin que las intrigas de Pantoja resulten eficaces.

Aun con la salida del varón virtuoso en el verso 268, las oposiciones continúan;¹⁸⁸ a nivel *circunstancial* por medio del gracioso que informa a la novia de la partida de su señor. Y *secundario*, a través de la figura de Lucrecia, la cual, en aras de ver consumado su matrimonio, pide ayuda a Artemio (viejo barba y hermano de su amado), para luego marcharse al yermo tras del huidizo prometido (esta segunda oposición tendrá un desarrollo más importante en las jornadas II y III).

¹⁸⁷ Vid., Joaquín Casaldueiro, “El gracioso de *El Anticristo*”, en *Estudios sobre teatro español*, 3ª. ed., Gredos, Madrid, 1972, p. 149.

¹⁸⁸ Recuérdese que, aunque ausente, un actante puede seguir conservando su función si es nombrado por alguna otra de las *dramatis personae* presentes en el espacio escénico.

El otro *oponente circunstancial*, como se ha dicho, es Artemio, que recibe tal designación, primero, por su escasa presencia a lo largo de la comedia: con el *sujeto* sólo interactúa en 70 versos al final de la jornada I y una vez concluidos sus diálogos desaparece de la trama. Segundo, porque el encuentro con su hermano asceta, así como su petición de que éste regrese con la dama, son acciones guiadas por los ruegos de la misma Lucrecia: “te pido que busquemos a mi esposo”, le dice aquélla en el verso 734.

Sin embargo, aunque la objeción del viejo barba hacia el celibato de Abrahán es motivada por otro *oponente*, el reclamo del personaje segundón constituye un obstáculo importante para los fines del anacoreta, ya que en él se apelan importantes valores cristianos cuando se menciona el destino que sufrirá la doncella abandonada: la deshonra y el extravío físico. Enseguida un fragmento del pasaje:

Artemio: No permitas que tu esposa
por dejarla tú se pierda.
Considera que su honra
corre, Abrahán, por tu cuenta,
y que a ti mismo te agravias
dejándola así; no seas
ocasión de su ruina,
[...]
ella derramando aljófár,
desperdiciando azucenas,
destroncando maravillas
y lastimando la esfera
con suspiros, sola y triste,
se partió de mi presencia
a buscarte, y aunque luego
partí corriendo tras ella,
no ha sido posible hallarla,
ni habemos visto quien sepa
decirnos de su persona.
(vv. 919-944)

Los argumentos del barba que podrían haber convencido a un galán profano, son endebles para suscitar algún cambio en un *sujeto* divino como Abrahán, cuyo deseo de servicio celestial es más fuerte cada vez, como lo confirman los versos 992 a 998 donde asegura el personaje que las numerosas obligaciones matrimoniales y paternas

llevan a los hombres a olvidarse de Dios. Por ello hay que ocuparse sólo de un amo, preferiblemente del que está en el cielo.

Ante estos principios, el *oponente circunstancial* Artemio no puede hacer ni decir nada, de manera que derrotado por aquellos “sagrados propósitos”, sólo atina a afirmar: “aguárdame, hermano, escucha,/ que a resolución tan buena/ no es razón contradecirla” (vv. 1033-1035). Es así como este ser se convierte en *ayudante* de Abrahán al dejar de contradecirlo; sin embargo, tal apoyo es efímero, pues una vez concluida su participación, desaparece de la obra.

La ayuda para el asceta proviene de dos personas. Veamos a la primera: una vez que el gracioso ha tratado infructuosamente de obstaculizar al *sujeto*, regresa a su esquema de fidelidad y sigue a su señor al monte.¹⁸⁹ Así, al marcharse de las tablas en el verso 344, esa figura de donaire deja la casilla actancial de *oponente* para preparar su paso a *ayudante*, cuya función desarrollará más adelante. La segunda es María, que se convierte en auxiliar del eremita, cuando el dramaturgo decide que aquélla se vaya al monte y se olvide de casarse (*vid.* los versos 1040-1043).

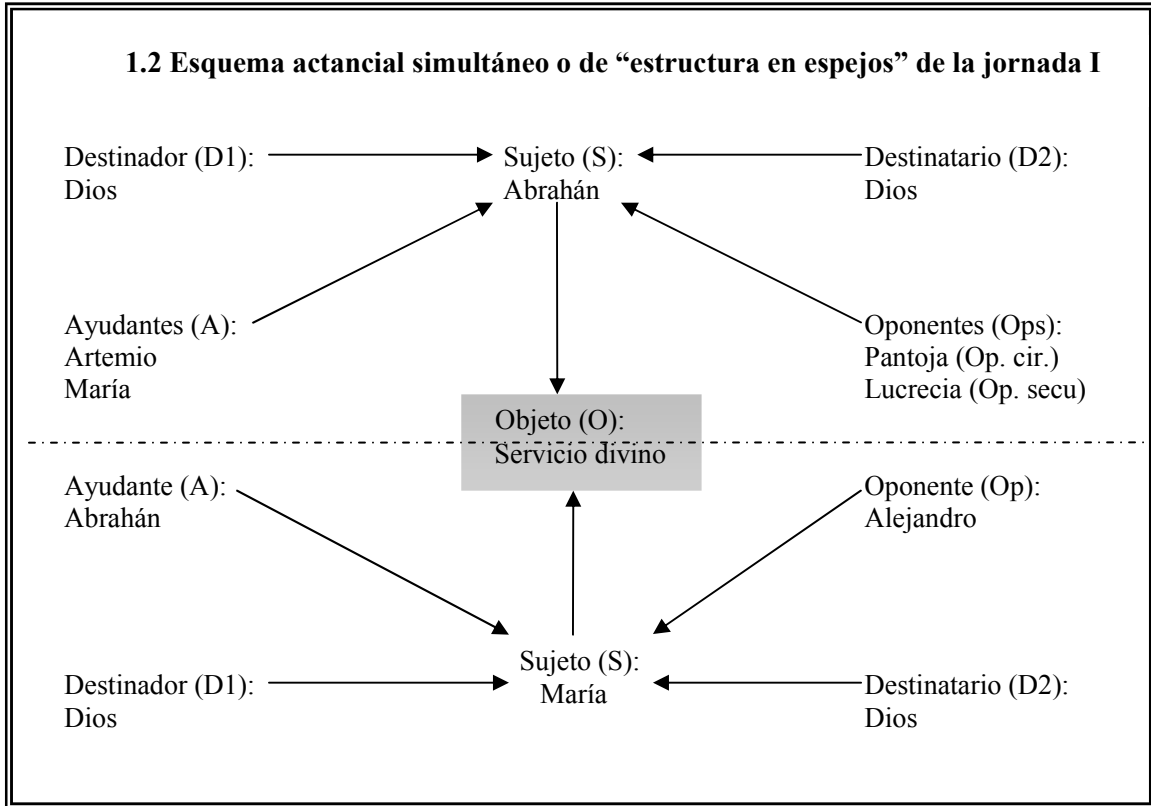
En este punto, la doncella es una tenue *ayudante*; sin embargo, esa categoría servirá para que ocupe otra a la par: la de *sujeto*, por ese anhelo de servidumbre divina que la ha llevado a seguir al asceta; esta parte se identifica con un modelo actancial propio y simultáneo al de Abrahán (recuérdese la representación gráfica se encuentra en el diagrama 1.2), donde el *oponente*, apenas insinuado, es el galán Alejandro y el apoyo, su virtuoso tío.

Con la explicación del anterior paradigma múltiple se corrobora lo dicho al principio de este apartado sobre la existencia de diferentes *sujetos* en una obra;¹⁹⁰ en este caso el personaje femenino compartirá esa casilla con el ermitaño, especialmente

¹⁸⁹ *Vid.*, Roberto Castilla y María Concepción García (“Dos elementos religiosos...”, p. 22), quienes aseguran que el gracioso acompaña a su amo más por “lealtad que por religiosidad”.

¹⁹⁰ Ubersfeld (*op. cit.*, p. 65) indica que es factible la convivencia de dos sujetos a la vez en una pieza, lo cual “no implica una oposición entre dos actantes antagónicos, sino el desdoblamiento de un mismo actante”; dicho caso sucede en *La mesonera*, aunque con mayor complejidad por la posterior intromisión de agentes diabólicos en la comedia; de momento sólo ha sido señalada esa relación, la cual en los siguientes apartados se tratará con precisión.

en jornadas posteriores, donde se conocerán el funcionamiento, las variaciones de acción y las mutaciones dramáticas del par de *dramatis personae*.



2.3 Inician las tentaciones contra los *sujetos*

Al comienzo de la segunda jornada, se presenta a las personas Abrahán y María como seres dedicados en cuerpo y alma al Creador; situación que representaría la obtención para ambos de su anhelado objetivo (el servicio divino) y el abandono de la casilla de *sujetos*, pues “no se puede considerar [con esa función] a alguien que quiere lo que tiene o que busca simplemente conservar lo que posee”.¹⁹¹ Sin embargo, el alcance del “sagrado propósito” no impide al par de anacoretas conservar tal categoría, toda vez que seguirán tras otro fin superior: conseguir la santidad.

La primera muestra de esas intenciones por subir al reino celestial ocurre en el episodio cuando el eremita ora ante Dios, pidiéndole lo reciba en su gloria (“haced de vuestra manada/ este humilde esclavo vuestro”, vv. 1198 y 1199); ruego al cual se sumará en los versos posteriores (hasta el 1204) la petición de aceptar a su sobrina y protegerla de cualquier corruptor de almas. Esos deseos se conservarán a lo largo de este segmento de la comedia, como en aquel pasaje donde el bondadoso varón solicita: “no permitáis que María,/ lo que ha granjeado malogre;/ tenedla de vuestra mano” (vv. 2227-2229).

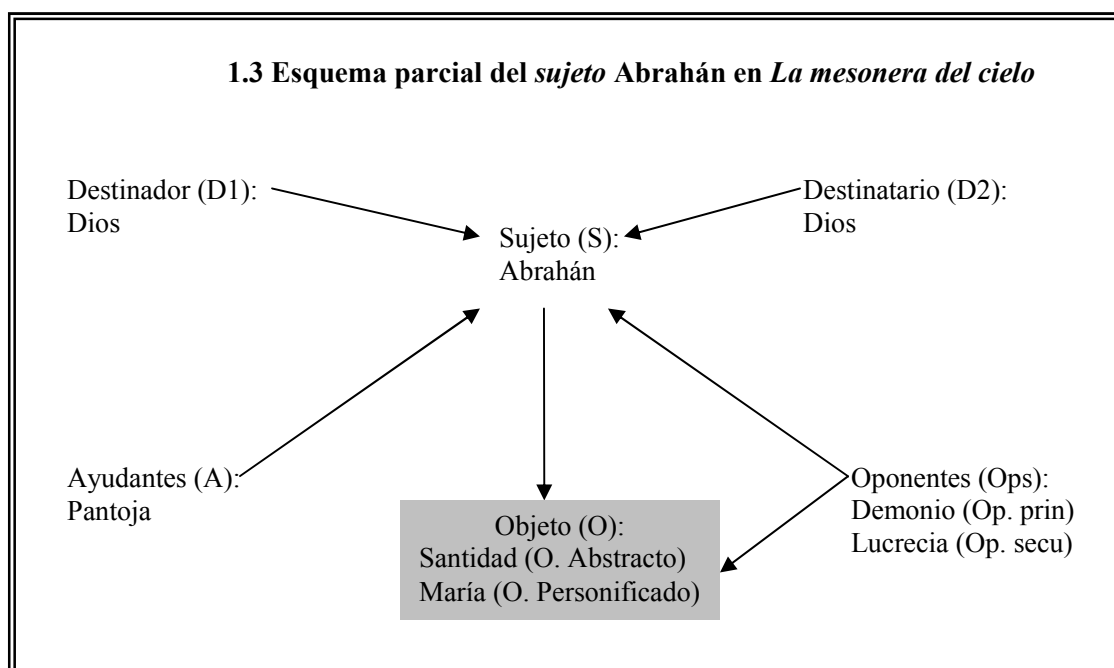
Tal interés marca una diferencia entre el personaje ejemplar y otros *actantes-sujetos*, los cuales desean conseguir el *objeto* para fines propios, mientras que éste intenta procurar el cielo también para la joven. Esta peculiaridad otorga importancia al santo varón, el cual no es sólo un mero acompañante de la protagonista (como algunos críticos han afirmado), ni tampoco una figura de la cual “no se hace la apología de sus virtudes”,¹⁹² según la opinión de José Bella, sino un ente dramático necesario para conducir a María hacia su preciada meta.¹⁹³

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹² José María Bella, *op. cit.*, p. XIX.

¹⁹³ Para más detalles al respecto, véanse los puntos correspondientes a las *dramatis personae* de María y Abrahán, en el tercero y cuarto capítulo, respectivamente.

La acción del *sujeto* Abrahán se caracteriza por un doble deseo: ser santo y lograr que la doncella también lo sea; aquí se está en presencia de un actante con duplicidad de *objetos*: uno abstracto (la santidad) y el otro personificado en María. En esta parte, es necesario separar el modelo simultáneo o de “estructura en espejo” de la jornada anterior para conformar dos distintos diagramas; uno destinado al *sujeto femenino* (parte inferior del esquema 1.2) y otro correspondiente al virtuoso hombre (esquema 1.3).



En este segmento de la comedia, la participación del eremita se intensifica con el fin de que la joven logre la santidad. Al principio, sólo se concentra en numerosas plegarias, como en los versos 2233-2240 donde implora al Señor evite que el pecado arrastre a la mujer. Más adelante todas esas oraciones se transformarán en una lucha directa en contra del “lobo fiero”¹⁹⁴ que pretende apoderarse de la indefensa ovejuela.

¹⁹⁴ En los ya mencionados versos 1202-1204, aparece esa animal representación del mal, se le considera *lupus diabolus*, de acuerdo con la tradición del bestiario divino. *Vid.*, Louis Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. 1, p. 50.

Pero antes de eso, el *sujeto masculino* habrá de librar sus propias batallas contra un par de adversarios: el *oponente principal* demoníaco, que aparece por vez primera en la obra, y la *oponente secundaria* Lucrecia, cuya intervención aquí será cara a cara, aunque alentada por el Maligno. Ambas oposiciones se presentan en forma consecutiva; en principio, el ente diabólico trata de apoderarse, sin éxito, del alma piadosa mediante diversas artimañas, para luego reforzar el ataque con el abrupto ingreso de la dama que buscará recuperar a su amado. En el siguiente fragmento se ejemplifica parte de la estrategia:

Abrahán: Voces oigo,
y en la voz mujer parece.
[...]
Demonio: *Aparte* Esta es Lucrecia,
sin duda aquí le provoco
a que deje los peñascos,
y otra vez se vuelva al golfo
del mar, en que ha de perderse
con amores y negocios.
Abrahán: Terrible ocasión es ésta,
yo me voy.
Demonio: Aguarda un poco.
(vv. 1587-1596)

El *oponente principal* se apoya en la damisela para cercar la virtuosidad del varón; mejor aliada no podría haber elegido, pues aquélla constituye una fuerte tentación para el *sujeto*; recordemos que por esa misma razón éste la abandonó y se marchó al yermo. El enfrentamiento entre ambos seres sucede del verso 1661 al 1795 en una *disputatio* donde la actante intentará mover los afectos del anacoreta, el cual usará los argumentos del amor sagrado para repeler los embates. Al final, la balanza se inclina en favor del personaje masculino, que continúa con sus labores espirituales para obtener la gloria y conseguirla también para la joven doncella.

Vayamos ahora con el modelo alterno de la persona dramática María, que en esta segunda jornada cumple la función de *sujeto*, aunque uno *sui géneris* con dos

momentos diferenciados: *sujeto ausente*,¹⁹⁵ nombrado por otros o sólo identificado mediante la voz, pero con los mismos fines que el varón virtuoso, y *sujeto con un objeto contrario* a la santidad. En este caso se manejan diagramas paralelos para ejemplificar los cambios de esta persona en las relaciones con el resto de los actantes (esquema 1.4).

Como *sujeto ausente*, María es mencionada en repetidas ocasiones en los discursos del ermitaño y del gracioso Pantoja que destacan su limpieza de alma y cuerpo, los méritos espirituales realizados y las acciones cotidianas en pro de llegar a ser santa (versos 1238-1277). Ya en una participación más directa, aunque aún fuera de escena, la actante canta en latín para expresar su amor hacia el Todopoderoso y su preferencia de lo divino sobre el mundo terrenal (versos 1253, 1254, 1263 y 1264).

Es decir, con todo y que no aparece en el tablado en esta parte de la obra, la joven virtuosa es un personaje activo dentro de la representación, pues a través de recursos narrativos y musicales, se conocen sus cualidades cristianas, sobre todo su castidad, y las labores que efectúa para alcanzar el reino de Dios. Además esa relativa ausencia escénica, prepara el ingreso de la figura, en el momento de la trama, cuando habrá de enfrentarse a sus oponentes.

Es entonces que comienza el paso hacia *sujeto con un objeto contrario* a la santidad; movimiento interrelacionado con las acciones del *oponente principal*: el Demonio y alguno de sus secuaces. Como se sabe, el ente diabólico ha sufrido una derrota, pero de inmediato como buen opositor se lanza tras del *sujeto* María, sin mostrársele y sirviéndose de la lascivia del *oponente secundario* Alejandro, galán que a toda costa desea gozar de los favores de la casta mujer.

Recuérdese que el opositor principal puede apoyarse en otras *dramatis personae* para complicarle al *sujeto* la obtención del *objeto* anhelado. En este caso la tarea de desviar a la asceta queda por completo a cargo del *oponente secundario*; el ser maligno sólo instiga para que el caballero sea aceptado.

¹⁹⁵ Es necesario recordar que el *sujeto* puede encontrarse temporalmente fuera de escena, ser enunciado por otras *dramatis personae* en algunos momentos o formar parte de la diégesis de la comedia, pero nunca ser una abstracción. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 56.

El primer aviso del ataque del *oponente* Alejandro sucede al término de la jornada inicial, luego que la doncella renuncia a sus planes de boda para seguir el ejemplo de virtud y obediencia divina de su tío; así, en los versos 1053-1056, el cortejador de la joven asegura que aunque ponga en riesgo su honor habrá de conseguir a aquella belleza.

Ya en la segunda jornada, la intención opositora del enamorado se concreta a través de acciones como su sorpresiva entrada en la celda femenina y los discursos persuasivos para poseer a la prenda amada; todas esas artimañas de un tipo de galán que con tal de conseguir a la dama cambia el cortejo por el acoso y la violencia sexual.¹⁹⁶ Durante ese ataque, a pesar de que el Demonio tiene un papel minoritario continúa con su empresa obstaculizadora en pequeña escala, así se dedica a hostigar al *sujeto* con frases como ésta: “Entra, no estés cobarde, y del fuego que penas has alarde” (vv. 1851 y 1852), mientras que al *oponente secundario* lo alienta a que concluya su tarea (“Ya María titubea,/ prosigue lo comenzado”, vv. 1986 y 1987).

Las fuerzas contrarias terminan por tener éxito y vencen a la actante femenina, que mancillada y dejada a su suerte por el *oponente* da un giro en su función inicial al cambiar la santidad (objetivo sagrado) por el deseo de volverse una gran pecadora, como lo refiere en los versos 2167 y 2168, donde anuncia su intención de extraviar su cuerpo, así como se ha perdido su alma. Aquí parte del soliloquio de María, en el cual muda de fines:

¿Qué puedo hacer, ay triste,
entre tantos desvelos,
murada de pesares?
Porque si miro al cielo,
hallo que vibra rayos
contra mí el Juez severo.

¹⁹⁶ De acuerdo con Felipe B. Pedraza, en muchas comedias áureas se “establece con claridad meridiana la relación entre galanteo fracasado y violencia sexual [...] Si la guerra es la continuación de la política (o de la diplomacia) por otros medios, el acoso sexual y la violación son la prolongación del galanteo con otros recursos”. “Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla”, en Roberto Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 2003, p. 128.

[...]
Y a la memoria triste
la sirve de recuerdo
de que se fue Alejandro,
de que burlada quedo
de que a Dios he ofendido,
y de que ya el desierto
no sufrirá que viva
con tan santo maestro [...]
(vv. 2129-2134 y 2145-2152)

En esta parte de la trama se genera un modelo actancial alterno donde el *sujeto femenino* busca un *objeto contrario* al del ermitaño; tiene por *destinador/destinatario* al Diablo y sus *oponentes* son el propio Abrahán y su criado Pantoja (parte inferior del esquema 1.4). Es necesario aclarar que este paradigma será desarrollado ampliamente en la última jornada.

Una consideración final respecto del Demonio: como actante es uno de los más complejos de *La mesonera*, ya que pasa de una categoría a otra: *oponente principal*, *destinador/destinatario* e incluso *ayudante tangencial*,¹⁹⁷ en un movimiento circular que le permite ocupar de forma sucesiva y a veces simultánea diversas funciones para dirigir al *sujeto femenino* hacia la senda del mal, aunque sea momentáneamente.

He analizado la mayoría de las categorías del modelo de Ubersfeld, sólo resta la casilla de *ayudante*, que también aparece representada en este caso en una sola *dramatis persona*: el gracioso Pantoja, el cual cambió su función anterior como *oponente circunstancial*¹⁹⁸ para convertirse en apoyo del *sujeto* Abrahán. Al comienzo de la jornada II se reconoce la mutación de la figura de donaire cuando se presenta en escena como recolector de las hierbas que alimentarán al par de ascetas y a él mismo, en un acto de sujeción a su señor, de los muchos que efectuará en la comedia; aunque sin perder algunos de sus rasgos típicos, pues a la par que realiza sus tareas no cesa en

¹⁹⁷ Se le nombra también de esa forma porque la intervención demoníaca dentro de la pieza teatral es un recurso para conseguir un vuelco dramático que al final conduzca a la consecución del deseo divino de la protagonista y al desenlace de la comedia.

¹⁹⁸ Recuérdese que recibe esta denominación aquel actante cuyo rechazo se genera en el instante que el *sujeto* o el fin perseguido por éste obstaculizan los objetivos del ente oposicional.

protestar por tanto trabajo y por la poca comida obtenida para llevarse a la boca, enseguida un fragmento como ejemplo:

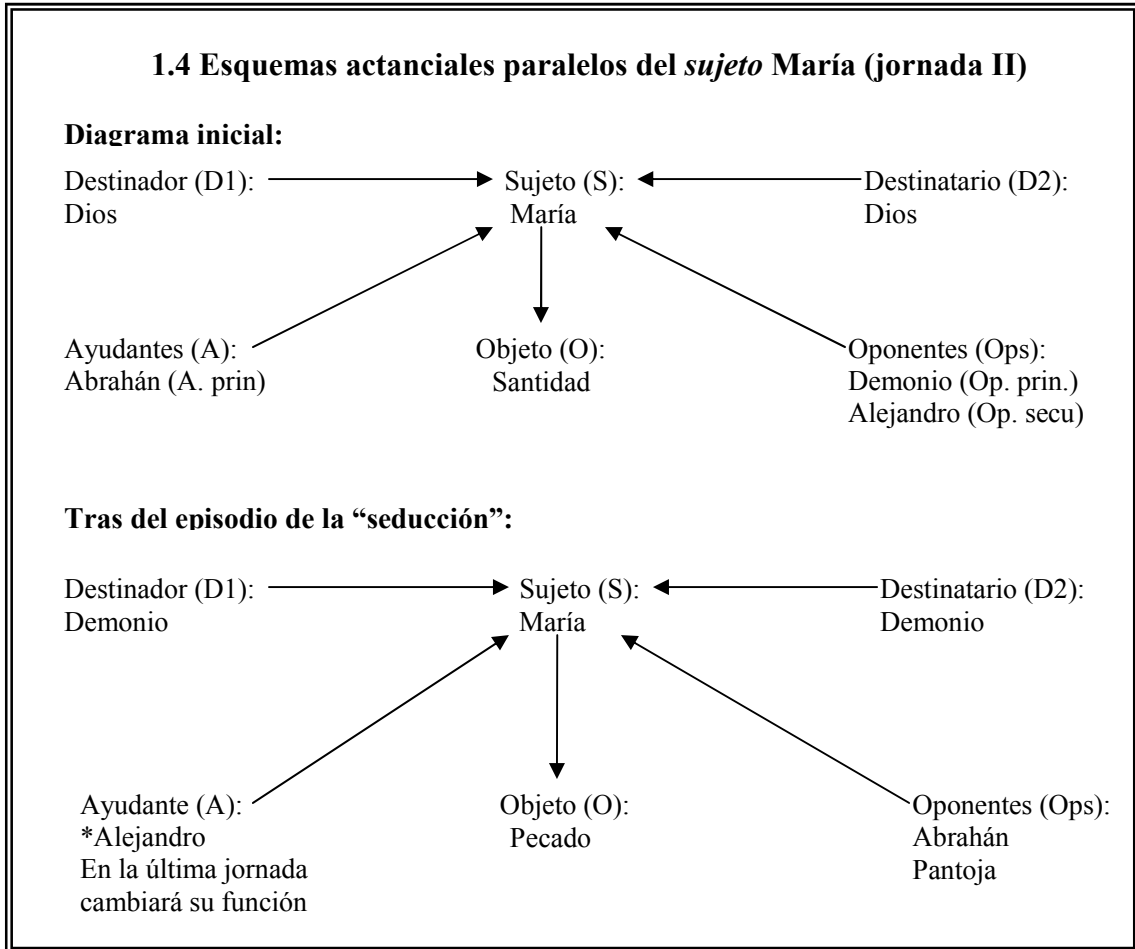
Gastados los dedos tengo
de arar aquestas riberas,
pero ya no hay acederas
en los campos donde vengo.
Penas se vuelven las glorias
que el desierto nos ha dado,
pues la simiente ha faltado
de acelgas y de achicorias.
Y si va a decir verdad,
tomara yo una pechuga
mejor que no una lechuga
en esta necesidad.
Más que para mayor congoja,
según soy de desdichado,
en tan infeliz estado
lo vendrá a pagar Pantoja.
(vv. 1061-1076)

Tales características del gracioso (holgazán, glotón y cínico) serán matizadas a lo largo de ésta y la jornada restante, de manera que domine la función de auxilio sobre las peculiaridades del personaje-tipo;¹⁹⁹ así, las intervenciones de esa persona alentarán dramáticamente los propósitos divinos del ermitaño, aunque también, indirectamente, los de la joven protagonista de la comedia.

A la función de servidor de esa *dramatis persona* cómica, se suma la de vocero, encargado de anunciar las situaciones no visibles en el escenario, de esta manera narra la vida en el yermo, las virtudes de Abrahán, así como la templanza y devoción de María por alcanzar el cielo (versos 1057-1108, 1149-1172 y 1240-1246). Posteriormente se ocupa de informar de la huida de la asceta, para después obedecer la petición de su amo: “ve a buscarla, aunque trastornes/ todo el mundo, que yo en tanto/ pediré con oraciones” (vv. 2262-2264).

¹⁹⁹ Aunque hay características negativas en ese personaje en la obra se impondrán aquéllas destinadas a la subordinación como criado y eco de las acciones de su señor, según lo dicho por Marc Vitse, “El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso”, *Criticón*, 60 (1994), pp. 145 y 146.

A través de este acto de servidumbre de Pantoja se prepara la actuación cumbre del *sujeto masculino* dentro de la trama, toda vez que se ha bifurcado nuevamente el *objeto* de su anhelo: persigue la santidad, pero ahora desea encontrar a su sobrina para regresarla al páramo celeste, ella representa al *objeto personificado*,²⁰⁰ en el esquema actancial del anacoreta (*vid. supra.* 1.3).



²⁰⁰ Se había dicho que esta designación era sugerencia mía para categorizar los dos tipos de *objetos* que aparecen en la obra, por un lado las abstracciones (servicio a Dios, alcanzar la santidad, etc.) y por otro las personas dramáticas deseadas.

2.4 Resolución del conflicto: se alcanza la santidad

La última jornada intercala los modelos de María como *peccatrix* y de Abrahán como salvador. Explico primero el de la antigua eremita: como se había comentado, el *sujeto femenino* pasa de ser una joven ejemplar a moza de mesón, cuyo *objeto* anhelado es convertirse en una gran pecadora;²⁰¹ en este paradigma las categorías actanciales se invierten o cambian de finalidad; en el caso de la protagonista a través de los placeres carnales incrementa notoriamente sus faltas.

Es preciso aclarar que aunque la *dramatis persona* terminó la anterior jornada como pecadora, el esquema hasta entonces construido (*vid., supra.* 1.4) sufrirá modificaciones en este segmento de la obra, puesto que se agrega un *ayudante* y el galán seductor se transforma en *oponente*, como analizaré más adelante (esquema 1.5).

De regreso a la comedia, recordemos que una vez deshonrada, la protagonista se marcha del monte para perderse en el mundo (versos 2168 y 2169); ya en el mesón, se dedica a perseguir a su *objeto deseado* con bastante éxito, de ello da cuenta su discurso en el cual narra sus acciones como meretriz:

- 1) Se muestra amable y cordial con los clientes para que sigan visitando aquel local, de manera que jamás la verán hacer un mal gesto (versos 2396-2403);
- 2) Sólo otorga sus favores a aquellos que paguen muy bien por sus servicios; en cambio, desprecia a los galanes que tratan de conseguir su aprecio con sólo palabras, así señala: “que yo estimo en más el rostro/ del rey de Jerusalén/ estampado en el metal” (vv. 2435-2437); y
- 3) Reafirma su condición de mujer pública al compararse con una famosa *peccatrix* que deleitó a los hombres de Alejandría (versos 2610-2616).

²⁰¹ Justo este propósito marca una característica, tanto en el teatro como en la religión, de por qué los bandidos y en este caso las meretrices podrían conseguir la santidad, pues demuestran “pasiones fuertes, que son dones naturales más aptos para una vida noble y generosa que las pasiones débiles, porque las pasiones fuertes representan energía y vitalidad, puesto que sin ellas no puede haber ardor ni gran entusiasmo”. Alexander A. Parker, *art. cit.*, p. 400. También debe recordarse el carácter amplificador e hiperbólico del teatro barroco, la exageración era una de sus características esenciales; de modo que en esta obra amescuana si la protagonista fue virtuosísima al ser mancillada se volverá enorme pecadora; asunto que permitirá que su conversión resulte más impactante.

Esa búsqueda del *sujeto femenino* por constituirse en una gran pecadora también queda establecida en su “prestigio” como prostituta, el cual es mencionado por otros personajes: Mardonio, cuya presencia escénica es escasa, le habla al galán Alejandro de la gracia de la moza y de su capacidad para satisfacer a los varones (versos 2382-2393); en tanto el tío asceta, disfrazado de caballero, asegura ha llegado a la posada atraído por los relatos sobre la belleza de la joven (versos 3141-3143).

Ahora pasemos a otro aspecto. El *sujeto* María cuenta con un eficaz *ayudante*: Álvarez, el mesonero, que pone todo su empeño para que aquélla viva en el pecado, ya que promueve incansablemente los dones amatorios de la moza entre los ricos comensales y pasajeros, y pacta encuentros cercanos, como él que le ofrece al eremita vestido de galán (versos 3164-3167). Además aconseja sobre las atenciones que esa persona dramática debe brindar a los huéspedes, sobre todo le pide los trate afectuosamente para que paguen bien por sus servicios (versos 2393-2400).

Es indispensable aclarar que así como en este esquema semiótico teatral de la *peccatrix* aparecen nuevos *actantes*, hay otros que han invertido sus funciones; el galán Alejandro se ha vuelto otra vez *oponente secundario*, pero ahora de los fines pecaminosos de la joven, pues en lugar de intentar hundirla más en el camino de la perdición, pretende recuperar su amor y casarse con ella²⁰² (esquema 1.5).

Tales intenciones fracasan, pues el *sujeto femenino* a la par que se ha transformado en una pecadora contumaz, también ha preservado un gran resentimiento hacia su burlador; así le reclama “¿cómo ahora amoroso/ pretendes mis favores/ [...] que fuiste amante de villanos tratos?” (vv. 2577 y 2578, 2584). Pero el *oponente* Alejandro insistirá en conseguir otra vez la estimación del *sujeto femenino*.

Como se ha observado, la primera oposición ha sido superada, pero la situación es distinta con el siguiente *oponente* (uno mucho más poderoso): Abrahán, quien una vez informado por el gracioso del paradero de su sobrina, va en busca de ella al mesón.

²⁰² Algunos burladores en el teatro áureo son castigados con la muerte, de esta forma se restaura el honor familiar y el orden social; en otros casos si se trata de un personaje respetable que por debilidad, o conducido por el Demonio, violó a una mujer de su misma alcurnia posiblemente deberá enmendar el daño con el matrimonio. *Vid. Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro, sub voce: violación.*

Cabe señalar que en el modelo actancial como peccatrix (esquema 1.5), el tío ermitaño es el *oponente principal*; sin embargo, en su propio esquema (esquema 1.3) conserva el de *sujeto*, cuyo *objeto deseado* se encuentra personificado en la figura de María. Intercalaremos ambas casillas actanciales en el análisis, ya que lejos de contraponerse, se complementan de forma adecuada.²⁰³

En primer lugar, como *oponente* (y también como *sujeto* de su propio modelo, *vid.*, el diagrama 1.3) el asceta intenta regresar al *sujeto femenino* con Dios, por lo que disfrazado de galán²⁰⁴ acude a la posada para convencerlo de volver al camino de la virtud; algunas de las estrategias discursivas utilizadas para tal fin irán desde súplicas y reclamos hasta explicaciones del poder redentor de las penitencias y de la bondad del Padre. Enseguida un ejemplo de esas palabras persuasoras:

Abrahán:

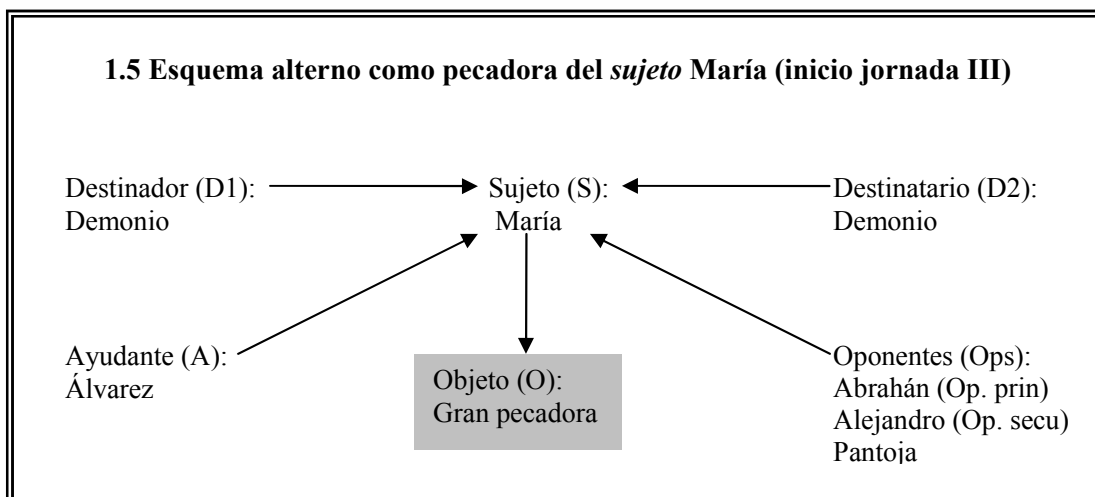
¿Cómo tan presto trocaste
la santidad por el vicio,
la abstinencia por la carne,
por el regalo el ayuno
y los bienes por los males?
Vuelve en ti mitad del alma,
y a tus durezas ablanden
pedazos del corazón [...]
(vv. 3241-3276)

El *actante* Abrahán es un *oponente* guiado por su *destinador*: el ser divino, de forma que sus acciones surten un resultado más contundente que el conseguido por el otro contrario, Alejandro, a quien lo conduce un amor profano.²⁰⁵

²⁰³ De acuerdo con Ubersfeld (*op. cit.*, p. 65), es posible que algunos de los *actantes* puedan tener reversibilidad en sus funciones: el *sujeto* por el *objeto*, y viceversa, o el *oponente* por el *sujeto* y al contrario, como sucede en esta parte de *La mesonera*; ello es posible gracias a la existencia de modelos múltiples dentro del drama que lejos de contraponerse permiten a los actantes “jugar el uno contra el otro o presentarlos imbricados el uno con el otro, con todas sus posibilidades conflictuales y sus consecuencias”.

²⁰⁴ Al tratar el personaje de Abrahán en el capítulo 4 se analizará con más detalle tal escena.

²⁰⁵ Como en toda comedia de santos, el amor a Dios es más importante que el amor carnal, el cual, sin embargo, es esencial para tales obras hagiográficas, ya que aporta los conflictos dramáticos. Rosana Llanos López, *art. cit.*, p. 815.



Así, el *sujeto femenino* “movido” por las palabras del ermitaño, decide abandonar el mesón y su cautiverio que ha sido el pecado. De nueva cuenta trastocará su esquema para regresar al modelo actancial de santidad de la segunda jornada (*vid.*, la parte superior del esquema 1.4), en el cual conservará su condición de *sujeto*, únicamente que ahora perseguirá como *objeto deseado*, una vez más, la santidad. Alcanzar ese objetivo no será sencillo, pues otra vez encontrará grandes obstáculos a su paso: los *oponentes* a su deseo.

Comencemos con el primero y más relevante: el Demonio, que de nuevo tratará de conquistar el alma del *sujeto* María, para que se pierda en el infierno. La embestida en esta ocasión es directa y sin intermediarios, sucede cuando la joven, de vuelta en el yermo, realiza penitencias para expiar sus culpas. El *oponente* diabólico se presta a atajarle el paso, mediante el recurso celestinesco de implorarle amor por el galán que sufre su rechazo. Pero para desgracia del ente maligno, sus trucos son descubiertos y el *sujeto femenino*, con ayuda del *destinador* divino, lo repele (versos 3542 y 3561).

Junto a ese opositor principal existen un par de *oponentes* más, uno *secundario* y otro *indirecto*,²⁰⁶ los cuales, por diferentes motivos, tratan de evitar que la joven continúe en el monte y obtenga la santidad.

²⁰⁶ Para cualquier duda sobre las características de cada categoría revísense las páginas 69 y 70 de este capítulo.

En principio tenemos al personaje de Alejandro, el cual está empeñado en casarse con la protagonista y para conseguirlo se dispone a enfrentarse a cualquiera que se lo impida, incluido el tío ermitaño. Es decir, en este momento de la pieza el galán funge como *doble oponente*,²⁰⁷ primero del *sujeto* María y después del *sujeto masculino* Abrahán.

Sin embargo, en ambos casos sus acciones se quedan en intentos, pues una vez que el *oponente secundario* aparece en busca de la anacoreta, descubre que aquélla ha sido elevada al cielo; entonces se produce una mutación, el antes seductor confiesa sus pecados, recibe el perdón del ermitaño y se convierte en *ayudante*, tanto del *sujeto masculino* como de su causa: ser santo (versos 3689 y 3690).

Dentro de los diferentes tipos de *oponentes* o niveles de oposición a los que se hacía referencia al inicio de este análisis, los indirectos pueden definirse como aquellos *actantes* que obstaculizan con pequeñas intervenciones a los *sujetos* para obtener el *objeto deseado*, y al sumarse a otros adversarios inciden de forma más significativa en la trama. Tal es la función actancial del mesonero, Álvarez, al pretender dificultar de nueva cuenta el acceso del *sujeto María* al cielo.

Visto en peligro su sustento económico con la huida de la moza, el *oponente indirecto* acompaña al *oponente secundario* Alejandro al monte, en pos del *sujeto femenino*. Como es de suponer el objetivo de Álvarez dista mucho del perseguido por el galán, pues mientras que éste busca casarse con la protagonista, el mesonero intenta recuperarla para su negocio. Pero tales intentos se ven frustrados una vez que el asceta les participa del ascenso celestial de su sobrina.

A diferencia del *oponente secundario*, el *indirecto* no tiene una transformación de *oponente* a *ayudante*, pese a que también pidió el perdón del *sujeto masculino*; de modo que casi al final de la obra decide regresar a su mesón y continuar promoviendo los pecados carnales, en especial la lujuria (versos 3692 y 3693).

²⁰⁷ Tal duplicidad es plenamente aceptable, puesto que el texto dramático admite la presencia de mínimo dos modelos actanciales, según explica Ubersfeld (*op. cit.*, p. 63). En este caso resulta aún más compatible, puesto que los *sujetos* de ambos esquemas son un par de ermitaños, con un *objeto* en común: alcanzar la santidad. Desde luego que el *actante* al cual se opone principalmente Alejandro, es María, por ser de quien está enamorado, como se ha precisado en varias ocasiones.

Pasemos ahora al modelo parcial del *sujeto* Abrahán (esquema 1.3) que tendrá una modificación significativa: al listado de sus *oponentes* de la jornada anterior se unirá una *dramatis persona* más, el galán Leonato,²⁰⁸ vinculado con la trama amorosa secundaria de la obra²⁰⁹ y rival del santo ejemplar por los amores de Lucrecia. Cabe aclarar que esa disputa amorosa sólo compete a la figura profana, puesto que el varón virtuoso renunció al amor humano por seguir a Dios.

Precisamente por la situación descrita se le nombra a ese galán *oponente indirecto*. No existe un duelo entre dos *actantes*, *sujeto* y *oponente*, por conquistar el corazón de la damisela, sino una lucha que Leonato emprende en solitario, sin una pareja actancial, toda vez que el asceta carece de interés por la prenda amada.

Así aunque el *sujeto* ha desechado como su *objeto del deseo* a la persona Lucrecia, sí representa el obstáculo central para que aquélla acepte a su enamorado, el cual en un acto de venganza decide darle fin al virtuoso adversario. Pero sus malévolas intenciones son frenadas por el recién transformado *ayudante* Alejandro, así como por el *sujeto* mismo que muestra nulo deseo por la doncella, a quien, por el contrario, le sugiere acepte a su cortejador.

Sin embargo, la dama prefiere dedicarse a las contemplaciones celestiales, alejada del matrimonio. De esta forma, la *oponente secundaria* de las jornadas I y II se convierte, entonces, en *ayudante* de Abrahán y de su deseo de volverse santo.

En ese momento termina la oposición de Leonato, que decepcionado por el rechazo se marcha del lugar, sin que exista un cambio de casilla actancial como sucedió con los *oponentes secundarios* (Alejandro y Lucrecia), esto se explica porque

²⁰⁸ En un apartado posterior se tratará con mayor profundidad a este personaje, toda vez que ha sido considerado como “sobrante” por algunos de los estudiosos de la obra.

²⁰⁹ Pese a las críticas de las autoridades eclesiásticas por la inclusión de pasajes o conflictos amorosos en las comedias de santos, es justo reconocer que tales temáticas fueron altamente efectivas para llamar la atención del público “que reconocía en [esas escenas] el género de comedias que tanto le gustaban” y que se constituirían en una de las características del teatro hagiográfico. *Vid.*, Rosana Llanos López, *art. cit.*, pp. 815- 817.

esa *dramatis persona* tiene como única función en la comedia obtener el amor de la dama,²¹⁰ una vez derrotado por el *sujeto* Abrahán y sus *ayudantes*, desaparece.²¹¹

Dentro del modelo del *sujeto masculino*, existe un importante apoyo actantacial: el del gracioso Pantoja, cuyas funciones serán determinantes para que los conflictos se desvanezcan y el par de eremitas estén una vez más en vías de encontrarse con el Padre; incluso el personaje tendrá acciones temerarias para que se cumplan tan altos propósitos, como arriesgarse a ser maltratado por Álvarez, cuando su señor le pide lo conduzca a la posada para recuperar a la pecadora:

Vamos, mas por Cristo eterno,
si llueven palos en mí,
que vendrá ser para mí
mesonera del infierno.
(vv. 3044-3047)

La figura de donaire funge como *doble ayudante* tanto del *sujeto* Abrahán como del *objeto* bifurcado: la santidad y la joven María. Realiza las acciones necesarias para que el ermitaño salve a la protagonista; además, lo protege de sufrir algún daño por parte de los *oponentes secundario e indirecto* (versos 3623-3633). Las acciones de Pantoja como *ayudante del sujeto* vendrán a ser las más representativas, por servir de enlace para la solución de la trama. Tales tareas de apoyo, son a saber seis:

1) Parte tras las huellas de la pecadora sobrina; 2) la descubre convertida en mesonera; 3) riñe con el dueño de la posada en defensa de la antes doncella; 4) comunica a Abrahán la ubicación de esa alma pérdida; 5) provee a su amo de la vestimenta para disfrazarse de galán y lo acompaña al mesón; y 6) alerta de la persecución de los *oponentes* Alejandro y Álvarez que intentan recuperar a la joven.

²¹⁰ Sólo para ubicar algunas de estas actitudes de los galanes en las comedias de santos *vid.*, Remedios Sánchez García, “Ronda, cortejo y galantería en una comedia de Mira de Amescua: *El amparo de los hombres*”, en Roberto Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 301-320.

²¹¹ Aquí aparece ejemplificada una vez más la dualidad de lo sagrado y lo profano, típica de las piezas teatrales hagiográficas, siendo el primer elemento el predominante en la solución de muchas de las tensiones del drama. *Vid.*, Rosana Llanos López, *art. cit.*, pp. 817 y 818.

También es *ayudante* de los *objetos*: al *personificado*, es decir María, lo acerca al *sujeto* perseguidor, su tío, para que éste pueda llevarlo de nuevo por el rumbo correcto. Colabora con el *objeto abstracto*, pues con todos esos actos ya detallados permite que la figura ascética se aproxime a la recompensa celestial.

Así concluye el análisis semiótico teatral de *La mesonera del cielo*, por medio del cual ha sido posible conocer las interrelaciones entre las personas dramáticas, las luchas generadas por las mismas, sus cambios de esferas o roles como virtuosos y/o pecadores, las conquistas alcanzadas y el dinamismo de esta comedia de santos en cada una de sus tres jornadas.

2.5 La conformación del espacio en *La mesonera*

De acuerdo con José Amezcua, el espacio resulta ser una característica inherente para el desarrollo de la escena dramática, pues a diferencia de la novela donde los acontecimientos se suceden en un orden cronológico, incesante, por lugares geográficos casi ilimitados, el teatro “se nos muestra totalmente anclado al espacio. El espacio lo describe, a la vez que lo limita”.²¹²

Basta con un par de cambios en el decorado, así como con la entrada y salida de personajes para que puedan sugerirse distintos momentos del día en una representación o la ocurrencia de diversas acciones en sitios diferentes y lejanos; claro, con la inconveniencia de que muchos episodios será imposible llevarlos al escenario, pero podrán evocarse a través de lo diegético; asunto del cual no me ocuparé aquí.

En el caso del teatro del Siglo de Oro, la perspectiva espacial era muy importante, pues, además de ubicar al público en un lugar y un instante concreto de la trama, dotaba de elementos suficientes para identificar fácilmente las situaciones ahí

²¹² José Amezcua, *op. cit.*, p. 28.

representadas e incluso anticiparlas, lo cual no significaba que esa dramaturgia perdiera interés, todo lo contrario, ya que “el espectador del XVII no busca la novedad ni, consecuentemente, encuentra novedad en la puesta en escena, sino que va a ver lo conocido, o sea, hay un acuerdo tácito entre escenario y espectador, con lo que se reduce la equívocidad esencial del signo escénico, a la vez que se aumentan las posibilidades de reconocimiento”.²¹³

Un aspecto esencial para que tuviese lugar la representación y fuesen dispuestos los distintos espacios, era el escenario del corral de comedias, el cual, aunque registraba notorias variaciones de acuerdo a cada localidad, tenía un parecido básico en la mayor parte de la España del XVII. Acerca de sus rasgos principales, Ruano de la Haza ha realizado una nítida y aleccionadora descripción:

Su característica esencial [...] es que, al contrario de un escenario moderno, no tenían embocadura, ni, claro está, telón de boca o bastidores. Consistía en una plataforma saliente, lo que en inglés denominan un "apron stage", rodeada generalmente de público en tres de sus lados. A los laterales de esta plataforma había, por lo menos en los dos teatros madrileños, unos tablados más pequeños, donde se colocaban tres o cuatro filas de gradas para el público, o, si lo necesitara la obra en cuestión, cierto tipo de decorados laterales [...]. Al fondo de este escenario se levantaba una estructura de dos o tres pisos, llamada el "teatro", o la "fachada del teatro", la cual podía tener uno o dos corredores o balcones corridos. Coronando esta estructura se encontraba un tejado, bajo el cual estaban las poleas, tornos, maderajes y cuerdas necesarias para las tramoyas. Los postes de madera que sostenían los dos corredores dividían la fachada interna de los teatros madrileños en nueve espacios o nichos, cada uno de los cuales estaba cubierto por una cortina. Las cortinas servían para las entradas y salidas de los actores y para ocultar a los músicos durante la representación. Detrás de ellas se erigían también los decorados, adornos o descubrimientos que exigiera la obra en cuestión y de allí se sacaban los accesorios escénicos que necesitaran los actores.²¹⁴

²¹³ José María Díez Borqué, *art. cit.*, p. 55.

²¹⁴ José María Ruano de la Haza, “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII”, *Criticón*, 42 (1988), pp. 81-82.

Esa estructura, que permitía una multiplicidad de decorados, apariencias, tramoyas y demás artilugios, según los requerimientos de los dramas, también cumplía una función simbólica, pues los niveles escénicos en el tablado se encontraban directamente relacionados en las comedias religiosas con la visión católica del mundo: la zona superior era el cielo, la que se encontraba a la altura del auditorio y donde sucedían las acciones centrales era lo terreno; mientras la parte por debajo del escenario, el infierno.²¹⁵

Las piezas profanas tenían una ubicación espacial semejante sólo que esos estadios representaban valores morales altos o bajos, comúnmente asociados con el estamento y el decoro de las personas dramáticas y su actuación en las tramas. En ambos casos, los asistentes al corral estaban al tanto del destino que correría en el drama tal o cual figura según su situación física en escena: aquellos más cercanos a las alturas lo estaban más de Dios, del rey o de una virtud exaltada; lo contrario ocurría con quienes estaban próximos a las zonas más ocultas o refundidas.

En *La mesonera*, Mira de Amescua emplea los espacios para reforzar la condición virtuosa o pecaminosa de las *dramatis personae* principales y secundarias. Comenzaré la revisión de ese aspecto justo con el inicio de la comedia; pero antes aclaro que el análisis se centrará en las didascalias de la obra, al ser éstas marcas o signos de la representación u órdenes incorporadas al texto dramático²¹⁶ con los cuales se nos informa de los lugares donde sucede la acción.

Bien, empieza la jornada primera con la indicación: *Salen Abrahán de galán y Pantoja, lacayo*,²¹⁷ aparentemente nada se dice sobre el sitio dónde se localiza este par, pero la conversación sostenida acerca de la negativa del caballero a casarse (versos 1-268), señala que tal diálogo ocurre en la calle, por ser ésta el lugar idóneo para discutir,

²¹⁵ John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, p. 291.

²¹⁶ Alfredo Hermenegildo, "El arte celestinesco y las marcas de teatralidad", *Incipit XI* (1991), p. 132.

²¹⁷ *Vid.*, como complemento de esta acotación, los comentarios de Miguel González Dengra (*La escenografía en las comedias...*, pp. 8 y 9) sobre el vestuario de ambos personajes y su función identitaria ante el público.

alzar la voz y enterarse de las “nuevas”, al contrario de la casa, donde no tienen cabida esos desaguisados y rigen las leyes de la familia y la sociedad.²¹⁸

Como es posible ver, el poeta respeta esas convenciones no sólo por ser propias del teatro de su época, sino porque con ellas reafirma el momento dramático inicial, desencadenante de la trama: el protagonista busca romper su compromiso matrimonial (aún no sé notifican sus objetivos sagrados) y con ello viola las reglas sociales; por tanto, no existe otro espacio para ese fin que uno abierto donde domine el desorden.

La calle seguirá siendo escenario de la mayoría de las escenas del primer segmento teatral, pues ahí el gracioso Pantoja comunica de la huida de su amo a Lucrecia (versos 293-344); sucede también el cortejo de Alejandro a la doncella María; y el aviso de la novia abandonada, de su tragedia, al hermano de Abrahán (versos 704-741). También en ese mismo sitio se precisa el nombre de la ciudad en la cual ocurre la historia, en el encuentro entre Mardonio y Leonato, por medio de una didascalia implícita de tipo icónico que determina el lugar de la acción (cursivas mías):²¹⁹

Mardonio:

Aunque serán malas nuevas,
volverte a casa podrás,
que a Lucrecia no verás.

Leonato:

¿Por qué?

Mardonio:

Porque no está en Tebas.

Leonato:

¿Qué dices?

Mardonio:

Lo que has oído.

Leonato:

¿Dónde está?

Mardonio:

En Alejandría
con gusto y con alegría
se ha casado.
(vv. 775-782)

²¹⁸ Vid., José Amezcua, *op. cit.*, pp. 39-42 y 74.

²¹⁹ Vid., Alfredo Hermenegildo, *art. cit.*, p. 135.

Casi al final de la jornada I se traslada la historia hacia otro espacio, uno muy importante para esta pieza, cuya relevancia espacial se notará más adelante, se trata del monte, una plataforma con rampa y escalera decoradas que permitía a los actores bajar del primer corredor y viceversa.²²⁰ Se deduce que ese objeto pudo colocarse a un costado del tablado principal.²²¹ En el momento referido de *La mesonera* suponemos tal plataforma sólo era un simple adorno, pues en el pasaje aparecen cuatro *dramatis personae* lo cual dificultaría que tal cantidad de actores descendieran con rapidez por el lugar, sin distraer en demasía la atención del público y demorar las acciones.

Es decir, cuando la didascalía explícita marca: *Vanse y sale Abrahán de ermitaño*, la figura podría aparecer a los pies de la rampa-monte, ahí se desarrollarán las situaciones posteriores; tal vez ese lugar lateral haya estado un poco más elevado del central para precisar la diferencia entre lo terreno y lo sagrado, como sugería John Varey.²²² Sea cual fuese el caso, el cambio entre un sitio y otro también indica el alejamiento del mundo que el comediógrafo conducirá en el futuro San Abrahán, pues será en el “páramo divino” donde aquel piadoso ser confirme su renuncia definitiva a la vida ciudadana, como indican los versos 847 a 850, que a continuación se incluyen:

¡Que dichoso a ser viene aquel que huye
del Babilón tumulto de la gente,
donde en la soledad está patente,
lo que confunde al alma y la destruye!

La relación entre el monte, ese decorado elevado, y la actividad contemplativa de la figura ascética se encuentra claramente señalada en la segunda jornada por distintas didascalías explícitas e implícitas: la primera de ellas agrupa a esos dos tipos, como se verá enseguida:

²²⁰ *Vid.*, John E. Varey, *op. cit.*, pp. 227-247

²²¹ José María Ruano de la Haza, *art. cit.*, p. 81.

²²² John E. Varey, *op. cit.*, p. 291.

*Siéntase Pantoja a comer y sale Abrahán por un monte,
con cabellera larga, negra*

Abrahán:

Las puntas de aquestos riscos.
que sirven de almenas altas,
en que las aves nocturnas
a su Criador le dan gracias [...]
(vv. 1109-1112)²²³

Es importante la didascalia del parlamento, puesto que reduplica la señalización del monte,²²⁴ además permite al dramaturgo mostrar, además de los rasgos del terreno, las altas cualidades morales resguardadas en ese espacio, que identificarán también a la persona del eremita a lo largo de la pieza. Caso contrario es la siguiente marca textual acerca de la aparición demoníaca:

[...] sale el Demonio como antes²²⁵ y pónese de rodillas Abrahán

Demonio:

*Entre las grutas destas altas peñas
guerra me hace el cristalino cielo,²²⁶
adonde es la palestra opacas breñas
y adonde yo con ansia y con desvelo
de mi pesar intento hacer reseñas
si bien no me asegura mi recelo
que vencedor saldré de esta batalla,
pero con todo quiero presentalla.
(vv. 1295-1292)*

Aquí el enlace entre lo elevado de los peñascos y el reino celestial que el poeta granadino hace describir a la demoníaca figura resulta un aviso sobre el fracaso

²²³ Algunos versos aparecen repetidos en la tesis por ser ejemplos ideales de diferentes funciones; la estrofa aquí incluida es una didascalia implícita icónica que describe físicamente al monte, antes ya enunciado, y a sus características celestiales.

²²⁴ Miguel González Dengra hace una breve mención al respecto. *La escenografía en las comedias*..., p. 16.

²²⁵ Al parecer es un error registrado en los impresos de la obra, pues antes de esta acotación no se había indicado la presencia del ente maligno.

²²⁶ Las cursivas son mías.

posterior de los malévolos planes de aquélla, pues ese nivel superior en el simbolismo del corral de comedias le pertenece a Dios.

Pero el episodio más impactante en el empleo del monte sucede a mediados de esta jornada, cuando está a punto de concluir la disputa verbal entre el Demonio y el ermitaño, y donde al parecer esa rampa decorada debió de haberse usado lo más cercanamente a su función original, desde luego con algunos matices para evitar el accidente de la actriz involucrada en tal escena. A continuación el momento escénico:

*Baja Lucrecia por un monte abajo rodando, ensangrentado el rostro,
y cae a los pies de Abrahán, como muerta*

Abrahán:

¿Qué es esto, divinos cielos?

Demonio:

¡Funesto caso!

Abrahán: ¡Espantoso!

(vv. 1599-1600)

El uso que Mira de Amescua le brinda al recurso de la rampa-monte, aparte de resultar tan atractivo, como se comenta lo fue el despeño de Rosaura en *La vida es sueño*,²²⁷ introduce la tentación central del protagonista,²²⁸ dramáticamente, el comediógrafo agrega una distracción para que el personaje virtuoso resulte aturdido por la condición lamentable de la dama que desfalleciente, y en apariencia moribunda, logra poner en entredicho la vocación divina del anacoreta.

Peculiar resulta el momento donde aparece la dama *Lucrecia* en la última jornada, en una disputa con el galán Leonato; enseguida la indicación de la entrada de

²²⁷ *Vid.*, John Varey, *op. cit.*, pp. 249-261.

²²⁸ En una comedia escrita en colaboración entre el accitano y otros ingenios, *Polifemo y Circe*, el despeño es una forma de suicidio de la protagonista. Álvaro Ibáñez Chacón, “Notas sobre la escenografía de *Polifemo y Circe* (Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca)”, en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 274-276.

la persona, mediante una didascalía explícita, de tipo motriz e icónico (descriptivo de su vestuario),²²⁹ así como un extenso fragmento del diálogo posterior:

Sale Lucrecia vestida de pieles en lo alto de un monte, de manera que venga a estar como encima de una fuente

Lucrecia:

Divertir la memoria
de tal suceso y de tan triste historia
es lo más acertado.

Leonato:

En esta fuente un eco ha resonado.
¡Ay Dios!, si en ella hallase
remedio con que el mal se minorase,
¡que dichoso que fuera!

Lucrecia:

Justo será que la memoria muera
de laberinto tanto;
que andar de risco en risco y canto en canto
entre tanta espesura,
sin tener esperanza, no es cordura.

Leonato:

Parece que los ecos
que salen de estos cóncavos huecos,
formando desengaños,
procuran liberarme de mis daños.
(vv. 2844-2859)

Parece ser que el dramaturgo ha modificado a esa *dramatis persona* profana, perseguidora del santo varón Abrahán, en una devota mujer con ropajes muy modestos, semejantes a los de los salvajes de comedia. Sigo con el desarrollo de ese pasaje, con otra combinación entre parlamentos y acotación escénica:

Leonato:

El alma tengo ya en mayor empeño.
¿Dónde Lucrecia has ido?
No vuelvas a privarme de sentido,
Lucrecia.

²²⁹ Alfredo Hermenegildo, *art. cit.*, p. 135.

*Va bajando Lucrecia por el monte y quédase
en la mitad del monte sin bajar.*

Lucrecia:
¿Quién me llama?

Leonato:
Quien a su costa tan de veras ama,
que por buscarte solo,
como a Clicie divina el sacro Apolo,
sin saber reportarme,
me he visto ya a pique ya de despeñarme.
(vv. 2905- 2913)

Reitero lo dicho: ha sido modificada la conformación de la figura de la dama. Si ya en la didascalía: *Sale Lucrecia vestida de pieles*, existe una referencia a dicha transformación, con la siguiente acotación: *Va bajando y quédase a la mitad del monte sin bajar* se confirma tal idea; ese personaje ha iniciado también su ruta hacia el cielo, como los santos protagonistas, y permanece en medio del yermo, por encima de su interlocutor, porque simboliza una persona moralmente alta, cuyos propósitos están más próximos al Padre que al galán Leonato (lo terrenal).

Y si de episodios donde se obstaculiza la santidad hablamos, uno de los más representativos es el que prosigue tras de esta didascalía explícita: *Salta Alejandro por una ventana y alborótase María*, aquí el sitio de la acción es violentado por la irrupción del galán, el cual se ha empeñado en conseguir a la joven asceta. He indicado antes que tras esa entrada violenta se sucede la seducción de la próxima santa. González Dengra asegura que aunque la ventana era ubicada a la altura del primer corredor, en este caso el actor que representaba al galán debió salir de uno de los laterales del tablado, por la dificultad de caer desde las alturas.²³⁰

Los pocos espacios de esta comedia de santos tienen el objetivo de reiterar el enfrentamiento, discursivo y en acciones, entre seres virtuosos, profanos, pecadores y demoníacos, mediante los niveles físicos de la fachada del teatro; de esta manera, las ideas de Mira de Amescua podrían transmitirse con mayor eficacia e impacto visual.

²³⁰ Miguel González Dengra, *La escenografía en las comedias...*, p. 31.

CAPÍTULO 3. EL UNIVERSO DE LO PECAMINOSO A TRAVÉS DE LAS PERSONAS DRAMÁTICAS

3.1 El Demonio de *La mesonera* y sus funciones escénicas

La coexistencia de seres hagiográficos con aquellos de tipo profano es una de las características de las comedias de santos que mayor atractivo despertaba en el público de la época, en especial por el enfrentamiento dramático entre pecadores y virtuosos.²³¹ En ese sentido, cualquier investigación que pretenda estudiar una pieza “a lo divino” debe tratar detalladamente a estas *dramatis personae*, es por ello que este apartado y el siguiente estarán dedicados a analizar esa galería de personas tanto sagradas como profanas, que son importantes para el desarrollo de *La mesonera del cielo*. En principio se comentarán aquellas que en escena cometían atrocidades, dañaban al prójimo y pecaban.

Vayamos con el antagonista de esta comedia de Mira de Amescua: el Demonio, figura común y recurrente en la tradición literaria española que data del Medievo,²³² pero cuya cúspide, por la cantidad de referencias y su arraigo popular sucedió en el Siglo de Oro, sobre todo en el teatro, religioso y profano, de acuerdo con Roberto Castilla, María Concepción García y Luis González Fernández.²³³

²³¹ Vid., *supra*, pp. 20-31 (Punto 1.1 Convivencia de lo profano y divino en escena, en esta tesis); así como el *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, *sub voce*: comedia de santos.

²³² La historia literaria de esta figura es amplia: aparece en la Edad Media en cuentos y *exempla*, en el *Libro de buen amor*, *El conde Lucanor* y *Sendebat*, entre otros, en poemas y prosa hagiográfica, como *Los milagros de Nuestra Señora* o *Las cantigas de Santa María*. En el siglo XVI tiene presencia en algunas piezas de Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Juan Timoneda y en los *Autos Viejos*. Y en el XVII será esencial en la comedia barroca, sólo para comprobar la importancia del personaje sirva el censo de Luis González Fernández que registró su presencia en 120 obras del periodo. “Yo soy pues saberlo quieres...: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva”, *Criticón*, 83, (2001), pp. 105-114. También *vid.*, Anthony J. Cárdenas-Rotunno, *art. cit.*, pp. 202-212; Thomas E. Case, “The devil and humor in Lope’s comedias de santos”, *Bulletin of comediantes*, 32 (1987) pp. 47-62; Maxime Chevalier, *art. cit.*, pp. 125-136; Teresa Ferrer Valls, *art. cit.*, pp. 303-324, Delfín Leocadio Garasa, *op. cit.*, pp. 85-105; y Aldo Ruffinatto, “El santo, el Diablo y la sutil nigromancia (Notas sobre el Fausto español del Siglo de Oro)”, en *La comedia de magia y de santos*, Júcar, Madrid, 1992, pp. 83-95.

²³³ Roberto Castilla Pérez y María Concepción García Sánchez, “Elementos religiosos...”, pp. 82 y 83; Luis González Fernández, *art. cit.*, p. 106.

Es bien sabido que en el barroco este ser aparece caracterizado de múltiples formas,²³⁴ en el caso de la obra que nos ocupa es presentado por el dramaturgo con aspecto humano,²³⁵ disfrazado de pasajero perdido en el monte y cuya intervención dramática ocurre de tres distintas maneras: en algunas ocasiones aparece en escena; otras veces sólo se escucha su voz para tentar a la protagonista y en otras más utiliza a *dramatis personae* secundarias para lograr sus fines.²³⁶ Más adelante abordaremos estas irrupciones.

Primero es necesario conocer ciertas características de este Demonio. En cuanto a las anímicas, Mira de Amescua conforma una persona dramática seria,²³⁷ soberbia y extremadamente resentida con Dios y con el hombre. Ese rencor y esa animadversión se encuentran en aquel pasaje del Génesis donde la divinidad creó a imagen y semejanza suya a un ser (Adán), al que prefirió sobre el “príncipe majestuoso” que era Luzbel, con lo cual se desató en éste un mayor deseo por el trono celestial.²³⁸ Así lo refieren estos versos:

No lo pretendí, hasta tanto
que un secreto misterioso
me reveló, siendo el caso
tan ajeno y tan remoto
de su grandeza, que quiso,

²³⁴ Al respecto, Natalia Fernández Rodríguez (*op. cit.*, p. 87) señala que “los demonólogos medievales y áureos coinciden al señalar el polimorfismo como uno de los rasgos más característicos del diablo [...] La evidente versatilidad que proporciona esta condición permite a los dramaturgos acomodar el personaje a todas las situaciones posibles, manteniendo un acuerdo tácito con el espectador y su creencia”.

²³⁵ Ya para el siglo XVII la mayoría de los autores teatrales abandonaron la representación del Diablo como monstruo o adefesio (reminiscencia del Medievo) para mostrarlo como hombre al público; llegaron a modificar su sexo, convirtiéndolo en diablesa, y que se apoderará de los cuerpos de seres piadosos para obligarlos a realizar acciones bajas y reprochables, muy eficaces para la trama. *Vid.*, Delfín Leocadio Garasa, *op. cit.*, pp. 102-104.

²³⁶ Aspecto tratado en el análisis semiótico teatral del capítulo 2, en relación con los oponentes secundarios y que aquí se profundizará.

²³⁷ Este Demonio serio se asemeja en varios aspectos al llamado por Anthony J. Cárdenas-Rotunno (*art. cit.*, p. 203) *Dominus* medieval: un diablo *princeps*, erudito, demandante de vasallaje, que infundía terror y buscaba por todos los medios apoderarse del hombre.

²³⁸ Muchos de los demonios serios áureos aluden a su antigua condición angélica y a sus intentos por conquistar el cielo. Tal es el caso de Angelio en *El esclavo del Demonio* y del ser maligno en *El mágico prodigioso*.

por extraordinario modo,
levantar un hombre humilde,
siendo formado de polvo
de la tierra, a ser su imagen,
y ponerle en tanto tolo
que a pesar de los más nobles
fuese superior a todos.
(vv. 1385-1396)

Acerca de su nombre, el dramaturgo lo designa simplemente Demonio en alusión directa a las acciones que efectuará y a su sustento teológico en la obra, pues de acuerdo con Sebastián Covarrubias, tal término en las Sagradas Letras se refería al “espíritu malo o diablo calumniador”.²³⁹

Mientras que Olivier de la Brosse explica que “se considera a los demonios como ángeles caídos en rebelión contra Dios [...], caracterizados por la soberbia y la lujuria y que atormentan al hombre”²⁴⁰.

Justamente tal ente maligno de *La mesonera* hostiga la vida piadosa de los santos ermitaños y a los personajes secundarios, mediante la “misión” o función de tentarlos para que se aparten de la virtud y cometan toda clase de ignominias.²⁴¹ Así, en diferentes momentos de la trama se ufana en decir frases que ratifican sus pretensiones, tales como “de aquestos dos vendré a tener victoria”, “en confusiones le pongo” o “que ella quede esclava mía” (versos 1300, 1564 y 2009, respectivamente).

Para conseguir tal “victoria” sobre las almas humanas y Dios, el autor conduce al Demonio a recurrir al engaño, la mentira y la incitación a la lascivia, sin que medie entre él y el resto de los personajes pacto alguno,²⁴² más bien se valdrá de artilugios directos o de la ayuda de otros que desean impedir la santidad de los ascetas.

²³⁹ *Tesoro de la lengua castellana*, sub voce: demonio.

²⁴⁰ *Diccionario del Cristianismo*, sub voce: demonio.

²⁴¹ *Vid.* las otras funciones demoníacas, en el apartado 1.2 El pecado y la teatralización del mal.

²⁴² En algunas de las comedias de santos donde interviene el Demonio es usual la firma de un pacto con sangre para que un personaje obtenga algún beneficio, a cambio el solicitante deberá entregar su alma al Diablo, pertenecerle en esta vida y en la otra; además de celebrarlo como a un Dios. Menciono un par de obras de producción amescuana que tratan ese tema: *El amparo de los hombres*, pieza en la cual Federico signa la cédula para obtener riqueza y así aspirar al amor de Julia, y la conocida *El esclavo del Demonio*, donde Don Gil, enamorado de Leonor, firma el papel para poder obtener a la joven.

En este punto sobre la forma cómo el Diablo pretende doblegar a *las dramatis personae*, es preciso efectuar una digresión para conocer las opiniones arrojadas por los pocos trabajos críticos sobre *La mesonera*; al respecto las investigaciones de Roberto Castilla Pérez, María Concepción García y Juan Manuel Villanueva muestran ideas contrastadas. Los dos primeros, luego de destacar que esta figura es la “más innovadora que aparece en las comedias de Mira”,²⁴³ señalan que tal ser dramático:

Tampoco plantea, en ningún momento la necesidad de un pacto que sea necesario escribir y rubricar con la sangre del que lo firma; el demonio tampoco cree necesaria la renuncia solemne de Dios y del Bautismo, conformándose con la aceptación de su persona; por último, no se crea la dependencia señor-esclavo a la que se nos tenía acostumbrados, sino más bien la de señor-siervo.²⁴⁴

Juan Manuel Villanueva, en tanto, coincide con estos autores sobre la *variatio* dada por el comediógrafo a la persona diabólica, en lo respectivo a la falta de una cédula signada con sangre, pero también realiza algunas consideraciones sobre la supuesta nula relación señor-esclavo entre el ser demoníaco y sus víctimas (expuesta por aquellos estudiosos):

Llevan razón en cuanto a la diferencia de exposición dramática, pero el propio demonio explicita: “furias,/ incitadla de manera/ que ella quede esclava mía/ llorando en cárcel perpetua”, v. 2007-2010 [...], se trata pues de esclavitud moral. En cuanto al término renunciar, no es procedente su uso en ese texto; más bien, renegar (se entiende naturalmente desde punto de vista teológico).²⁴⁵

El debate entre estos connotados especialistas permite reflexionar acerca del carácter esclavista de este Diablo amescuano; por mi parte, me inclino a pensar que aunque en

²⁴³ Roberto Castilla y María Concepción García, “Elementos religiosos...”, p. 87.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 67 y 88.

²⁴⁵ Juan Manuel Villanueva, *op. cit.*, pp. 433.

La mesonera no existe una posesión arrojada por un pacto²⁴⁶, sí hay un dominio muy sólido de la figura sobre aquellos espíritus débiles que le han dado cabida y cuyas acciones están dirigidas por él, de otra forma no se hubiese producido la perdición de la eremita María o la vileza seductora de Alejandro, ya que si estas figuras no estuviesen bajo un poder maligno podrían hacer uso dramático de su libre arbitrio.²⁴⁷

Luego de esta breve reflexión, hay que conocer los embustes diabólicos, establecidos por el dramaturgo de acuerdo con la importancia y el reto que representan aquellos seres virtuosos para la figura demoníaca. Así, con el ermitaño Abrahán, por tratarse de una persona que resume teatralmente el conocimiento de la palabra divina, realizará una extensa exposición teológica, en la jornada II, sobre su origen y poderío, además de que ocupará el recurso de los celos y otros subterfugios para apoderarse de esa alma piadosa.

Mientras que con María, en una primera ocasión, el Demonio sólo usará su voz para convencerla de aceptar al galán Alejandro y dejará a éste la acción de seducirla; en tanto que en el segundo intento por atraparla la afrontará cara a cara.²⁴⁸

Ya que se han explicado las particularidades de la figura y se ha ubicado *grosso modo* su intervención dramática, ahora se verá cómo actúa con uno y otro asceta. Al primero que se le aparece es al santo varón Abrahán en la jornada II, cuando aquel está en oración, pero justo antes de mostrarse vestido de pasajero lanza algunos indicios de su verdadera personalidad y sus propósitos, sin que sea escuchado por el ermitaño:

Entre las grutas de estas altas peñas
guerra me hace el cristiano cielo,

²⁴⁶ Sobre las distintas maneras en que se presentaban en escena los pactos con el Maligno en las obras áureas, *vid.* Natalia Fernández Rodríguez, *op. cit.*, pp. 37-57.

²⁴⁷ El asunto del libre albedrío era de uno de los temas más importantes dentro del teatro del Siglo de Oro, los personajes configurados como seres dramáticos podían cambiar su destino y actuar de la manera más conveniente, de acuerdo a los intereses del comediógrafo; sin embargo, en las obras donde irrumpían entes diabólicos y apresaban a algunos *dramatis personae*, estos sólo podrían liberarse por la intervención divina (muchas veces a manera de iluminación o gracia de Dios). Natalia Fernández Rodríguez, *op. cit.*, pp. 74-77.

²⁴⁸ El enfrentamiento directo ocurre una vez que la pecadora se ha convertido en la última jornada, posiblemente porque el ente demoníaco encuentra mayor oposición en la casi santa, que en la núbil asceta de la jornada II.

adonde es la palestra opacas breñas
y donde yo con ansia y con desvelo
de mi pesar intento hacer reseñas;
si bien no me asegura mi recelo
que vencedor saldré de esta batalla,
pero con todo quiero presentalla.
(vv. 1285-1292)

Desde ese momento el público tenía el leve aviso de la presencia escénica del ente sobrenatural, que se confirmará después con otra situación igual de importante en la trama: el discurso-presentación del Demonio, que adquiere la forma de soliloquio (un romance de 183 versos); recurso verbal típico cuando en la comedia únicamente era incluido uno de estos seres malignos.²⁴⁹ Enseguida el inicio de tal intervención:

Yo soy, para no cansarte,
del señor más poderoso
que entre brillantes doseles
tiene levantado solio,
hechura, y en tanto grado
me aventajo de los otros
privados suyos [...]
(vv. 1365-1371)

Con estas primeras frases se inicia una larga interpelación de Satanás, en la cual se encontrarán múltiples autoalabanzas, así como el uso discursivo constante del pronombre personal “yo” y en ocasiones de los posesivos, mediante los cuales aquel Diabolo expondrá su historia y dará a conocer cómo actuará²⁵⁰ para complicar el drama.

Cabe destacar que la utilización de tales formas gramaticales representaban, de acuerdo con Luis González Fernández, la manera en que el comediógrafo conseguía que el auditorio descubriera al Maligno cuando venía disfrazado de ser humano:

²⁴⁹ *Vid.*, Luis González Fernández, *art. cit.*, p. 106. Recuérdese que en las piezas áureas, religiosas o profanas, podría aparecer Satanás en solitario o rodeado de diablillos auxiliares que muchas veces harían las acciones más viles en nombre de su amo.

²⁵⁰ González Fernández (*idem*) precisa que esa es la doble función que cumplía el discurso inicial del Demonio o el primero donde se incorporaba la frase “yo soy”, puesto que no siempre aparecería dicho recurso en su primera irrupción dramática.

se puede llegar a la conclusión de que en determinadas situaciones de obras en las que cabría esperar la aparición del demonio, el oír un “Yo” desde el vestuario o el escuchar, en boca de un personaje que empieza un relato de su vida, un enfático “Yo soy” serviría de señal identificatoria para el público. Quienes lo oyeran, sabrían, desde la primera palabra, que el personaje en cuestión era el demonio y que, al igual que el Rey Felipe II con su firma, o Dios con su “Ego sum qui sum”, no necesitaba el demonio más tarjeta de presentación que la que lo designaba mediante un egocéntrico “Yo”.²⁵¹

Justamente ese rasgo de egocentrismo determina la soberbia dramática de tal ente²⁵² en las comedias de santos, y el Demonio de *La mesonera* no es la excepción, pues en ese soliloquio-presentación destinará los primeros 111 versos para hablar de sí mismo y sus vicisitudes, claro que en tales referencias se encuentra también el soporte teológico de la figura, como a continuación se mostrará.

En principio cuenta al asceta sobre la magnificencia de su ser y su antigua cercanía con el Todopoderoso, al autoproclamarse sin ninguna modestia como: “príncipe majestuoso/en lo galán y arrogante,/ en lo bizarro y airoso”(vv. 1372-1374); o bien “Más yo, que de mi progenie/ era supremo pimpollo” (vv. 1397 y 1398). Ambas referencias aducen al ángel que anteriormente era la figura diabólica y que servirán para que Abrahán empiece a reconocer su personalidad y sus aviesas pretensiones.

Por otra parte, es necesario comentar que las menciones sobre el sitio de privilegio que alguna vez tuvo este Diablo son intentos, puestos por Mira de Amescua en el personaje, para deslumbrar al santo varón y de ese modo dominarlo; tal propósito se repetirá en los versos restantes conforme avance la exposición de la historia, con los resultados que después se conocerán.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 112. Ahí mismo, el especialista plantea que el uso de esas palabras en primera persona podrían tener un carácter formular en el teatro de la época.

²⁵² Como indica también González Fernández (*idem*), el pronombre “yo” o los posesivos podrían ser incorporados a los discursos de otras *dramatis personae* violentas u orgullosas; sin embargo, los alcances que esos modos gramaticales otorgaban a la conformación del Demonio teatral eran incomparables, pues esa amplificación desmedida de sus cualidades angélicas y malévolas era la que le otorgaba a tal ser su identidad dramática.

De vuelta al soliloquio: tras la narración de su antigua condición angélica, ese ser sumará su rebelión contra Dios.²⁵³ Dos son las causas: la primera, porque fue sustituido como predilecto por una creación divina (el hombre), con lo cual –reprocha– se cometió “el agravio de mi tronco” (v. 1400). Y segunda, por la codicia de poseer el reino celestial, al cual estuvo muy cercano, pero que nunca pudo obtener; así dice:

Entre envidioso y soberbio,
si no es que lo tuve todo,
quise sentarme a su lado,
y vine a verme en tal colmo
que lo hiciera, si un alférez
(no hay que negarlo) brioso
más que ninguno de aquellos
que asisten en su contorno,
no me quitará la silla
en que pretendí, hombro a hombro,
sentarme al lado del Rey.
(vv. 1415-1425)

La rebelión de Lucifer tuvo como consecuencias su destierro y transformación de un ser bello a uno espantoso: “di/ tal caída, que mi rostro/ quedó feo y denegrido/ con ser cándido y hermoso” (vv. 1441-1444); siendo la penúltima frase mención al sitio de su confinamiento: el infierno, pues precisamente una de las características del ente diabólico es estar “tiznado”, “ennegrecido” o “cenizo” por el hollín que se desprende de las brasas infernales.²⁵⁴

Ahora bien, subyace en el discurso de la figura maligna, a la par de esa referencia al ángel caído, la de un Demonio castizo²⁵⁵ que se asemeja como personaje a un caballero en desgracia, el cual gozaba del aprecio de su soberano, pero que luego

²⁵³ Este procedimiento discusivo es un tópico de la figura diabólica, que dramáticamente tiene su inicio en los autos del siglo XVI; en las comedias hagiográficas barrocas, donde aparecía este ser, también se destaca su origen, caída y odio contra el primer hombre.

²⁵⁴ Vid. Anthony Cárdenas-Rotunno, *art. cit.*, p. 205 y Maxime Chevalier, *art. cit.*, p. 128.

²⁵⁵ Mira de Amescua tiene cierta predilección por conformar muy español al Demonio, Ángel Valbuena (“Prólogo”..., *op. cit.*, pp. LXIII y LXIV) comenta esto mismo acerca del Angelio de *El esclavo*, sólo que éste tiene más acentuada esa peculiaridad al ser un fiel conocedor de la belleza española, un viajero asiduo y apasionado del toreo, al grado de recitarle poemas al “toro de Jarama”; es en sí “un *chulapo* dominador y con puntos de socarronería”.

de sublevarse es perseguido por el séquito real y enviado a vagar, en el exilio, por sitios recónditos como Monicongo, Cambaya, Geylolo, Narsinga y Gazarate.²⁵⁶

De manera que en la narración de la historia del ser demoníaco, de los versos 1365 a 1477, se encuentra una duplicidad de connotaciones para los términos “Señor más poderoso”, “Rey” y “reino”, que aluden tanto a Dios como a la figura de un soberano español, como muestra el fragmento siguiente:

[...] y el Rey
mandó que en un calabozo
me aprisionasen, después
que el delito criminoso
se fulminó, decretando
que en privación de su rostro
me condena para siempre;
y con riguroso modo
desterrado de su reino
me partí a reinos remotos.
(vv. 1451-1460)

Es probable que esa duplicación correspondiera a los recursos del dramaturgo, de adecuar la exposición discursiva de la figura, con su disfraz de hombre, para retardar verosímilmente el hallazgo de su personalidad diabólica²⁵⁷ y, por otro lado de lograr que el público tuviera mayor familiaridad con lo ocurrido en el tablado, al recurrir a un asunto por demás conocido en el teatro y en la vida (amén de muy gustado por el vulgo, como bien dijera *El Fénix*): “el tema de los privados y su caída fulminante, desde el culmen de la buena fortuna a la miseria, la prisión y el suplicio”;²⁵⁸ asunto

²⁵⁶ Aurelio Valladares en la edición crítica de la obra (*op. cit.*, p. 492) explica, con relación a estos lugares, que “el segundo nombre corresponde a una ciudad de la India y el cuarto posiblemente se refiera a Narsinagarh, principado de la India Central. Los restantes nombres geográficos parecen ficticios, o quizá sean deformaciones intencionadas (Geylolo= Ceilán), lo que encaja en el viaje fantástico narrado por el Demonio”.

²⁵⁷ La anagnórisis de los personajes, en especial del Demonio o demonios era una situación dramática por demás atrayente para el auditorio

²⁵⁸ Juan Manuel Villanueva, *op. cit.*, p. 291.

presente en la mayor parte de la obra amescuana,²⁵⁹ en algunas piezas bajo su vertiente sagrada y en otras, humana.²⁶⁰

Mayores pruebas hay de esa situación si retornamos al soliloquio infernal, donde en los versos 1370, 1371, 1377 y 1378, el personaje dice sobre sí mismo: “me aventajo de los otros/ *privados suyos*” o “Y aunque viéndome en la cumbre/ *de la privanza*,²⁶¹ el abono”. La identificación está dada entre el noble aborrecido y el ángel desterrado; ello, seguramente, con el propósito de que tanto las referencias teológicas como las profanas ubicasen al *dramatis personae* como “enemigo” y traidor (divino y terrenal), que trató de arrastrar a los seres virtuosos hacia su condena.

Y continuando con la línea de un Diablo castizo, en la segunda parte del citado romance (versos 1478 a 1548), como una artimaña para despertar en el ermitaño celos de su ex prometida,²⁶² Mira de Amescua muestra al ente como si fuese un galán que “herido por la saeta” del amor trata desesperadamente de encontrar a su dama, que no es otra que Lucrecia. Así expresa el personaje demoníaco:

vengo sin alma y sin vida
a ver si acaso en los hondos
nichos destas pardas peñas
halló, siendo venturoso,
el sol destes horizontes,
destos montes el Apolo,
el aurora de estos valles
y el alba de aquestos sotos.
(vv. 1540-1548)

²⁵⁹ Y no sólo en las obras del granadino como *Cautela contra cautela* y *Los carboneros de Francia*, sino también en las de otros comediógrafos áureos como Lope (*El mejor alcalde, el rey*, *Peribáñez* y *El castigo sin venganza*) o Calderón (*El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea*), se presentó un tópico muy en boga: el del monarca poderoso, justo y con autoridad celestial para recobrar el orden social y ajusticiar a algún mal privado o noble.

²⁶⁰ *Vid.*, Juan Manuel Villanueva, *op. cit.*, p. 292.

²⁶¹ Ambas cursivas son mías.

²⁶² Tal aspecto era típico, pero no exclusivo, de las comedias de enredo o de capa y espada, pues como menciona Piedad Bolaños: “aunque en principio pueda parecer una paradoja querer estudiar un tema profano, como son los celos, en la producción de las comedias de santos [...], creo que no debo insistir – por ser de conocimiento general– en cómo nuestros dramaturgos impregnaron sus obras con argumentos secundarios o con personajes cercanos al propio santo, relacionados con el amor profano”. “La maraña del amor y de los celos: Felipe Godínez en su producción dramática hagiográfica”, en Remedios González Raya y Miguel González Dengra (coords.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 28.

Al presentar en el tablado a un Demonio “a lo galán”, el dramaturgo por una parte incorpora de nueva cuenta un asunto profano como el de los celos para hostigar al santo varón y vencerlo; es decir, recurre a una pasión terrenal para combatir la templanza divina del ser virtuoso,²⁶³ sin mucho éxito por cierto. Mientras que a la vez continúa con ese proceso de acercamiento con el pueblo, que gozaba con la insinuación de esos episodios característicos de las comedias de capa y espada.²⁶⁴

Pasemos a la tercera forma de tentación que incorpora el Maligno, toda vez que las otras dos (la intimidación del poder y la generación de celos) fallaron. La *dramatis persona* pasa del plano discursivo al de la acción al aparecer repentinamente a Lucrecia (personificación de lo carnal), que herida y necesitada del auxilio cristiano busca que el ser virtuoso regrese a su lado. De nueva cuenta, la utilización de una situación secular es llevada a la comedia por el autor, pero ahora de un modo más directo y seductor, como lo es la presencia corpórea de la bella y “compuesta”²⁶⁵ mujer con quien el ermitaño contraería nupcias. Aquí el personaje demoníaco cede su sitio a otro que desarrollará la intriga secundaria amorosa.

Sobre los medios de aquella figura maligna para alejar a María del reino celestial, Mira de Amescua incorpora en la comedia tres maneras de lograr dicho propósito; aunque muy escuetas, sin la extensión y la vastedad de recursos como con el tío asceta, pues mientras que con éste el Demonio ocupa 225 versos para atraparlo, con la núbil sobrina dedicará tan sólo 12 en la segunda jornada y 66 en la restante. Lo anterior, posiblemente porque para aquel ente malévolo y soberbio, la seducción y caída de la anacoreta requería de menor esfuerzo.

²⁶³ El enfrentamiento con la vida mundana al que se somete a los santos dramatizados ocurría desde el instante en que elegían como vía la religión y el servicio divino, ya fuese que desde infantes guardaran la virtud como en *El santo sin nacer y mártir sin morir* de Mira de Amescua; abandonaran los placeres matrimoniales por el celibato, como en *La vida y muerte de la Monja de Portugal*, también de Mira, o en *El condenado por desconfiado* de Tirso, o trocaran la existencia lujuriosa por la santidad, como en *La adúltera penitente*, de Cáncer, Moreto y Matos.

²⁶⁴ Respecto a las escenas seculares incorporadas a las piezas teatrales sobre vidas de santos, Elma Dasbach (*La comedia hagiográfica...*, p. 125) indica que “son una muestra más de la intención artística de sus autores por crear obras que, además de dramatizar la santidad y exponer determinados contenidos teológicos, tengan interés dramático y proporcionen el mayor entretenimiento posible”.

²⁶⁵ Recuérdese que Abrahán exalta ante Pantoja esta cualidad de la dama. *Vid.* verso 107.

Durante la segunda jornada, el autor desarrolla un doble mecanismo para lograr la posesión física y moral de la protagonista. El Diablo, ausente en escena, pero presente con su voz (en lo que llamaríamos el recurso de las voces del infierno)²⁶⁶ incita al burlador Alejandro, a quien ha hecho ingresar furtivamente en la celda de la joven, para que gocé de ésta sin reparo: “Entra, no estés cobarde,/ y del fuego en que penas haz alarde” (vv. 1851 y 1852), lo alienta la *dramatis persona* fuera del tablado.

A lo largo de ese episodio,²⁶⁷ el ser diabólico asume la función de un alcahuete *sui generis*, por dos acciones; primero, se ocupa en instar al caballero para que trate de doblegar a la virtuosa mujer y obtener su requiebro²⁶⁸ (en lugar de que él como tercero sea quien la convenza) y, posteriormente, pide a las fuerzas concupiscentes su auxilio para el cometido; estas son las invocaciones:

¡Ea, espíritus lascivos,
ayudanme en esta empresa! *Primera invocación*
(vv. 1995-1996)

La suerte está echada Furias,
incítadle de manera
que ella quede esclava mía, *Segunda invocación*
llorando en cárcel perpetua,
por este pequeño gusto,
ansias, tormentos y penas.
(vv. 2007-2012).

Tales solicitudes forman parte de la conformación que como personaje celestinesco el comediógrafo otorga al Demonio de esta obra, sólo piénsese en aquella escena de la

²⁶⁶ En este caso se les nombra así porque provienen directamente del personaje demoníaco y poco tienen que ver con la idea desarrollada por Claude Anibal sobre la escena entre Domingo, el gracioso, y Don Gil en *El esclavo*, donde el primero, al hablar dormido, parece despertar en él, hasta entonces, santo varón deseos de lujuria. Ya Roberto Castilla y María Concepción García (“Dos elementos religiosos...”, p. 32) habían aclarado que ese mecanismo corresponde más que a voces infernales a las de la conciencia, pues la batalla dialéctica sucede en el interior de la *dramatis persona* de Don Gil que decidirá por su libre albedrío tomar la ruta del pecado.

²⁶⁷ La situación será estudiada con mayor detalle en subcapítulos posteriores dedicados a las figuras de María y del galán Alejandro.

²⁶⁸ La convención dramática tan usual en las comedias de enredos es aplicada para esta escena con la, ya explicada, intención de que las piezas hagiográficas recurrieran a los elementos seculares para lograr el divertimento de la audiencia.

Tragicomedia de Calisto y Melibea, donde la vieja alcahueta y hechicera lanza un conjuro maléfico para que la doncella se pierda locamente de amor por el mozo;²⁶⁹ curiosamente en *La mesonera*, el personaje que invoca la ayuda infernal es el propio Satanás, lo cual indica que el poder de dicha figura es reducido, como se verá más adelante. Ahora bien, en esa alcahuetería *sui géneris* del ángel caído se encuentra el medio para desarrollar la intriga amorosa en pleno, que culminará con el mancillamiento sexual de la casi santa.

Por otra parte, la función como tercero del Maligno se presenta de nuevo en la última jornada, cuando el dramaturgo enfrenta directamente a aquel ser con la recién convertida María; Mira de Amescua dispondrá, en un episodio plagado de lenguaje veleidoso, que la figura diabólica busque la compasión hacia el galán, a través de embustes como el peligro de muerte de éste por desamor o siembre la culpa en la protagonista por provocar tan nefasto fin.

La solución propuesta es un artilugio más: el Demonio sugiere el matrimonio entre el seductor y la pecadora penitente, como una treta para alejar en definitiva a aquélla del cielo; pero, sus esfuerzos son vanos y poco importa que desarrolle una serie de artimañas para vencer a ese espíritu virtuoso, el fracaso es lo único que obtiene. A continuación el fragmento de esas tercerías:

Decirte quiero
que te muevan los suspiros,
las congojas y ternezas,
las ansias y parasismos
con que Alejandro te busca;
que si no le das alivio
en tan crecidos rigores
y males tan excesivos,
[...]
Mira que a todos importa
la vida deste Narciso;

²⁶⁹ “La asociación de la alcahuetería con el recurso de los poderes diabólicos era tradicional en la vida cotidiana como en la literatura europea”, Peter E. Rusell, “Introducción” a *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Castalia, Madrid, 2001, p. 68.

no permitas que se trueque
en gualda y cárdeno lirio
el nácar de sus mejillas,
lo alentado de su brío,
lo airoso de sus acciones,
que será rigor crecido,
cuando puedes remediarle.
(vv. 3510-3517 y 3522-3531)

Por otra parte, “la grandiosidad” que el personaje diabólico expuso durante su soliloquio-presentación y sus acciones perversas en la obra, se desbarata ante la virtud de la eremita que lo vence; el momento resulta por demás significativo, en escena aparece un Diablo fuera de sí, que olvidándose de todo decoro, vocifera y lanza desesperadas lamentaciones, a través de múltiples anáforas, por el revés sufrido, para luego desaparecer del tablado:

¿Hay más penas?
¿Hay más rabia?
¿Hay más tormento?
¿Hay martirio
más grave que darme pueda
¡ay de mí!, el infierno mismo [...]
(vv. 3562-3565)

De tal modo, en este personaje de *La mesonera* se resumen los artilugios dramáticos de un instigador infernal, soberbio, traidor, seductor de almas, embustero, “muy español” y alcahuete, con el cual el poeta granadino, además de complicar la trama, introduce posteriormente el proceso de conversión y santidad de la *peccatrix*, pues con la caída de la virtuosa doncella inicia también el camino de su redención. Además, la participación demoníaca confirma el estado de gracia y fortaleza de ésta al evadir los momentos de la tentación final y de los engaños malignos.

No hay que olvidar que en las comedias hagiográficas, aquel ente “es más poderoso que el resto de los mortales, pero su poderío se halla en todo momento limitado por la omnipotencia de Dios. El Demonio podrá ejecutar sus aviesas

intenciones hasta el punto en que Dios lo permita. Será en la mayoría de los casos un instrumento de los designios [... celestiales:] Dios permitirá que tiente, acose o martirice a sus elegidos”.²⁷⁰

3.2 De santa a pecadora: la doble caída de la protagonista

Del cúmulo de tipos de santos de las comedias hagiográficas,²⁷¹ Mira de Amescua eligió como protagonista de *La mesonera del cielo* a uno que pudiese sostener el fin apologético de la obra, tema relevante de su época: el debate sobre la gracia divina,²⁷² que es esa fuerza iluminadora capaz de lograr el arrepentimiento del más pecador. Conformaba para tal propósito a la *dramatis persona* de María que pasa de la virtud al pecado (y viceversa), enfrenta al Demonio y a sus secuaces para después alzarse victoriosa de tales trances.

Se trata de una pecadora arrepentida o santa pecadora, aquella mujer que se alejaba de Dios para corromper su espíritu y su cuerpo con los deleites de la carne, la lujuria y la frivolidad, pero que después buscaba su redención.²⁷³ Como es conocido, la presencia de esa figura en la literatura española es añeja, ahí están las historias hagiográficas medievales de La Magdalena, María Egipciaca y otras “pecatrises”²⁷⁴,

²⁷⁰ Delfín Leocadio Garasa, *op. cit.*, pp. 88 y 89.

²⁷¹ Recuérdese que los más comunes eran el mendicante, el mártir, el hacedor de milagros, el convertido, el asceta, además a esa clasificación habrá de sumarse el santo bandolero y el salvaje. *Vid., supra* el subcapítulo 1.3 de esta tesis que contiene una tipología alusiva; así como Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, pp. 9-84; Joseph Lluís Sirera, “Los santos en sus comedias...”, pp., 66-74, y Alexander A. Parker, *art. cit.*, pp. 395-416.

²⁷² La discusión teológica estaba centrada en la defensa que efectuaban, por un lado, el dominico Báez de la idea que el paso del hombre por el mundo y su futuro estaban de antemano determinados, y, por el otro, el jesuita Molina que aseguraba como responsables del actuar humano a la unión entre las obras, elegidas por el albedrío del hombre, y el poder de la gracia de Dios.

²⁷³ La definición es mía.

²⁷⁴ Al respecto, *vid.*, Pedro de Ribadeneyra, *Flos sanctorum de las vidas de los santos*, vol. 1, Madrid, Joachim Ibarra, 1761 y Alonso Villegas, *Flos sanctorum, segunda parte y Historia General en que se escribe la vida de la Virgen sacratísima Madre de Dios y Señora Nuestra y las de los santos antiguos...*, Alcalá de Henares, 1609, 2 vols.; para ediciones más recientes consúltese Fernando Baños Vallejo, *La hagiografía como género literario en la Edad Media: tipología de doce vidas individuales castellanas*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1989; Alan Deyermond y Brian Dutton (eds.), *Saints and their authors: studies in medieval hispanic hagiography in honor of John K. Walsh*, Madison University, Wisconsin, 1990; y José Luis Charcán, *Vida de Santa María Egipciaca*, Madrid, Miraguano, 2002.

las cuales serían llevadas a las *Flos sanctorum* de los siglos XVI y XVII e incorporadas a las piezas sobre vidas de santos por los comediógrafos áureos.

Y es que la pecadora convertida resultaba tener mayores posibilidades dramáticas por encima de los santos incorruptibles (como el eremita Abrahán en esta pieza);²⁷⁵ en particular, porque las batallas internas y externas del alma perdida, así como los conflictos generados dentro de la trama resultaban más entretenidos para la audiencia, amén de que proporcionaban una efectividad más grande cuando se producía el arrepentimiento y la elevación celeste.

Esto mismo sucede con la figura central de *La mesonera*: pese a que su intervención en las tres jornadas de la obra es menor con respecto al santo ejemplar, su relevancia es mayúscula, tanto por sus contrastes dramáticos como por su participación en algunos de los momentos más significativos de la trama.

En este apartado habré de analizar su proceso de mutación de santa a meretriz, y las acciones realizadas en esa nueva condición teatral; el acto de la redención se tratará en el siguiente capítulo destinado a la esfera de lo virtuoso.

Antes, es preciso mencionar que la estructura típica de las comedias de santos que tratan la conversión: vida pecaminosa en la primera jornada; arrepentimiento y cambio hacia la santidad, en la intermedia, y superación de las tentaciones demoníacas en la última,²⁷⁶ no es la que aparece en esta pieza, puesto que la persona es presentada como virtuosa al inicio del drama (aunque no santificada), posteriormente cambiará hacia la esfera del pecado y después de nuevo se pasará al sendero del bien.

La dualidad del personaje de María está dada desde la elección que el dramaturgo hizo de su nombre; por un lado, advocación al símbolo sublime de la virginidad, la bondad y el sufrimiento: la madre de Cristo; y por otro, referencia a las ya citadas Magdalena y Egipcíaca, contrapartes de las cualidades marianas por tener vidas liberales y cargadas de excesos mundanos.

²⁷⁵ Menéndez Pelayo (*op. cit.*, p. 311), Delfín Garasa (*op. cit.*, p.11), José Bella (*op. cit.*, p. XIX) y Elma Dassbach (*La comedia hagiográfica...*, p. 11) coinciden en que el pecado en la vida de un futuro santo posibilita un mayor desarrollo del drama y llama más la atención del público.

²⁷⁶ *Vid.*, Anne Teulade, “La poética de la conversión en *La Magdalena de Roma* de Juan Bautista Diamante”, en Marc Vitse (ed.), *op. cit.*, pp. 1084-1089.

Esa síntesis de opuestos prosigue con la conformación teatral de la protagonista, el autor decide caracterizarla, de principio, como una joven virtuosa que después trocará su camino. Es decir, la comedia desarrolla una de las dos posibilidades con que aparecían las santas y los santos pecadores en escena, de acuerdo con Rosana Llanos: la historia de “una buena persona, relacionada o no con la santidad, que se convierte en pecador y/o esclavo del demonio, pero que finalmente será reconducido a [...] la salvación”.²⁷⁷

Este ser dramático lleno de virtudes marca la diferencia con las pecadoras convertidas de otras piezas,²⁷⁸ puesto que la mayoría de esas mujeres al inicio de las tramas son aficionadas a los placeres terrenales y escapan de su destino como esposas o monjas para dar rienda suelta a su lujuria. No sucede así con María, que respeta la voluntad de sus tíos (Abrahán y Artemio);²⁷⁹ abandona el matrimonio y los lujos para servir exclusivamente al Creador; viste humildes trajes y se alimenta de hierbas, con el fin de aislarse de todo contacto carnal.

Es necesario conocer las transformaciones de esa *dramatis persona*. La primera ocurre en la jornada I, cuando se presenta como parte de la trama secundaria al formar pareja con el galán Alejandro, que pretende convertirla en su esposa. Cabe aclarar que como doncella cortejada, María es muestra de virtud y bondad, pues pese a llevar una vida mundana, como tantos otros santos de comedia, no es dominada por fuertes pasiones amorosas²⁸⁰, por el contrario se casará sólo si sus tíos aceptan tal compromiso

²⁷⁷ Rosana Llanos López, *art. cit.*, p. 813. La otra categoría es la del “malvado que se transforma en santo” en la que se ubican los personajes de pecadores.

²⁷⁸ Ejemplo de tales obras son, entre otras, *La conversión de Tais* (auto anónimo) y *La adúltera penitente, Santa Teodora*, de Cáncer, Moreto y Matos. *Vid.*, *supra* nota 114.

²⁷⁹ De acuerdo con los tratados de educación femenina del Siglo de Oro, las mujeres debían prestar obediencia al varón, a su padre o esposo; tener siempre actitudes recatadas y humildes; dedicarse a labores del hogar o artísticas y, desde luego, asistir a misa, acudir con su confesor, rezar el rosario y leer la Biblia, entre otras tareas religiosas; es decir, ser personas virtuosas, de ahí que las santas (dramatizadas y no) tuviesen patrones de conducta que ratificasen tales creencias, como la núbil María, en su etapa como asceta. *Vid.*, María Teresa Cacho, “Los moldes de Pygmalión (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana*, t. 2, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 190.

²⁸⁰ Caso contrario sucede con el galán rechazado, como se analizará posteriormente, ya que él será quien dificulte el ascenso al paraíso de la eremita, tal situación corresponde a lo comentado por Rosana Llanos (*op. cit.*, p. 815) sobre que la inclusión de amores profanos en las piezas hagiográficas era una de las funciones para “dotar a esa materia histórica de conflictos dramáticos”.

nupcial, tal y como explica en este parlamento: “ni decirte que yo no quiero amarte,/ ni mostrarte desvío,/ remitiéndolo al gusto de mi tío” (vv. 516-518).

Casi al final del acto primero, mediante un giro dramático, Mira de Amescua modifica al personaje para que prefiera el celibato sobre el matrimonio y siga, de ese modo, el ejemplo del santo varón, su tío;²⁸¹ entonces, incorpora a la joven a la historia religiosa central para que así, sea perfilada su función como protagonista. En ese instante, el poeta muestra el férreo convencimiento por vivir cerca del Todopoderoso de la núbil mujer en los versos siguientes:

que ya no quiero casarme,
que han tocado a mis orejas
las razones de mi tío,
y quiero en esta aspereza
servir a Dios, no te canses,
porque ya el alma me llevan
diferentes pensamientos.
(vv. 1037-1043)

La presentación de la *dramatis persona* como anacoreta ocurre al comienzo de la jornada II; sin embargo, la mayoría de las referencias sobre sus cualidades morales y religiosas provienen de las alabanzas del gracioso y de su amo, ya que la joven se encuentra –buena parte de esos momentos– físicamente ausente del tablado.²⁸² Tal recurso es propuesto por el poeta posiblemente con el fin de que la virtud sólo sea un indicio verbal, más que una comprobación dramática a los ojos del público, y así resulte más verosímil el cambio del personaje hacia el pecado.

Es decir, se reconoce en la protagonista un modelo de rectitud femenina, que casi alcanza los niveles de santidad, pero sólo a través de las afirmaciones hechas por

²⁸¹ En el personaje de María, “el amor protagoniza el conflicto entre la vocación interna del personaje, la santidad, y la presión de su entorno para que opte por la vía humana de consumación del amor, el matrimonio”. *Idem*.

²⁸² La evocación de la vida de la santa, a través de la narración de parte de su historia, entrará más adelante en tensión cuando deba de aparecer en escena para hacer frente a las tentaciones demoníacas y mude de personalidad, ahí será toda acción. *Vid.* Rosana Llanos López, *art. cit.*, p. 813.

otras figuras, principalmente por Pantoja. Es gracias a las palabras de éste que se sabe que aquella doncella dedica su vida exclusivamente a los ejercicios espirituales: “Ella siempre está ocupada/ en su celda o su retrete/ en contemplaciones santas” (vv. 1240-1242), dice el gracioso en la segunda jornada.

Y más adelante, agrega, para no dejar lugar a dudas de la grandeza de esa alma ascética: “Nunca ha visto la Tebaida,/ en años tan delicados,/ virtud y abstinencia tanta” (vv. 1244.1246). Con estas frases, el dramaturgo destaca una de las características más plausibles de toda santa (dramatizada o no): la virginidad,²⁸³ que en el caso del personaje aquí estudiado está, “en apariencia”, garantizada por su confinamiento en una celda y el mínimo contacto físico con el par de eremitas, a través de una rejilla en la puerta.

Sólo una intervención indirecta de la figura femenina acompaña las opiniones sobre su virtuosidad. Mira de Amescua crea un episodio donde la joven expresa su devoción y amor divino al hacer oír su voz con estos cantos dirigidos a Dios:

María *Canta*
In te, Domine, speravi,
non confundar in aeternum.
[...]
Bonum est sperare in Domino,
quam sperare in principibus.
(vv. 1253 y 1254, 1263 y 1264).

Hasta el momento, la *dramatis persona* de la asceta ha sido constituida para exponer destellos de ejemplaridad, apenas equiparables a los del santo varón (cuyas acciones dramáticas de piedad y devoción son más contundentes). Por instantes, parecería que la joven está cerca del paraíso, gracias a la intercesión divina de su tío; sin embargo, la situación cambia una vez que entran en complicidad el Demonio y el galán seductor; escena muy importante dentro de la trama, puesto que desarrolla el conflicto de la historia. Respecto de las intervenciones satánicas en la vida de las santas y su

²⁸³ Delfín Garasa (*op. cit.*, p. 108) destaca que “una de las virtudes que más resplandecen en los santos del teatro es la castidad. Esta virtud se puntualiza con marcada insistencia, pues se acrisola a cada arremetida de la tentación y suele arrastrar en su derrota los más enhiestos valuartes”.

trascendencia en el drama, Natalia Fernández Rodríguez explica:

Con el propósito constante de propiciar la caída del hombre, el maligno procurará influir en la trayectoria de quienes, en la gran mayoría de los casos, se perfilan como responsables últimas de su perdición, esto es, los caracteres femeninos. El variable grado de influencia maléfica sobre las diversas damas propiciará la evolución de la acción dramática al tiempo que posibilitará implicaciones muy sugestivas a nivel de contenido.²⁸⁴

En el caso de la obra que nos ocupa, lo señalado anteriormente se cumple cabalmente. Para corroborarlo hay que analizar el momento dramático cumbre de las acciones de María. En el verso 1826, de la jornada II, aparece físicamente por primera ocasión esta figura femenina, ataviada de saco y con un libro en la mano en espera impaciente de las lecciones sagradas de Abrahán, que se ha ausentado tres días de su lado.

El signo de la fatalidad por ocurrir está ahí²⁸⁵ y se avizora por tres situaciones reconocibles: la inquietud de la joven por la ausencia del ermitaño; el abandono de aquél a sus deberes predicantes; pero sobre todo, la soledad en que la doncella se encuentra cuando el Diablo insta al galán a saltar furtivamente dentro de su celda.

La escena es típica de los cortejos amorosos: con dulces frases que expresan su sufrimiento y profundo amor, el burlador se acerca a la asceta, que –en lugar de cortar aquellas malévolas intenciones– responde con aceptación tácita a las galanterías:

María: Lo tierno de tus razones
me obliga a que me suspenda,
y a que piadosa pregunte
quién eres, que por las señas
de lo que has dicho, no entiendo
los males que te atormentan
los rigores que te acosan
ni el bien que de ti se aleja.
(vv. 1893-1900)

²⁸⁴ Natalia Fernández Rodríguez, *op. cit.*, p. 100.

²⁸⁵ Los trágicos avisos de la caída de la figura virtuosa son también presentados en los sueños del asceta y en las frases del gracioso, tales situaciones se tratarán con detenimiento en los subcapítulos correspondientes a estos personajes.

La desgracia es cada vez más evidente, pues ya que se efectúa la anagnórisis del galán como antiguo enamorado de la joven, ésta le confiesa el sentimiento amoroso que existió cuando la cortejaba tiempo atrás; poco a poco, las apasionadas frases menguan la otrora resistencia y la templanza de la asceta, pues “[el] amor parece que vuelve/ a encender cenizas nuevas/ en mi pecho, ¿Qué he de hacer?” (vv. 1983-1985).

El resultado es más que conocido. En este punto es conveniente presentar las opiniones arrojadas por el trabajo crítico de Juan Manuel Villanueva acerca de esta escena; de acuerdo con su visión la pérdida de la *dramatis persona* virtuosa se efectúa porque aquélla “arrastrada por la curiosidad, no rechaza la tentación”, a diferencia del anacoreta.²⁸⁶ Además, agrega:

Error más grave comete a continuación. Ante el descubrimiento del amante, tampoco huye: le recuerda la sinceridad de su antiguo amor y la entrega de todas sus potencias; más aún al conminarlo para que se olvide de ella, le recuerda con imágenes expresivas, apasionadas y encendidas, la tremenda fuerza del amor, dando pie a Alejandro para continuar su ataque en razón de esa misma intensidad. Así va adelantando terreno la tentación [...] y, en la mente de María, comienza el enfrentamiento entre el infierno y el placer [...] Mira de Amescua, en *La mesonera*, no necesita ampliar todo el momento de la tentación. No es una simple batalla interior. El impulso es doble; la pasión, también. Cuando Alejandro acude decidido a satisfacer su lujuria, sólo le quedaba a María, como salvación a su virtud, la huida inmediata y el castigo de su cuerpo. Ella en lugar de esto, dialoga y pretende convencer a su amante. Naturalmente el resultado era de esperar.²⁸⁷

Coincido plenamente con esa idea, pues atender el cortejo del galán representa la antesala de la perdición para la protagonista, aunque añadiría que a esa situación se deben sumar la imposibilidad de contención de emociones de la joven y su nula petición de apoyo divino; sólo atina a anteponer a Cristo como esposo, sin que ello merme la pasión de Alejandro y sus posteriores bajas acciones.

²⁸⁶ Juan Manuel Villanueva, *op. cit.*, p. 436.

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 436 y 437.

Ahora bien, el tópico de ciertas comedias de enredo que cuentan con la presencia de un burlador,²⁸⁸ se repite en esta pieza hagiográfica, pues la prenda amada es abandonada por el violento caballero tras la posesión física; con la diferencia propia de las obras sobre santos en donde la “dama” (la santa, regularmente) en lugar de buscar restituir su honor dañado con algún acto de justicia, se preocupa por la virginidad perdida y cae en la desgracia absoluta.²⁸⁹ En *La mesonera*, dramáticamente, el episodio funciona muy bien, pues la mancillada María, entre la confusión de sentimientos (odio hacia el seductor, temor a Dios y vergüenza con su tío) y el dominio diabólico que sufre su alma, toma una drástica decisión. Enseguida, un amplio fragmento de tan crucial escena:

Y a la memoria triste
la sirve de recuerdo
de que se fue Alejandro,
de que burlada quedo,
de que a Dios he ofendido,
y de que ya el desierto
no sufrirá que viva
con tan santo maestro
como Abrahán mi tío,
que si llega a saberlo,
morirá de congoja,
de pena y sentimiento.
Pues ¿qué he de hacer agora,
cuando no hallo remedio,
si no chocar con todo,
y saliendo del yermo
buscar al que ha causado
tantos desasosiegos?
Quedad con Dios, peñascos,
y pues veis que me ausento,
le diréis a mi tío,

²⁸⁸ Muestras fehacientes de comedias donde aparecen este tipo de personajes son el célebre Don Juan de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina, y el ya mencionado Don Gil de *El esclavo*. Ambos personajes engañan a las damas (la duquesa Isabela y Lisarda, respectivamente) haciéndose pasar por sus amantes y así poder gozarlas.

²⁸⁹ Para conocer los mecanismos dramáticos de burla y restitución del honor en las comedias profanas del Siglo de Oro, *vid.*, Laura Dolfi, “La mujer burlada...”, pp. 299-328.

contando mi suceso,
que voy, perdida el alma,
a que se pierda el cuerpo.²⁹⁰
(vv. 2145-2168)

Con ese par de frases lapidarias finales: “que voy, perdida el alma,/a que se pierda el cuerpo”, el autor anuncia una de las mutaciones más relevantes de la protagonista y el comienzo de su degradación moral; pues si bien fue deshonrada por los deseos lascivos del galán, con su elección de tirarse a la perdición física y espiritual se aleja totalmente del sendero de la virtud para imitar a esas otras pecatrises dramáticas, maestras de las artes de la seducción, prostitutas de cepa, con un goce sexual desenfrenado, que en algunos casos fueron motivo de alarma y leyenda.²⁹¹

Así, la figura de María aparece al inicio de la tercera jornada como una moza de mesón,²⁹² que atesora la fama de “mesonera del cielo”, mote que sintetiza su conformación dual como santa pecadora, pues posee tanto una belleza sensual, casi celeste, y a la vez tiene el rastro de una antigua servidora del Señor, piadosa y humilde, que puede regresar a ocupar ese sitio divino.

En su faceta como mesonera, se ejemplifica en esa persona a una doble pecadora: la doncella seducida y la meretriz por elección²⁹³ que busca transformarse en una concupiscente de abolengo. Tal intención por conseguir ese grado de perdición es

²⁹⁰ El subrayado es mío.

²⁹¹ Mejor ejemplo de tal liviandad no podría encontrarse más que en la vida de Santa María Egipciaca, célebre por un pasaje de su hagiografía, cuando relata al monje Zósimas su viaje en barco a Jerusalén, en donde provocó a todos los pasajeros con risas, gestos y movimientos disolutos hasta que término en encuentros fortuitos con todos esos hombres. *Vid.*, Martha Helena Sánchez Ortega, *Pecadoras en verano, arrepentidas de invierno: el camino de la conversión femenina*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 24-29.

²⁹² En lengua catalana, significa el diversorio, o casa pública y pesada, donde concurren forasteros de diversas partes y se les da albergue para sí, y para sus cabalgaduras. *Tesoro de la lengua castellana, sub voce*: mesón.

²⁹³ *Vid.*, la clasificación de los principales tipos de pecadoras literarias de los siglos XVI y XVII, elaborado por Sánchez Ortega (*op. cit.*, p. 42), la cual permite corroborar que el personaje de María, como mesonera, toma elementos de dos de esas categorías: a) *la cortesana*, que vive de forma desenfrenada y lujosa, al margen de las normas sociales; b) *la prostituta* [...] que se desenvuelve en ambientes menos [sofisticados], pero no menos “libres”; c) *la doncella seducida*, [...] que también debe pagar duramente la pérdida de su “virtud”; y d) *la adúltera*, sometida con la misma rigidez que en el caso anterior a la regla del juego de la castidad y la fidelidad a un solo hombre [...].

una de las características de los pecadores convertidos en el teatro, pues como menciona Alexander Parker: “la energía vital es indispensable para la santidad, pero por poderse pervertir todos los dones naturales, una gran energía natural, que producirá la virtud ardiente y abnegada del santo si se endereza al bien, conducirá a grandes pecados de pasión si se yerra el camino”.²⁹⁴

De manera que el propósito de ser gran pecadora es alcanzado por la joven al punto que viajeros lejanos asisten a la posada para constatar su “prestigio” y gozar de sus dones “celestes”, ella sin pudor alguno se vanagloria de sus cualidades sexuales, como en el siguiente parlamento:

a ser mujer perdida,
buena fui recogida,
pero ya soy tan mala,
que Tæz²⁹⁵ no me iguala,
y soy tan gran ramera
que rindo a dar gustos a cualquiera.
(vv. 2611-2616)

Precisamente, Valbuena Prat designa a esta protagonista “una penitente seducida [...] otra Thais”.²⁹⁶ La mención no es poca, pues equipara el grado de pecaminosidad de la moza María con aquélla que la *Flos sanctorum* de Villegas refiere como la mujer pública, de gran ligereza e inmoralidad, que más satisfizo los apetitos de los pobladores de Alejandría, antes de su redención.

La transformación de María es tal que incluso llega a desarrollar una filosofía sobre su nueva vida como prostituta y transmite ese pensamiento al posadero Álvarez, quien aplaude satisfecho la visión que del pecado y los placeres carnales tiene aquélla;

²⁹⁴ Alexander A. Parker, *art. cit.*, p. 400.

²⁹⁵ Variante del nombre Tais, mujer que dice la hagiografía de Villegas vivió en Alejandría y en cuya casa recibía a cualquier hombre que pudiera pagar sus “atenciones”; también fue amante de Alejandro Magno. *Vid.*, la nota 52 de la edición de Aurelio Valladares, *op. cit.*, p. 474.

²⁹⁶ Ángel Valbuena Prat, “Prólogo”..., p. XXI.

en particular, ese gusto por las monedas y las mejores retribuciones, mencionado por la *dramatis persona*, en un parlamento de ese “mundo al revés”²⁹⁷ al cual pertenece:

porque en no trayendo argén
el más valiente es cobarde;
el más furiosos es lebel,
y el que quisiere rendirme
ha de dar, no prometer,
que en mi opinión vale más
un toma que dos daré.
Porque como la promesa
de tiempo futuro es,
cuando llega a ser presente,
si presente llega a ser,
es con tal limitación
que sólo promesa fue.
(vv. 2440-2452)

Pero María no sólo amplifica su pecado al dedicarse a la prostitución, sino que se convierte en transgresora de las leyes sociales y religiosas al rechazar a Alejandro y su ofrecimiento de matrimonio, en un intento de aquél por reparar el daño cometido.

El encuentro fortuito en el mesón, en la jornada III, le permite a esta pecadora mirar de frente a quien la abandonó, y si antes “cedió ante el seductor, [...] no cede ante el caballero”;²⁹⁸ lo desprecia incluso como cliente y en un arrebato de cólera, ante la falta de un varón que la defienda, pretende lavar ella misma su ofensa mediante las acciones siguientes:

María:

Pues ¡vive Dios!, ingrato,
Sácale la espada de la cinta
ya que me ocasionaste,
después que me gozaste
con alevoso trato,

²⁹⁷ Como en cualquier tratamiento de este tópico, los valores se encuentran invertidos; de manera que discursos que jamás se hubiesen pronunciado en el páramo edénico del monte, en el espacio del mesón son dichos sin remordimiento alguno por la protagonista.

²⁹⁸ Antonio Gallego Morell, “La poesía lírica de Antonio Mira de Amescua y bibliografía del escritor”, *Boletín de la Real Academia Española*, 64 (1984), p. 348.

que perdiese el recato
a la nobleza mía,
que de tu alevosía
has de pagar ahora
con tu espada traidora
la culpa merecida,
[...]
Y así no ha de espantarte,
cuando enfrascada en vicios,
de quien por sacros juicios
tú vienes a ser parte,
que pretenda matarte.
Vale a dar y repara con la daga

Alejandro:

El furor que te altera
suspende. ¡Aguarda, espera!

María:

¿Cómo esperarme puedo,
si la cólera heredo
de serpiente pisada,
y de mujer resuelta y agraviada?
(vv. 2595-2632)

Finalmente, la joven arroja el hierro desistiéndose así de matar al burlador, en cambio se niega a responder a sus deseos amorios y a convertirse en su esposa, con lo cual rechaza la respetabilidad que otorga la institución matrimonial y se opone a la sujeción y obediencia debida al hombre, especialmente al marido,²⁹⁹ que era exigida a las mujeres en el Siglo de Oro como uno de sus deberes esenciales.

Al principio de la tercera jornada, el personaje de María muestra, aparte de su degradación física y espiritual, actitudes de travestismo varonil al desafiar al burlador y rechazar su propuesta nupcial; es decir, el comediógrafo, además de transformarla en *peccatrix*, la caracteriza como una persona dramática con fortaleza suficiente para enfrentar a sus “enemigos”, lo cual prepara el camino de su conversión, su último cambio moral, y la posibilidad de cerrar el círculo de la triple oposición: virtud/pecado/virtud, representado en esta protagonista.

²⁹⁹ *Vid.*, María Teresa Cacho, *op. cit.* pp. 190 y 191.

3.3 La dama Lucrecia, peligro para la vida ascética

En las comedias de santos “la presencia [...] de estas dos dimensiones del amor (la de amor divino, la del amor humano) constituye la mejor síntesis, desde el punto de vista de la construcción dramática, de lo santo y lo profano, de la incorporación de otra dimensión, la divina, a las convenciones genéricas de la Comedia Nueva”,³⁰⁰ explica al respecto Rosana Llanos en su trabajo sobre las características de ese género teatral.

En muchas de esas piezas hagiográficas tal temática amorosa puede estar ausente de las tramas,³⁰¹ en cambio, en otras es parte fundamental de su desarrollo. Justamente en la obra motivo de este estudio, el amor profano se constituye en parte esencial, pues las historias de ambos eremitas están marcadas por el asedio de sus antiguas parejas que intentan recuperarlos e incluso desviarlos hacia el mal. Así en *La mesonera*, “el amor es el motor dramático del pecado”.³⁰²

Desde luego que cada persona secular tendrá una actuación diferente sobre las figuras virtuosas, en buena medida de acuerdo a su tipo dramático dentro de esa pieza. Primero habrá que conocer la conformación de Lucrecia, la antigua prometida del santo varón Abrahán. Se trata de una dama, con los rasgos propios de la convención de la comedia española, que se pueden enumerar en belleza, linaje, decoro, absoluta dedicación amorosa, audacia, o la capacidad de poder llegar a desarrollarla tempranamente, entre otras más.³⁰³ Pero que no alcanza los lances de otras mujeres que podían dominar a los varones en la escena con su ingenio e inteligencia, como se sabe existen muchos ejemplos en el teatro español del Siglo de Oro, y que también

³⁰⁰ Rosana Llanos López, *art. cit.*, p. 816.

³⁰¹ Como ha señalado Elma Dassbach (*La comedia hagiográfica...*, p. 124) tal elemento podría omitirse de las tramas hagiográficas, en cambio los aspectos religioso y espectacular son necesarios para “mostrar el retrato de santidad que se intenta presentar en estas comedias”.

³⁰² Rosana Llanos López, *art. cit.*, p. 816.

³⁰³ *Vid.*, Charles Aubrun, *op. cit.*, pp. 208 y 209; Christophe Couderc, *op. cit.*, pp. 27, 218-236; Carmen C. López Carmona, “Tres mujeres en la vida de un santo (A propósito de *Mártir sin nacer y santo sin morir de Mira de Amescua*)”, en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 1998, pp. 303-313; y Francisco Ruiz Ramón, “Personaje y mito en el teatro clásico español”, en Luciano García Lorenzo (coord.), *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 287-289.

aparecieron en las obras hagiográficas con papeles de salteadoras de caminos, cortesanas y mozas en los mesones, como la protagonista de la comedia en cuestión.³⁰⁴

Es decir, Lucrecia, como dama, sustenta ciertas características de ese personaje-tipo, aunque con adecuaciones al género religioso de la obra, no es extremadamente audaz, ni rebelde; por el contrario, resguarda el ideal femenino de decoro, que se caracterizaba por dar ejemplo de rectitud, tener vergüenza, honestidad, recato y cuidado excesivo del buen nombre y la reputación: no sólo había que ser virgen, sino parecerlo a los ojos de los demás.³⁰⁵

Mira de Amescua destaca esa última virtud, sobre las demás, en esta figura femenina, en primer lugar, por medio del nombre seleccionado para ella: Lucrecia, que significa “afortunada, casta y pura”,³⁰⁶ y que además encuentra su referente en la “célebre romana, esposa de Colatino, que habiendo sido deshonrada por Sexto, dio parte a su esposo y se suicidó. [Así] pasó a ser prototipo de la mujer casta”.³⁰⁷

En segundo término, están ahí las continuas menciones que para legitimar la pureza de la damisela, el comediógrafo coloca en los discursos del ermitaño Abrahán y de Leonato (galán rechazado por esa *dramatis persona*).³⁰⁸ En principio, ante las suspicacias infundadas del gracioso Pantoja y del viejo barba Artemio, sobre la honestidad de Lucrecia, el ermitaño explica reiteradamente a ambos personajes que abandona el matrimonio porque desea seguir al Creador, y no por la falta de un recto

³⁰⁴ Sólo cito dos ejemplos de mujeres intrépidas en obras amescuanas: Lisarda, de *El esclavo*, que desobedece la autoridad paterna para fugarse con Don Diego y, tras ser seducida por Gil, se vuelve una agresiva bandolera que intenta asesinar a su propia familia. La otra es Léonida, de *El santo sin nacer*, personaje que va a matar al hijo recién nacido (el futuro San Ramón Nonato) de Cardón y Raimunda, en revancha por el desdén de ese caballero. Las acciones de Lucrecia en nada se comparan con las de muchas figuras femeninas de las piezas del Siglo de Oro.

³⁰⁵ María Teresa Cacho, *op. cit.*, pp. 180-183 y Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, 2ª ed., Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1994, p. 18.

³⁰⁶ Aurelio Valladares, *op. cit.*, p. 451.

³⁰⁷ *Idem*.

³⁰⁸ Se sabe que teatralmente la honra femenina se ponía en tela de juicio por cualquier cosa o malentendido y que la palabra de la mujer nada valía como garantía de ésta, sólo a través de los acontecimientos dramáticos podía comprobarse la virtuosidad de la aludida. María Concepción García Sánchez, “Actitudes y comportamientos femeninos en algunas comedias de Mira de Amescua”, en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *op. cit.*, p. 246. De ahí que el comediógrafo reafirme la castidad y entereza de Lucrecia a través de las intervenciones discursivas de ambos caballeros, pues sus comentarios son tomados por verdades absolutas en la escena.

comportamiento en aquella mujer. En los siguientes fragmentos se aprecia lo anterior:

Abrahán:

que siendo novia de novias,
siendo de honrada la honrada,
siendo de hermosas la hermosa,
siendo de nobles la noble
y siendo, al fin, entre todas
la más cuerda (aunque de lana
son las mujeres de ahora),
dejarla de aquesta suerte
son ocasiones forzosas [...]
(vv. 118-126)

De Lucrecia no me ausento
por decir que es desenvuelta,
no por liviandades tuyas,
ni porque haya hecho ofensa
a mi honor y a mi recato,
sino porque su belleza
me hizo temer escuchando [...]
(vv. 973-979)

Mientras que Leonato refuta las insinuaciones de Mardonio sobre la posible ligereza de la dama, a la cual éste cree una embustera, porque primero le correspondió al galán, su amigo, y luego lo desairó para comprometerse con otro hombre, por lo que dice: “Casi he llegado a pensar/ que Lucrecia ingrata ha sido” (vv. 807 y 808). La aclaración aparece de inmediato en boca del enamorado caballero:

Leonato:

No trates de esa manera
su honestidad recatada,
que siempre fue más honrada
de aquello que yo quisiera.
Más entre tantos rigores
con que siempre me trataba,
tener con todo esperaba
el premio de mis amores.
(vv. 827-834)

A esa serie de cualidades hiperbolizadas se suman otras como la de ser discreta, compuesta y Belona³⁰⁹, que engloban a una *dramatis persona* virtuosísima dentro de la intriga secundaria amorosa; modelo de perfección humana, incorruptible, aunque lejana del espacio divino, en el cual se desenvuelven los ascetas a lo largo de la trama.

Es preciso distinguir esos dos planos: en el mundano, la dama es bastión de valores positivos, como se ha visto; en el sagrado, con todo y sus actos de buena fe, un obstáculo para los propósitos del santo ermitaño, pues de acuerdo con el personaje-tipo al que aquélla pertenece, sus objetivos principales son alcanzar el amor y sobre todo casarse;³¹⁰ recordemos que ambos aspectos contradicen los deseos religiosos del varón ejemplar de *La mesonera*.³¹¹

Es decir, las acciones del personaje de Lucrecia están encaminadas a preservar el sentimiento amoroso y en particular a cumplir el mandato social del matrimonio, que debía reproducirse teatralmente cuando había de por medio una promesa nupcial (la de Abrahán). Aquí los reclamos de la dama:

yo vine desde Tebas
a ser tu amada esposa,
y ya que mariposa
vengo a ser de tu llama,
vuelve a dar vida a quien de veras ama,
que es notable desdicha
acabarse tan presto tanta dicha.
(vv. 390-396)

Sin embargo, esa intención contrasta con los designios de Dios de tener un servidor más entre sus filas, por lo cual la pluma del comediógrafo granadino perfila a la *dramatis persona* en cuestión, como instigadora involuntaria del pecado y medio de tentación demoníaca hacia el futuro santo.

³⁰⁹ Sobre tal designación señala Aurelio Valladares (*op. cit.*, p. 451): “Puede sorprender un tanto que Mira nos la presente aquí como prototipo de discreción. Creemos que la explicación está en que con el nombre de Belona también era conocida la diosa Minerva, a la que sí podría ser aplicable dicha cualidad”.

³¹⁰ *Vid.*, Mariló Vigil, *op. cit.*, p. 78.

³¹¹ Tales anhelos serán estudiados con mayor profundidad en el punto 4.1 de esta investigación.

Las funciones de dama entregada y obstáculo para el asceta se entremezclan a lo largo de la trama, aunque la primera en aparecer es la dedicación amorosa de esa persona femenina profana, patente desde la jornada I cuando es notificada de la ausencia de su prometido. Entonces a las virtudes antes referidas, aquélla sumará una condición hasta el momento invisible: su audacia, al marcharse tras del esquivo. El tópico del amor como fuerza vital que impulsa a la amante está expresado en diversos momentos, sirva de muestra la siguiente repetición de ideas en voz de Lucrecia:

*mi amor me da ligeras
alas para seguirle;
y ya que vas, camina y ve a decirle
que en tan forzoso lance
alas me presta amor con que le alcance.*³¹²
(vv. 353-357)

Aquí, la dama adquiere, aunque no se disfrace físicamente, el revestimiento moral de una actitud varonil, que, como bien se conoce, era de los recursos más gustados por el público, al invertir las convenciones del cortejo entre galanes y damas, puesto que esas tareas de búsqueda eran, regularmente, propias de los hombres en la escena.³¹³

Cuando esa figura femenina se interna en el páramo se genera una importante mutación, pues en lugar de que permanezca en su casa a la espera de que el gracioso u otro ente masculino encuentren a su amado, asume un papel activo ante el abandono y va tras de él, para lograr que se consume la boda; en esas acciones hay rasgos de virilidad, puesto que “el adjetivo varonil no sólo se aplicaba cuando era el caso de aplaudir la osadía, el valor o la inteligencia femenina, sino también cuando se trataba de ensalzar la bondad, la abnegación y la constancia en el amor”.³¹⁴

³¹² Las cursivas son mías para destacar la redundancia tópica.

³¹³ Encontramos aquí una peculiaridad que trocará la personalidad de Lucrecia y la dotará de mayor impacto, pues de ser una sumisa damisela de inmediato pasa a aguerrida mujer con tal de concretar su casamiento. *Vid.*, Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (XVI-XVII)*, Mayo de Oro, Madrid, 1988, y Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the "Mujer Varonil"*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.

³¹⁴ Carmen Bravo Villasante, *op. cit.*, p. 102.

Y si un personaje de *La mesonera* es constante en los lances amorosos es Lucrecia, quien sin menoscabo de su feminidad, recorre arduamente lejanos parajes con el único fin de hallar al ser querido. Esa dualidad de características es narrada por el Diablo, en ese episodio donde pretende despertar los celos del anacoreta; ahí por una parte menciona la fragilidad sentimental de la mujer y por otra, su fortaleza física:

la novia, airosa y bizarra,
perlas llevaba en sus ojos,
oro en su terso cabello,
rayos de luz en su rostro,
en sus pies alas veloces,
en su movimiento asombros,
en sus labios tristes quejas
y en sus acciones abono,
porque con esta presteza
iba a buscar a su esposo;
[...]
como fugitivo corzo
que herido de la saeta
del cazador cauteloso,
por buscar el cristal puro
con grita y con alboroto
ya trepa por altos riscos,
ya desgaja frescos chopos,
ya deshace verdes flores
y ya destronca madroños [...]
(vv. 1521- 1540)

Es posible reconocer en estos fragmentos la energía y fuerza de la dama, así como su sutileza y candor, que la conducen a buscar su meta matrimonial; se constata una vez más que es un ser con plena dedicación amorosa y cuyos comportamientos para obtener sus fines son moralmente superiores, a diferencia de esa otra persona vinculada con la intriga secundaria: el galán Alejandro.

Ahora bien, prueba de esa alta moral es la fidelidad de la figura femenina, que se mantiene aun cuando ha sido rechazada por el asceta; esto ocurre de dos maneras: primero al seguir incansablemente las huellas del santo y, segundo, al negarse a los galanteos de Leonato; esto último porque continúa prendada de su amado, entonces es

menester guardarle respeto, pese a que aquél la evadió violentamente ahora que está camino a los altares.³¹⁵

La firmeza de la *dramatis persona* Lucrecia es tal que no cede ante el apasionado caballero (su pretendiente) quien le insinúa deleites carnales; ello a través de la metáfora de un encuentro físico, simbolizado en la imagen de la unión del olmo y de la hiedra que se entrelazan con una fuerza imposible de romper (versos 2342 a 2344). Cabe destacar que ese motivo tiene sus raíces en diversos tratados de emblemática, que le asignan dos distintos significados: el abrazo sincero o la caricia engañosa.³¹⁶ En el parlamento aquí referido puedo asegurar que se trata de la segunda interpretación, puesto que al galán le interesa que se fusionen los cuerpos, más que las almas, sígase con atención los versos en cursivas que describen el deseo del personaje y la estrategia para convencer a la dama:

Leonato:

Baja, baja, señora,
estima esta lealtad de quien te adora;
a Tebas nos volvamos,
donde con gusto y con paz los dos seamos,
uno el olmo, otro yedra,³¹⁷
que con lazos estrechos amor medra.
Y pues ya que tu esposo
no quiso ser contigo venturoso,
goce yo esta ventura,

³¹⁵ En la comedia áurea, las damas siempre deben ser fieles a los galanes, sin importar que éstos sufran adversidades o hayan mudado de vida. Otro ejemplo significativo, de la producción miramescuana, es el personaje de Julia en *El amparo de los hombres*, que rechaza los galanteos de Federico por amor y lealtad a Carlos, a pesar de que éste ha perdido su fortuna y sufre los embates del Diablo.

³¹⁶ John Cull señala que la hiedra representa tanto “un abrazo de amistad o apoyo” (que Alcinato, padre de la emblemática, identificó con “la amistad que dura aún después de la muerte”), como la caricia destructiva de la prostituta, la falsa amistad o la ingratitud, que aparece en los libros con las imágenes de “la hiedra que se apoya en la muralla, abriendo grietas, o la hiedra que enlaza un árbol muerto”. “El teatro emblemático de Mira de Amescua”, en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, p. 134.

³¹⁷ De acuerdo con John Cull (*op. cit.*, p. 134) y Aurelio Valladares (*op. cit.*, p. 538) es común encontrar en las obras del granadino el motivo de la hiedra, así aparece en *El arpa de David*, *La tercera de sí misma*, *Amor, ingenio y mujer*, *Examinarse de Rey*, *Los carboneros de Francia y reina Sevilla* y *Galán, valiente y discreto*. Sobre un catálogo de las piezas amescuanas *vid.*, José Manuel Villanueva, *op. cit.*, pp. XIX-XXII.

que lo será gozar de tu hermosura,
como grande desdicha
si no llego a gozar de aquesta dicha.

Pero como antes he dicho, la damisela rechaza los intentos amorosos de aquel galán, ni sus apasionadas palabras ni su táctica para que lo acepte en lugar de Abrahán surten efecto, tal y se observa en la respuesta del personaje femenino:

Lucrecia:

Y aunque no consumado
fue el matrimonio por infausto hado,
tan de firme me precio
que del mayor monarca hago desprecio;
y así, Leonato, deja
la pasión amorosa que te aqueja;
que viviendo mi esposo,
no pretenda ninguno ser dichoso,
*porque ha de ser en vano
intentar que a otro amante dé la mano*
-esto, Leonato, es cierto-,
*hasta que sepa que mi esposo es muerto.*³¹⁸
(vv. 2939-2949 y 2960-2971)

Con estas frases en cursiva el poeta muestra la fidelidad superlativa de la doncella al presentarla como un ser dramático que conserva vínculos hacia el hombre que la abandonó; así, pese a no haberse realizado la boda, lo nombra esposo; dice pertenecer espiritualmente a éste (“olvidando el ser mía/ toda ya me entregué al de Alejandría”, vv. 2958 y 2959) y afirma que sólo podrá corresponder a otro si su amado fallece.

Esta virtud llevada a los límites terrenales, por el comediógrafo granadino, dirige las acciones siguientes del galán Leonato para intentar deshacerse del eremita y con ello generar un conflicto que dificultará el ascenso del virtuoso al cielo, pues no es lo mismo morir en defensa de la fe que a manos de un celoso enamorado. Es decir, esa fidelidad extrema resulta peligrosa para el asceta Abrahán.

³¹⁸ Las cursivas son mías.

Toca el turno de conocer los obstáculos a la santidad representados por la dama. El primero de ellos, lo dejaré a un lado, pues ya ha sido explicado ampliamente (el deseo de recuperar el amor perdido), para centrarme en la participación como instrumento de seducción diabólica en que Mira de Amescua constituye a tal figura.

Es sabido que ésta resume el ideal femenino de la época, es incorruptible y carece de vileza, por ello el autor evita transformarla en una pecadora que dominada por sus pasiones trate de subyugar al ser virtuoso, de ahí que siembre en su lenguaje únicamente utilice palabras de entrega espiritual y de incondicionalidad amorosa:

Señor, ¿en qué te ofendió
la que desea servir,
la que te estima y adora,
y quien por buscarte a ti
se ha enajenado de sí?
(vv. 1763-1767)

Pero si Lucrecia es delineada como un ente dramático sin las características de una seductora, carente de pensamientos y acciones lascivas, alejada del terreno de la lujuria³¹⁹ y cuya única aspiración es merecer otra vez el aprecio de su antiguo galán, por qué es usada para combatir la pureza del eremita. La explicación es simple: es una mujer y como tal pone en riesgo la templanza masculina, al ser más carne que espíritu y tener por naturaleza mayor inclinación al placer,³²⁰ además de que puede subyugar con sus encantos físicos, aunque no sea su intención, al varón más ejemplar.³²¹

³¹⁹ Esta dama se diferencia de otras al extremo livianas, como, por ejemplo, Margarita (*Quien no cae, no se levanta*, de Tirso de Molina) que “es puro instinto, pasión y sensualidad” (Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 41) y, por tanto, escenifica pasajes por demás memorables, en donde guiada por sus apetitos se entrega sin límites a los goces carnales con todos sus galanes.

³²⁰ *Vid.*, María Teresa Cacho, *op. cit.*, pp. 186 y 187.

³²¹ Muestra de ello es el episodio donde el asceta al sostener a Lucrecia desmayada sufre el ataque de la tentación: “que cosa dificultosa/ pelear con mujer hermosa/ y no dejarse vencer./ Y ya parece que el alma/ siente no sé que de amor./ Tente, apetito traidor” (vv. 1666-1672).

Y en dónde radica el poder sugestivo de la mujer. En su belleza corporal: en sus ojos, rostro, cabellos, manos, que son capaces de cautivar y enamorar al instante;³²² ésa es el arma con la cual se combate el amor divino del asceta en *La mesonera* y que le sirve a Satanás para atosigar al virtuoso hombre, a pesar de que Lucrecia no ocupe esa sensualidad para lograr fines malévolos.

Vaya que si la dama es por demás hermosa, ello lo atestiguan prácticamente todas las *dramatis personae* masculinas, que destacan diversas partes de su cuerpo y comparan su beldad con las estrellas, el cielo y el sol, en una elevación celestial de la figura,³²³ sin que por ello se le acerque a un nivel sagrado, pues ése está reservado para las santas. Esto se puede ver reflejado en el texto siguiente:

Demonio:

una mujer has visto, cuyas señas
la belleza del alma tiene juntas
cuando derrama aljófara entre peñas,
y es tanta su belleza y hermosura,
que es el alba con ella noche oscura.
(vv. 1344-1348)

En estos versos, el ente infernal anuncia la última tentación, y la más fuerte, a la cual someterá a tan ejemplar varón: éste habrá de encontrarse en el yermo solitario con la doncella y su corporalidad pecaminosa; recurso fundamental en escena cuando se trataba de colocar al santo ante una gran intriga, así lo señala Natalia Fernández: “En definitiva, la utilización [en el teatro] de la mujer por el demonio para tentar a los hombres y, por consiguiente, encaminarlos hacia la perdición, cobra una relevancia fundamental”.³²⁴ A continuación, un fragmento de esa escena para conocer el comportamiento de la dama:

³²² *Vid.*, María Cristina Ganuza, “El sensualismo y la dificultad del equilibrio en *El Esclavo del demonio*”, en Cvitanovic (ed.), *La idea del cuerpo en las letras españolas*, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1973, p. 183.

³²³ *Idem.*,

³²⁴ Natalia Fernández Rodríguez, *op. cit.*, p. 73.

Abrahán:
y así busca otro marido
que te dé palabra y mano,
que el que una vez te dejó
no te admitirá otra vez,
porque el soberano Juez
este pleito fulminó,
[...]

Lucrecia:
¿Conócesle?

Abrahán:
En tu presencia
le tienes.

Lucrecia:
*¡Dueño y señor!
Va a abrazarle*

Abrahán:
¡Detén los brazos, Lucrecia!

Lucrecia:
*¿Por qué tu rigor desprecia
la firmeza de mi amor?³²⁵*

Abrahán:
No es despreciarla.

Lucrecia:
¿Pues qué?

Abrahán:
Recelos de ser vencido;
y así, Lucrecia, te pido...
(vv. 1743-1748 y 1752-1759)

He dicho que Mira de Amescua dirige al ente diabólico a ocupar a la dama como medio de hostigamiento hacia la virtud del ermitaño; sin embargo, la mujer en la escena carece del impulso para propiciar algún mal a quien fuera su prometido; pues el dramaturgo conserva en ella, al momento de que ocurre ese reencuentro, los rasgos típicos del papel que representa y sobre todo cualidades morales muy altas.

El conflicto entre ambas figuras se sustenta en la defensa que cada una de ellas efectúa de los amores profano y sagrado; de manera que el empecinamiento femenino

³²⁵ Versos subrayados por mí, salvo la didascalia que como se sabe va en cursivas.

es una muestra más de lealtad amorosa, de ahí que la *dramatis persona* Lucrecia reclame: “¿por qué tu rigor desprecia/ la firmeza de mi amor?”, pues como buena dama resguarda tal sentimiento. La respuesta es pronta y se encuentra en la devoción del eremita, que ha superado toda pasión mundana para entrar en contacto con la belleza espiritual y, sobre todo, con Dios.

Con la huída de Abrahán, la dama reanuda su búsqueda y asume una vez más esa condición varonil, tan aplaudida por la audiencia, que la ha impulsado a escalar empinadas peñas y soportar las inclemencias del clima. Guiada por su absoluta entrega amorosa, lleva sus intentos hasta las últimas consecuencias al afirmar que de no encontrar a su caballero, prefiere sucumbir en el páramo celeste. Enseguida el fragmento respectivo:

volemos tras mi esposo,
que se trasmonta ingrato y presuroso,
que amor para seguirte
alás me prestará de sirte en sirte
y cuando el duro trance
no me permita, ¡ay triste!, que te alcance,
en mi corta ventura
me dará aqueste monte sepultura.
(vv. 1819-1826)

3.4 Alejandro, el galán seductor de una santa

“¿Hasta cuándo tus rigores/ han de durar?” (vv. 397-398), con esa frase del galán Alejandro se sintetiza la labor como enamorado que el personaje-tipo efectúa en la mayoría de las comedias áureas. Y ¿cómo es su actuación en las piezas hagiográficas que incluyen una intriga secundaria amorosa? Pues prácticamente igual, sólo con algunas variantes.

Así en esas obras participa activamente para causar enredos y tensionar la trama, a través de alguna estrategia característica de su conformación teatral: en ocasiones corteja varias damas a la vez; otras, aparece en duelos de espada con algún contrincante o escondiéndose tras un engañoso disfraz. También habla de amores por una ventana o bien, se sabe que goza ilícitamente de la prenda amada.³²⁶

Tales acciones se encuentran vinculadas con la historia de una joven virtuosa, de un santo ejemplar o de otros seres próximos a la esfera celeste. Una vez más se está en presencia de la oposición entre lo divino y humano en las comedias de santos, que muchas oposiciones causó, pero también mucho divertimento.

Y es que si se traslada la imaginación hacia aquellos siglos, puede vislumbrarse el choque provocado por tales escenas entre los clérigos y censores que se escandalizaban por el abuso de esos “episodios de amores poco honestos” dentro de las obras de santidad.³²⁷

Ya lo explica Aparicio Maydeu al reunir algunas de las controversias que los moralistas de la época dispusieron sobre el género, como la de Fray Ignacio de Camargo para quien esas piezas eran una aberración, “porque, [...] tampoco faltan en ellas los incentivos principales de lascivia, los galanteos, los amores impuros de que

³²⁶ Para tener una cercanía de las prácticas de los galanes de comedia en general *vid.*, Pedro Correa, “Convenciones y usos amorosos en *El príncipe viñador* de Luis Velez”, pp. 181-206; Antonio Muñoz Palomares, “El ventanear y otras prácticas de galanteo en el teatro de Mira de Amescua”, pp. 277-299; Felipe B. Pedraza Jiménez, “Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla”, pp. 113- 133 y María Grazia Profeti, “Ronda, cortejo y galanteo: Tipologías de Lope”, pp. 135-149, todos ellos en Roberto Castilla Pérez, *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2003.

³²⁷ *Vid.*, Rosana Llanos López, *art. cit.*, p. 815.

siempre se mezcla mucho”.³²⁸ Aunque también existía una reacción diferente, la del contento generado entre el público variopinto del corral por ese acercamiento que los dramaturgos hacían al terreno secular, “en una sabia combinación del *prodesse* de la doctrina cristiana con el *delectare* lúdico del teatro”.³²⁹

Cómo no habría de causarse ese efecto, si las santas, las monjas o las doncellas devotas eran acosadas por los caballeros, en algunas piezas con el fin social aceptado de la boda, pero en otras con las deshonestas pretensiones del hurto de la honra.

En *La mesonera*, las dos situaciones se presentan de la mano del personaje-tipo de Alejandro, pareja de la protagonista María (en su faceta profana) y también ser que truncará sus sagradas aspiraciones. Como *dramatis persona* fija tiene sus rasgos bien establecidos; es noble, valiente, generoso, idealista, apuesto, constante, con capacidad de sufrimiento y de un comprobado linaje,³³⁰ acerca de esto último expresa:

Ya sabes que fue Tebandro,
de quien yo soy rama, tronco
tan conocido en la Escitia
como Jasón lo fue en Colcos.
De lo ilustre de su sangre
no hago mención, pues tú propio
sabes mejor lo que digo
que yo que estos ecos formo.
(vv. 545-548)

Dichas cualidades le permitirán desarrollar mejor su papel de cortejador, porque si careciese de ellas enfrentaría una primera dificultad, recuérdese que quienes se volvían disolutos y perdían su fortuna tenían una suerte adversa en cuestión de amores; ya lo indica Díaz:-Plaja: “el galán del Siglo de Oro siempre ha sido un hombre, además de arrogante, rico y de buena familia (espléndidas cartas de recomendación para aproximarse a su presa), de palabra fácil y de dotes de mundo”.³³¹

³²⁸ Javier Aparicio Maydeu, “Juntar la tierra con el cielo...”, pp. 323-332.

³²⁹ *Ibid.*, p. 818

³³⁰ Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p.287.

³³¹ Fernando Díaz-Plaja, *La vida amorosa en el Siglo de Oro*, Temas de Hoy, Madrid, 1996, p. 78.

Alejandro cumple con el prototipo galanesco del teatro aurisecular. Ahora conozcamos sus acciones. Al comienzo de la comedia, aquél fusiona su deseo amoroso con el propósito nupcial hacia María, al poner en funcionamiento el requiebro verbal, mecanismo del galanteo que permitía iniciar y afianzar una relación en el tablado.³³² Así con esta pregunta: “¿Hasta cuándo tus rigores/ han de durar?”, principia ese juego para convencer a la joven; enseguida la figura masculina pondrá en marcha su *ars retórica* con la mención del tópico del amor como una enfermedad, la cual puede ser curada gracias al afecto recíproco de la mujer:

Médico de mis dolores
puedes ser, que en tanto mal
el remedio principal
de mis males y mis bienes
en una caja le tienes
guarnecida de coral.
Oiga yo, hermosa María,
de tu boca un sí de esposo,
que es r cipe poderoso
para mi melancolía.
(vv. 401-410)

El ingenio poético del dramaturgo permite que las escenas de amores representadas, escritas en décimas, como aconseja el arte de la comedia nueva, resulten ser de las mejores en la obra. En especial, los lances de la persona masculina son destacados, gracias a la pluma del granadino que se encarga de elaborar bellas figuras, a través de las palabras que son el territorio del amante. Muestra de ello es la siguiente solicitud basada en el recurso antitético del “sí y el no”:

Dos letras hay en el no
y dos letras en el sí,
y más no te cuesta a ti
decir no que decir s .

³³² *Vid.*, sobre las convenciones del galanteo y el cortejo en el teatro  ureo, Pedro Correa, *art. cit.*, pp. 181-185.

Y si mi amor mereció
ser en tu gracia admitido,
el dulce sí que te pido
tan dichoso me ha de hacer
que nombre vendré a tener
del más felice marido.
Y si pronuncias el no,
en vez de pronunciar sí,
verá todo el mundo en mí
lo que mi amor te estimó.
No pido por fuerza yo
que sea mi amor premiado
mas en tan confuso estado
aguardar será forzoso
ser con tu sí muy dichoso
y con tu no desdichado.
(vv. 417-436)

Tal y como establecían las convenciones áureas, la aceptación de la dama tardará en llegar, pues “el proceso amoroso en la comedia es dilatado y está lleno de recovecos y encuentros necesarios para la representación”,³³³ de modo que tras de las peticiones de aprecio iniciales, la joven se mostrará desdeñosa como corresponde a su papel de “mujer principal”, ya que de lo contrario el galán podría pensar “[...] que hiciera lo mismo/ con otro que tú no fueras” (vv. 465 y 466); pero también le proporciona esperanzas siempre que busque el consentimiento de la máxima autoridad familiar:

María:

Con mí no podrás hablar
a mi tío, que tú sí
me puede obligar a mí
a que yo te venga a amar;
pues es locura intentar
que sin su gusto te dé
el sí que intenta tu fe;
que a desenvoltura pasa
la mujer que ella se casa,
aunque enamorada esté.
(vv. 477-486)

³³³ *Ibid.*, p. 182.

Nuevamente, las características dramáticas del teatro se imponen y el cortejador Alejandro habrá de contar con la aprobación de los tíos de la damisela para pretenderla (pues el padre no aparece en el reparto). Así que primero habla con el viejo Artemio para pedirle tal merecimiento, diciéndole lo prendado que está de su sobrina:

Con un no me ha respondido,
que a no llevar el rebozo
de tu gusto, su respuesta
sin duda me hiciera loco;
pues dice que si tú gustas
de su parte no habrá estorbo;
y así vengo a suplicarte
(si supiste cuando mozo
deste accidente la furia
y que es amor rayo indómito,
que donde hay más resistencia
hace mayores destrozos)
que consideres mis males,
que atiendas a mis sollozos,
que te muevan mis suspiros,
y entre tierno y amoroso [...]
(vv. 635-650)

Se ha dicho que la solución al conflicto amoroso es tardada, mientras tanto “el caballero enamorado mantiene una actitud constante de cortejo o requiebro de su dama”;³³⁴ eso sucede tras la plática entre el galán y el viejo, pues este último explica que la respuesta a ese deseo la tiene su hermano Abrahán, quien por sus virtudes espirituales es el mejor guardián del decoro de María: “porque deste suceso no se ofenda,/ es menester que nuestro intento entienda” (vv. 683 y 684).

Los sucesos que siguen son más que conocidos: ambas *dramatis personae* y la doncella encuentran al varón convertido en asceta y entonces los deseos del amante se derrumban, pues la joven prefiere quedarse a orar en el páramo que aceptar aquella petición de matrimonio. En ese instante, la conformación del cortejador es cambiada por el dramaturgo para que se vuelva opositor de los fines sagrados de su antes amada.

³³⁴ *Ibid.*, p. 183.

El paso de dedicado galante a seductor³³⁵ sucede con la misma rapidez como la mutación de la figura virtuosa. Entonces aquél cortejo caracterizado por valores positivos, que pretendía llegar a las nupcias, se convierte en una persecución nefasta guiada por el Demonio para que Alejandro posea físicamente a la ahora asceta. La advertencia es directa, “que a pesar de mi fortuna/ he de gozar su belleza” (vv. 1055 y 1056), dice el ya pervertido sujeto al término de la primera jornada.³³⁶

Con la caracterización del galán como seductor, Mira de Amescua pretende que la devota joven se hunda sin remedio en el pecado al perder su virginidad, la cual es la más importante virtud de la santidad femenina.

Vale aquí una digresión. En el repertorio de obras amescuanas aparecen mujeres virtuosas seducidas por un burlador, como en el célebre *El esclavo del Demonio*, mientras que en otras la honra es puesta en riesgo por motivos distintos; sólo me detendré, rápidamente, en mencionar como ejemplo la falsa acusación que los personajes de Don Diego y Don Juan efectúan contra sor María, la protagonista de *La vida y muerte de la monja de Portugal*.³³⁷ Ambos aseguran que ésta los ha citado de madrugada en el convento; situación que atrae la consabida duda sobre su castidad, además de otras complicaciones provocadas por el ser maligno, que enredan más ese argumento y dificultan el ascenso celeste de la religiosa.³³⁸

³³⁵ Sobre la posición social del violador en el teatro áureo se señala que éste “es casi siempre un personaje de cierta importancia”, pues al parecer para los ingenios del XVII “las violaciones cometidas por gente común carecen de interés dramático [...] porque la violencia sexual de los villanos es vista como algo moralmente probable y por esto no ofrece suficiente materia de reflexión moral o social”. Frank P. Casa, “El tema de la violación sexual en la comedia”, en *El escritor y la escena, Actas del Primer Congreso de la AITENSO*, Universidad de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, p. 204.

³³⁶ Dentro del tópico del mundo al revés, en el personaje de Alejandro se sucede también la drástica inversión de valores característica de los grandes pecadores, así como fue fiel y constante enamorado, se vuelve un seductor implacable.

³³⁷ Para conocer más sobre dicha obra *vid.*, Agustín de la Granja, “Los engaños de una priora y su teatralización por Mira de Amescua (a propósito de *Vida y muerte de la monja de Portugal*)”, en Francesco Cotticelli y Paologiovanni Maione (eds.), *Le arti Della scena e l'esotismo in età moderna*, Turchini Edizioni, Napolés, 2006, pp. 95-123, y Juan Manuel Villanueva, *op. cit.*, pp. 403-414.

³³⁸ Luzbel para vengarse de la monja y de “tanta humildad y resignación cristiana” (Agustín de la Granja, “Los engaños de una priora...”, p. 114) hace llegar a cada uno de los caballeros una carta donde aquélla les pide la visiten en su celda, una vez que el resto de la congregación esté dormida; la confusión en la madre superiora y en los representantes de la Inquisición es mucha, pues además de ese momento comprometedor, descubren una falta mayor: la hermana María ha simulado tener los estigmas de Cristo en su cuerpo, durante mucho tiempo, y pretendido que hace milagros por eso.

Regreso al tema de mi interés. De acuerdo con el género de la comedia áurea del cual se trate, “la órbita de la seducción gira en torno a lo amoroso, lo irónico y lo diabólico y tiene un sentido de desvío y estrategia”.³³⁹ El primero y el último de esos tipos aparecen en la *dramatis persona* de Alejandro. Es decir, Mira de Amescua crea en el galán, al inicio de su intervención, un deseo seductor, el cual se encuentra contenido dentro la realización del matrimonio con la joven. Ese apetito carnal se desborda ante la pérdida del ser amado y los embates del Demonio; entonces el poeta elige, como forma para complicar la trama, la posesión física e incluso forzada del objeto anhelado.

La escena en que se genera el conflicto es la siguiente: el personaje masculino antagónico llega hasta la celda de la joven asceta y azuzado por las voces infernales se introduce ahí para persuadir a la figura virtuosa; con el mismo recurso del galanteo demanda el amor de María, aunque aquí exagera su sufrimiento ante el rechazo:

que sólo vengo a pedirte
que tengas de mí clemencia,
que te humanen mis pesares,
que te lastimen mis penas,
que te ablanden mis suspiros
y mis ansias te enternezcan
que si no me favoreces
en ocasión tan estrecha,
veras de mi triste vida
a tus plantas las exequias;
porque ya no puede el alma
ni el cuerpo hacer resistencia
a los bienes que me faltan,
a los males que me cercan [...]
(vv. 1861-1870)

Un doble mecanismo de la seducción comienza a ponerse en marcha, el cual corresponde a las dos acepciones del término: 1) engañar con arte y maña, y 2) embargar o cautivar el ánimo.³⁴⁰ Por una parte, el galán oculta sus malévolos apetitos y

³³⁹ *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, sub voce: seducción.

³⁴⁰ *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, sub voce: seducir.

por otra, mediante un discurso fatalista, que incluye a la muerte, pide que la joven se compadezca de él. También ocupa el argumento fingido de un enamoramiento que ha trascendido el tiempo: “como viven en mi pecho/ tanto amor, tantas finezas/ [...] pues ha dos años que reinan/ [...] en el alma tantas penas” (vv. 1918-1922).

El encubrimiento de sus deseos lascivos acaba pronto y el cortejador da paso a un discurso más agresivo; así dice: “el mismo amor me aconseja/ que de su poder me valga/ y que el respeto te pierda” (vv. 1973-1975). El desdén de nuevo aparece; el galán escucha las súplicas de la asceta para que se marche y le permita seguir en paz; pero ahí está el Maligno que dificulta las situaciones y provoca la pasión desmedida. Aquí los momentos ya reseñados:

María:

Vete, que vendrá mi tío.

Alejandro:

De poco importa que venga.

María:

Mira que es Cristo mi esposo.

Alejandro:

Respeto tener quisiera
a ese nombre, mas no puedo.

[...]

Demonio:

Ya María titubea;
prosigue en lo comenzado.

[...]

María:

¿Qué he de hacer?

Alejandro:

No te suspendas.

María:

Cálcense mis pies de plumas.
Hace que se va

Alejandro:

¿A dónde vas tan ligera?

María:

A ver si puedo liberarme
de esta tirana potencia. *Vase*

Alejandro:

De mi amor y de mi furia
no escaparás, aunque vuelas,

*pues de aquesta celda breve
está cerrada la puerta.*
(vv. 1977- 1981; 1986 y 1987; 1998-2006)

Los versos en cursiva de la escena anterior (“pues de aquesta celda breve/ está cerrada la puerta”) anuncian al auditorio que el personaje masculino abusará de la doncella en el mismo espacio que hasta entonces gobernaba su vida contemplativa, a donde había permanecido resguardada del mundo y sus pasiones. De este modo, se intensifica más la falta moral que el caballero comete contra la virtud y la honra femenina.³⁴¹

Sobre los lugares en que se cometían esas agresiones teatrales se dice que “los dramaturgos sitúan el crimen con más frecuencia en el dormitorio de la mujer y de esta manera añaden a la violación física, la trasgresión del hogar, que ha sido un espacio sagrado y respetado por la sociedad desde hace siglos”.³⁴²

Si hablamos de pecados amplificadas, el de la *dramatis persona* seductora se caracteriza por ser triple: mancilla a una mujer casi santa; el acto ocurre en la celda de reclusión, con lo cual ofende doblemente a Dios al corromper a una de sus criaturas en terreno divino; y, por último, huye del tálamo después del ultraje.

Como es común en el teatro del Siglo de Oro, la violación de la doncella se omite del tablado, se sabe de ella a través de lo narrado por la joven María, que además comenta el abandono del burlador:³⁴³ “No te ausentes ufano,/ cuando me das por premio/ del gusto que te he dado/ pesares y tormentos” (vv. 2117-2120).

A diferencia de la dama Lucrecia, Mira de Amescua desarrolla en Alejandro a un gran pecador que arrastra, con sus malas acciones, a un alma buena a la perdición y, por consiguiente, a las garras del Demonio. Además, al contrario de otras figuras de burladores³⁴⁴ en el teatro áureo, este galán estará atormentado por las culpas, que

³⁴¹ *Vid.*, Frank P. Casa, *art. cit.*, p. 205.

³⁴² *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, sub voce*: violación.

³⁴³ La degradación moral del galán es tal que se desentiende de cualquier compromiso con la mujer mancillada.

³⁴⁴ El tipo más emblemático es el Don Juan de Tirso que “carece de escrúpulos y, sin atender a razones de índole moral, se apoya en el sistema de privilegios de que disfruta para engañar a hombres y seducir a mujeres. Impulsa su conducta más la burla que el sexo y muere condenado al infierno”. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, sub voce*: seducción.

doblegarán su ánimo y le cerrarán en apariencia cualquier camino hacia la redención. Por ello, angustiado, le explica a su amigo Mardonio: “No sé cómo pueda ser/ divertir a la memoria, porque es verdugo cruel” (vv. 2378-2380).

3.5 Álvarez y Leonato, seres opuestos a la virtud

Por lo regular, las personas con una participación menor en una pieza teatral son consideradas poco importantes, a pesar de que muchas de ellas son tan relevantes como los protagonistas; algo similar ocurre en la comedia aquí tratada, donde un par de seres dramáticos parecerían distraer la atención de los conflictos principales; sin embargo, al observarlos con mayor detenimiento es posible concluir que tienen un papel esencial como contrarios de los santos anacoretas. Se trata del mesonero Álvarez y del galán Leonato, quienes también dificultan el camino de los personajes virtuosos.

En el primero de ellos, se encuentra la representación mundana de la alcahuetería,³⁴⁵ cuya mayor característica, la codicia, se repite constantemente durante su breve participación dramática de 137 versos, en la jornada III. Así, la *dramatis persona* del mesonero pretende obtener el mayor provecho posible de esa belleza femenina (María),³⁴⁶ vendiéndola al mejor postor; de igual manera se favorece de la fama conseguida por aquélla que ha redituado en la visita de viajeros acaudalados, ansiosos en conocerla: “En este mesón que veis/aquí enfrente, hay una moza/ de tal gracia y parecer/ que sabrá bien divertiros” (vv. 2382-2385), expresa Mardonio, antes de que él y su amigo Alejandro ingresen a la posada.

³⁴⁵ En el teatro áureo las tercerías recaían la mayoría de las veces en las mujeres y en los criados, la persona aquí referida es una adecuación de esos seres de comedia bajos, no sólo por su condición social vulgar, sino porque su discurso y sus acciones están encaminadas a convencer a la protagonista de que reciba gustosa a los clientes y seleccione muy bien a aquéllos que tienen más dinero.

³⁴⁶ María también es muy hermosa, entonces, como ya habíamos comentado antes, esa cualidad física entra por los ojos y enamora sin remedio, y mucho más cuando la ropa se encuentra ceñida al cuerpo o permite ver más allá, como seguramente debió ser la representación de una mesonera de la época. Sobre las capacidades sensuales de los personajes, *vid.* María Cristina Ganuza, *op. cit.*, pp.181-202.

Álvarez complica el acceso de María a la santidad, pues como dueño del mesón promueve la lascivia y la prostitución de la joven, guiado siempre por un interés económico, pues antes de acceder a que la moza acompañe a alguno de los clientes a una cama “bien aderezada”, primero comprueba que se trate de un noble o caballero con recursos que puedan costear la posada y otros “servicios”. La siguiente estrofa revela las motivaciones del personaje con total desfachatez:

¡Por San Pedro y San Pablo,
que en el mesón se ha desatado el diablo!
Tratemos de la cena,
que con tal huésped la tendremos buena;
porque hablando verdades,
después que yo pasé mis mocedades
y jóvenes ardores,
el oro y el comer son mis amores.
(vv. 3190-3197)

El mesonero es una figura vulgar, con ciertos rasgos cómicos que compiten por momentos con el gracioso de la obra, que ante todo defiende la virtud de su amo. De manera que cuando ambos seres sostienen una disputa, se enfrentan el promotor de la lascivia y el defensor de la santidad.

Tal lucha tiene la función de mostrar la bajeza de ese tercero que es el dueño de la posada. El pasaje es éste: Pantoja, luego de entablar amistad con aquel carácter bajo, pregunta si una vez que regrese a ese sitio mundano obtendrá comida y bebida gratuitas. La reacción es inmediata y está cargada de agresividad:

Álvarez:
No,
que no puedo darle yo
cosa de balde
Pantoja:
[...]
pero, hermano mesonero,
más merced le hago yo
en tenerme por su amigo,

pues viene a ganar conmigo
dos tantos que le costó.

Álvarez:

¡Pícaro, infame, bellaco!
¿Qué modo de hablar es ése?
(vv. 2783-2785)

Los insultos suben gradualmente de tono hasta que esa *dramatis persona* le grita al gracioso una deleznable expresión (verso 2804); de ese modo se comprueba que la ambición del posadero es tan grande que no soporta la menor pérdida económica:

Álvarez: *Hijo de puta*³⁴⁷

Pantoja: Alcahuete
(vv. 2804 y 2805)

El agravio rebota sobre el ofensor, a quien el criado de Abrahán le señala su verdadero oficio: la explotación de la carnalidad de las mujeres, sin importar que sean de mala vida o antes fueran virtuosas. Las recriminaciones continúan en boca de ambos sujetos; sin embargo, quien ocupa las frases más contradictorias y poco creíbles es el mesonero, al hacer referencia de una figura religiosa, dentro de ese centro del pecado: “Sucio, mientes por San Pablo” (vv. 2806-2810).

Ahora se mostrarán las funciones como tercero de la figura en cuestión: se encarga de ofrecer a la joven entre los personajes masculinos, lo mismo promociona sus cualidades placenteras con Alejandro y Pantoja, que con el propio tío de María, en una escena de lo más relevante.

“Yo hablaré a la moza,/ que mil donaires en su aliento goza,/ y sin darme disgusto,/ haré que acuda a daros ese gusto” (vv. 3164-3167), le responde Álvarez al asceta disfrazado de galán, quien ha solicitado “los favores” de la mesonera como una estrategia para persuadirla del rumbo equivocado que ha seguido en su vida.

³⁴⁷ Las cursivas son mías.

El posadero reprende y alecciona a la protagonista sobre sus obligaciones carnales: “Ya te he dicho, no una vez,/ sino muchas, que a los mozos/ no los trates con desdén,/ porque ellos solos [...] / nos pueden enriquecer” (vv. 2396-2400).

También se ocupa de cuidar la prosperidad del negocio, de manera que se niega a dar servicio a los galancitos “que vienen de tres en tres, con más tufos y guedejas³⁴⁸/ que un caballo de alquiler/ [...] porque suele suceder/ pasar de burlas a veras” (vv. 2407-2415).

Por último, con el mismo fin de conservar su bonanza, acompaña a la *dramatis persona* de Alejandro en pos de María; ya sea para recuperar “la maleta”,³⁴⁹ es decir, la protagonista en su faceta de meretriz, o a cambio de ella conseguir alguna remuneración. Pero sus pretensiones se frustran cuando Abrahán les descubre la muerte de quien será conocida como *La mesonera del cielo*.

Luego sucede una acción significativa: Álvarez pide perdón al asceta por los daños cometidos en contra de su sobrina, aunque el gracioso Pantoja duda de tal arrepentimiento: “Porque fue alcahuete,/ por todos caminos diestro” (vv. 3656 y 3657).

El cambio, efectivamente, es mera apariencia, puesto que aquel ser de baja calidad moral regresará a atender su mesón y a promover la vida pecaminosa entre su clientela. Así, se remata la intervención del posadero con esta sentencia: “que los que una vez se enseñan/ a dar gato por conejo,/ aunque Dios llame a la puerta,/ no abren a su llamamiento” (vv. 3694-3697).

Es decir, en ese personaje se encuentra representado al alcahuete por excelencia de las comedias áureas; una figura que reúne todas las características de la tercería y cuyo motor principal es la ambición, por ello, no importa si es enviado a arder en el infierno ni si impulsa la degradación de la protagonista al explotarla y prostituirla.

³⁴⁸ De acuerdo con las notas de Aurelio Valladares a la pieza (*op. cit.*, p. 522), que retoma al *Diccionario de Autoridades* y al *Tesoro de Covarrubias*, respectivamente, los tufos son “las dos caídas del pelo o laderas de delante de las orejas, peinadas o rizadas”, mientras que las guedejas son “el mechón de los cabellos”.

³⁴⁹ Valladares (*ibid.*, p. 352) explica que “maleta” significa, según el *Diccionario de Autoridades*, “muger pública” en la germanía. Aunado a este significado se agrega la etimología de mala (mujer de mala vida) y la comparación con la práctica popular que realizaban algunos hombres de llevar consigo a una prostituta (como si se tratase de una maleta) para obtener dinero.

Hay que estudiar ahora al ente dramático Leonato, el cual como parte de los personajes-tipo del Siglo de Oro tiene una categoría particular dentro de ese repertorio; es un galán, pero no uno cualquiera, recibe el nombre de “suelto”, porque rivaliza por el amor de una dama, pero está “condenado a la soledad final, pues se queda sin pareja en el desenlace, lo que no deja de acarrear cierto decoro para él”.³⁵⁰

Justo lo anterior le ocurre a esta persona escénica en su batalla por alcanzar el afecto de Lucrecia, que le es fiel sin cortapisas a su amado, el ermitaño; ahí se localiza la principal causa de por qué Leonato termina sin el objeto de su veneración; la dama lo rechaza por amar al virtuoso varón, pero éste a su vez se aleja de esa figura femenina para concretar sus anhelos de compartir la gloria eterna con el Creador.

Es decir, la pugna por la doncella es una tarea aislada y particular del referido caballero, pues el anacoreta jamás entra en ese juego de amor profano, ya que sus intereses han dejado de ser mundanos, pues la damisela en cuestión ya no es un aliciente en su vida, desde el instante en que decidió seguir el ascetismo.

De modo que cuando ese galán empuña la espada para acabar con su adversario, está garantizada la salvación del eremita, puesto que al ser sobrepasados los placeres terrenales (entre ellos el amor y el deseo) por “los altos propósitos” del varón y ubicarse éste en el espacio de lo sagrado, recibe la protección divina, ante la cual el más fuerte enemigo poco habrá de conseguir. Aún así el pasaje es típico de los enfrentamientos entre rivales de amor:

[...] sale Leonato con la espada desnuda y Lucrecia tras él

Lucrecia:

¿A dónde vas, Leonato?

Leonato:

A dar la muerte con aleve trato
al que impide mis bienes.

Lucrecia:

Detén la furia con que al monte vienes,
que aunque mi esposo muera,

³⁵⁰ *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, sub voce: galán.*

tengo que ser contigo tigre fiera.

Leonato:

Yo sé que con su muerte
te mostrarás, Lucrecia, menos fuerte.
(vv. 3570-3577)

Ahora bien, el hecho de tener esa condición como “galán suelto” no demerita las cualidades de este caballero, dadas por las ya conocidas convenciones teatrales; es valiente, noble, decidido, constante; es decir, cumple con todos los requisitos que como personaje-tipo se demanda de él en las tablas. Es un defensor de la honra de Lucrecia, pues está convencido de que aquélla es una mujer inquebrantable y llena de virtudes, así lo señala, en la primera jornada, después de que relata que quedó prendado de ella al verla en Tebas: “que siempre fue más honrada/ de aquello que yo quisiera” (vv. 829 y 830).

Como todo buen galán, también hace lances amorosos con la doncella, sólo que en lugar de recibir el requiebro de ésta, obtiene en un rotundo “no”:

Lucrecia:

Bien quisiera ser parte
para poder Leonato consolarte,
y agradecer quisiera
la relación que has hecho verdadera
de firme enamorado,
pero yo vengo a hallarme en tal estado,
y en tan estrecho empeño,
después que me entregaron a otro dueño,
[...]

Leonato:

Oye, Lucrecia, escucha,
muévate la pasión que en mi alma lucha;
[...]
para vencerte en curso tan ligero,
no con manzanas de oro,
sacado de las minas del Peloro,
sino con limpio acero,
al que llamas esposo verdadero
le quitaré la vida,
si de otra suerte na has de ser vencida.
(vv.2950-2957; 2972 y 2973; 2977-2983)

A partir del rechazo, el dramaturgo dirigirá a esa figura masculina a buscar por el monte al ermitaño para darle muerte, con eso representa un peligro para la integridad física de aquél, pero también para la consecución de sus fines sagrados, pues en caso de morir por el acero del caballero, sus servicios divinos se verían interrumpidos y dejaría de seguir ayudando a las almas perdidas por el mundo.

El desdén es una de las acciones que más merman los ánimos de los galanes en las comedias; los habrá que persistentes sigan el cortejo de la dama, otros abandonarán la labor; y algunos más se empeñarán en obtener los favores a cualquier precio (incluso de manera forzada). En el caso de Leonato, la respuesta a la desdenosa doncella es el intento de matar a amado; pero la situación va más allá, puesto que después de corroborar que aquella mujer jamás consentirá pertenecer a otro, el sujeto se aleja definitivamente.

Así se cumple una de las posibilidades del llamado “galán suelto”: obtener decoro con su soledad, y es que, precisamente, éste pudo haber doblegado a la esquiiva, hasta el nivel de conseguir violentamente su amor y deshonorarla; sin embargo, el dramaturgo elige para el caballero la conservación de sus cualidades, en vez de recibir el premio de la prenda querida. La oposición al virtuoso Abrahán se resuelve de manera óptima.

Por momentos parecería que el deseo de esa *dramatis persona* lograría vencer. Lo anterior se observa al revisar los versos de presentación del galán ante la dama, los cuales utilizan la misma fórmula ocupada por el Demonio; en este caso la situación se explica de otra manera, como aclara Fernández González: “ciertos personajes violentos y orgullosos hacen uso del pronombre yo y de numerosos posesivos”.³⁵¹

Entonces, el sujeto Leonato tiene, también, como características ser violento y orgulloso, para mostrar seguridad y carácter, aspectos indispensables en ese tipo teatral del Siglo de Oro. Hay que ver cómo, en parte del galanteo, se repiten esos rasgos, que asegurarán la batalla por la doncella y la complicación de la intriga:

³⁵¹ Luis González Fernández, *art. cit.*, p. 8.

Yo soy, Lucrecia hermosa,
Leonato, a quien amor rinde y acosa
con extremo crecido,
y es tanto extremo que me trae perdido
hasta gozar tus ojos,
a quien me rinde el alma por despojos.
Yo soy aquel que en Tebas,
viéndome de ti amado, tuve nuevas
que fuiste a Alejandría
para dejar entonces de ser mía
[...]
Yo, viendo tu desprecio,
cuya beldad adoro, estimo y precio,
amante desvalido,
por el inculto monte te he seguido [...]
(vv. 2916-2925 y 2930-2934)

Tras estos parlamentos, puede señalarse que el personaje muestra marcados rasgos de soberbia, típicos de un sujeto que desea asegurarse la obtención de su amada. Justamente sobre la relación dramática entre “el galán suelto” y Lucrecia, Juan Manuel Villanueva efectúa algunas consideraciones; en su opinión, aquella interrelación revierte las acusaciones de antifeminista que han pesado contra el dramaturgo granadino: “sin la actuación del enamorado de la esposa abandonada, nuestra pieza sería verdaderamente misógina”,³⁵² y va más allá, pues tajante afirma que:

Mira de Amescua no menosprecia a la mujer. Antes al contrario: a través de Leonato y de ella misma [Lucrecia], crea una doncella enamorada y fiel, prototipo de rectitud, honestidad y entrega al marido, de acuerdo con los cánones de la época [...] Sus actuaciones en el drama son consecuentes con este pensamiento. Y en la insistencia de Leonato, se nos pone de manifiesto esta misma postura. Lucrecia sabe perfectamente que su matrimonio no se ha consumado y, en consecuencia, puede casarse con otro hombre. Pero ella proclama estar empeñada en otra cosa, y rechaza la posibilidad, noble y honesta, de casarse con Leonato.³⁵³

³⁵² Juan Manuel Villanueva, *op. cit.*, p. 442.

³⁵³ *Ibid.*, p. 443.

Lejos del debate sobre si el accitano fue misógino o no, me parece valioso el análisis de Villanueva que le restituye a esa figura masculina un sitio de trascendencia en la obra, y contradice lo dicho por muchos expertos que la han descalificado, como por ejemplo, José María Bella, quien la nombró “anodina” y destacó que para la acción de la pieza resultan inútiles sus quejas por el desdén de la dama.³⁵⁴ Esas y otras ideas semejantes sobre las comedias y las *dramatis personae* creadas por el poeta granadino llevaron a tener una visión traslapada sobre su producción, desde inicios del siglo XX hasta la década de los ochenta. Afortunadamente, esos mal formados criterios han cambiado poco a poco, ahora es posible analizar bajo otros conceptos a seres tan peculiares como el galán Leonato y el mesonero Álvarez.

³⁵⁴ José María Bella, *op. cit.*, p. XXIV.

CAPÍTULO 4. FIGURAS VIRTUOSAS Y CONVERSIONES EN ESCENA: OTRA PARTE DE LA DICOTOMÍA

4.1 La ejemplaridad de Abrahán y su ayuda a las almas perdidas

Toca el turno de analizar a aquellas personas que constituyen la otra parte de la balanza en esta comedia de santos: las relacionadas con la virtud, ya sea por su recto comportamiento, inamovible, o porque se han alejado del pecado para servir a Dios y obtenido la redención eterna. La primera de ellas es el asceta Abrahán, en la cual Mira de Amescua sustenta una de las dos formas para alcanzar la santidad: llevar una vida ejemplar dedicada al bien y a seguir los preceptos cristianos; la otra vía, como he señalado, es la representada por la pecadora María.

Precisamente, la mayoría de los escasos estudios sobre la pieza han tratado de soslayo a la figura del ermitaño porque, en opinión de algún crítico, presenta menores posibilidades dramáticas o no es mostrada en escena la “apoteosis de sus virtudes”³⁵⁵ como sucede con otros santos en el teatro áureo.³⁵⁶ Difiero de tales ideas, toda vez que, cómo se mostrará en este apartado, Abrahán es una *dramatis persona* compleja, que afronta conflictos humanos y sobrenaturales, durante las tres jornadas de la comedia, y cuya mejor demostración de los valores cristianos que enaltece se produce cuando regresa al camino de la fe a su sobrina, la mesonera.³⁵⁷

³⁵⁵ *Vid.*, José M. Bella, *op. cit.*, pp. XIX y XX.

³⁵⁶ El dramaturgo excluye del eremita la presencia de milagros que demuestren en escena sus virtudes divinas y su estado de gracia, como ocurre con otras *dramatis personae*: Homo Bono (*Santo y Sastre*) atraviesa un incendio sin quemarse para salvar a sus familiares; Patricio (*El purgatorio de San Patricio*) resucita a la hija del rey Egerio y aparece una cueva, la cual conduce al cielo a los arrepentidos y al infierno a los pecadores; Santa Teresa, en la obra del mismo nombre, cura con su sangre a un antiguo pretendiente, resucita a su sobrino y de manera póstuma devuelve el sentido del olfato a su sobrina.

³⁵⁷ El poeta granadino sigue la tradición de los relatos prosificados sobre pecadoras que son convertidas por la intervención de varones virtuosos, así la historia de Abrahán con María se asemeja a la del asceta Pafuncio que convence a la cortesana alejandrina Tais de alejarse del pecado; también existen paralelos con la vida de Afra, meretriz de Augusta, Alemania, quien es motivada a arrepentirse por el obispo Narciso. *Vid.*, Alonso Villegas, *op. cit.*, pp. 45 y 143.

Desde el inicio de la comedia, Mira de Amescua coloca ante el público a un personaje moralmente positivo, ligado con la fe católica y deseoso de entregar su vida a Dios (versos 186 a 268). Es tal el fervor religioso de Abrahán que elige el amor divino sobre el amor humano de Lucrecia, ya que “el casarme es desacierto” –dice en el verso 6–, por eso se marcha al yermo donde se dispone a hacer “mayores cosas” (vv. 75 y 76); esto en clara alusión a los ejercicios espirituales y servicios dedicados al Creador que se verán escenificados en las dos últimas jornadas.

Es preciso explicar que el discurso otorgado por el comediógrafo al asceta está sustentado en las argumentaciones retóricas y apodícticas de las *ars praedicandi*,³⁵⁸ a través de las cuales el futuro santo propagará la palabra divina;³⁵⁹ de ello da prueba desde el momento en que rechaza el matrimonio y opta por el celibato, entonces buscará convencer al resto de los personajes que denuestan su propósito, de la validez y superioridad de su causa.

Antes de continuar, es apropiado señalar que las formas predicatorias son varias y buscan a través de esa diversidad “mantener la lengua del sermón en un término medio, a mitad de camino entre los que dicen tan vizcaínamente que no les entiende la gente común, ni aun los extraordinarios”.³⁶⁰ De ahí que se recurra a sentencias, *exempla* o fábulas para hacer más comprensible lo que se quiere decir. El personaje virtuoso utilizará todos esos elementos, aunque sea escuetamente.

De vuelta a la obra. El primer recurso argumentativo sobre la correcta decisión de convertirse en ermitaño, la desarrolla la *dramatis persona* junto con la defensa de la honra de su ex prometida, puesto que existe la sugerencia geminada³⁶¹ en las voces de

³⁵⁸ James J. Murphy indica que la predicación “no es un invento medieval, ni siquiera cristiano. Según el Evangelio de San Mateo (4,17) Jesucristo hace su primera aparición pública cuando vuelve del desierto ‘predicando y enseñando’. *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, FCE, México, 1986, pp. 275.

³⁵⁹ Aunque este ser dramático efectúa prédicas a lo largo de la comedia, éstas no tienen la completa organización de las artes de oratoria sagrada.

³⁶⁰ Ricardo Sáenz, “Preludio al sermón”, *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 47.

³⁶¹ Según Bice Mortara (*Manual de retórica*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, p. 216), la geminación tiene dos acepciones: figura retórica que duplica una expresión, al principio, en medio o al final, de un segmento textual, y duplicación de apartados, personajes o estructuras narrativas en una obra.

Pantoja y Artemio (criado y hermano, respectivamente) de que abandonó a la dama por su falta de pureza (versos 104-112, 117-148, 898-913). El primero pregunta: “¿No es un jardín de virtudes/ y otras trescientas mil cosas?”; mientras el segundo cuestiona: “¿Es liviana? ¿Es deshonesta?/ ¿Es de linaje villano?”.

El ejemplo más notorio del resguardo a la honradez de la doncella, ocurre tras las palabras irreverentes del gracioso Pantoja: “y cuando llegaste tú,/ hallaste el tronco sin hojas” (vv. 147 y 148), alusión a que la novia ya había perdido su virginidad; la respuesta de Abrahán se da por medio de frases antitéticas (en cursivas mías) que amplifican³⁶² la virtuosidad sin tacha de la que pudo ser su esposa:

que presumir de Lucrecia
lo que pronuncia tu loca
lengua, necia y maldiciente,
será decir [...]
*que el monte rígido es valle;
que el valle es monte que toca
con sus empinadas puntas
a la célebre corona
de Ariadna; que es el fuego
cristal puro, y que en sus ovas
se esconde el plateado pece,
y que las aguas que brotan
de fuentecillas humildes
son fragua en que se acrisola
el oro puro de Arabia;
que la enfermedad engorda;
que el sol yela, que calienta
el yelo, que nunca brotan
las plantas con el verano
y que el estío no agosta
los pimpollos que el abril
vistió de lozana pompa.*
Y así deja necedades,
que quien desenvuelve toca
en el honor de Lucrecia,
a mí me agravia y deshonor. (vv. 149-184)

³⁶² La amplificación, tan usual en la literatura del Siglo de Oro, era un recurso *praedicandi* muy importante, que incluía acumulación de citas de autoridades, división para explicar un aspecto, incremento de figuras retóricas para alabar o vituperar, comparaciones extensas y mención de muchos *exempla*. Vid. James Murphy, *op. cit.*, p. 346.

Así como se presenta la duda geminada sobre la virtud de la dama, el dramaturgo conduce a la figura del santo ermitaño a responder con las mismas palabras al par de personajes: se aleja de su prometida porque la mujer y el matrimonio se interponen a la servidumbre celestial; “porque una belleza estorba” (v. 186) a los deberes divinos.

La respuesta dada al criado es más extensa y amplificada, en ella Mira de Amescua se apoya en preceptos bíblicos que son tomados por los predicadores como pruebas incuestionables, apodícticas, de los deseos del Creador para los hombres;³⁶³ además hace uso de estructuras paremiológicas (refranes, proverbios) y de un mito griego, que también era válido porque provenía de autoridades clásicas, aunque fueran profanas.³⁶⁴ Todo ello para exponer las causas de su renuncia a la vida marital.

Del primer grupo (los *praecepta*) se utiliza la frase sapiencial: “que quien sirve a dos personas/ pueda acudir a un tiempo/ a la una y a la otra” (vv. 194-196), la cual se localiza en el Evangelio de San Marcos (6,24) y remite a la doctrina de Cristo sobre la dificultad de obedecer a dos potestades: Dios y la riqueza material.³⁶⁵

De la sabiduría popular se ponen en boca de Abrahán una serie de parlamentos, que hacen referencia a los conflictos nupciales. En el primero, el comediógrafo ocupa símiles náuticos que comparan las alegrías y vicisitudes del matrimonio con las mareas calmadas y tormentosas, justo son estas últimas las que pueden alejar al hombre de servir a su Señor, tal y como se nota a continuación:

Este mar del matrimonio
tiene al principio las olas
lisonjeras y apacibles,
süave el céfiro sopla.

³⁶³ Jesucristo, como el primer predicador en la historia de la cristiandad, se refiere constantemente a episodios del Antiguo Testamento para demostrar la fuerza de Dios en la vida terrena y otorgar lecciones sobre el buen comportamiento humano; una vez integrada la vertiente neotestamentaria, las parábolas, las epístolas de santos y apóstoles y los Evangelios, serán utilizados en los sermones como ejemplos de autoridad. *Ibid.*, pp. 282 y 283.

³⁶⁴ Recuérdese que la tradición de la oratoria sagrada áurea retoma algunos elementos de las *ars retórica* antiguas, entre esos aspectos se encontraban, además de las partes integrantes del discurso, las historias y relatos míticos que al mostrar las bondades o vicios del mundo resultaban de utilidad para los predicadores.

³⁶⁵ Idea expuesta por Aurelio Valladares, *op. cit.*, p. 454.

La nave, que es la mujer,
ostenta las jarcias todas
compuestas y pertechadas
mesana, trinquete y popa.
Toca el clarín amoroso,
con gusto se zarpa y boga,
todo es placer y alegría.
Pero si el mar se alborota,
si hay borrasca y vendavales,
si hay viento y maretas sordas,
y hay huracán descompuesto,
no hay piloto que componga
las velas ya maltratadas,
ni las demás jarcias rotas.
[...] y atendiendo
a estas y otras muchas cosas,
es imposible acudir
a la obligación forzosa
de servir a Dios; y así
pretendo que la memoria
se ocupe en cosas eternas
y olvide las transitorias.
(vv. 197-232)

Los posteriores refranes señalan el enorme poder que la mujer y la pasión amorosa ejercen en un varón, quien es capaz de perderse una vez que el fuego abrasador se apodera de su ser: “Que es tal árbol la mujer/ que quien se duerme a su sombra,/ cuando despierta del sueño/ más penas que gustos goza” (vv. 237-240). O este otro mucho más claro en cuanto a esa relación: “Amor y ocasión son fuego;/ yo soy ciega mariposa,/ y tocando al fuego es fuerza/ quemarme una vez y otra”(vv. 257-260).

El último de esos proverbios populares, explica Aurelio Valladares en las notas de su edición de *La mesonera*, es una forma muy común de indicar el peligro que representan las mujeres, tal y como lo consigna Covarrubias mediante la frase: “No está bien el fuego cabe las estopas”.³⁶⁶ En la comedia el futuro santo dice así:

Esto, Pantoja, me obliga
a no aguardar a las bodas,
que si aguardo, a poner vengo

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 455.

el fuego junto a la estrofa,
y el soplo de la ocasión,
con ternezas amorosas [...] (vv. 245-250)

Esa reminiscencia a las llamas de la pasión se continúa en la misma estrofa, aunque se incorpora el mito griego de la caída de Troya,³⁶⁷ ciudad que ardió como consecuencia del raptó de Helena. Es decir, con estas frases se busca advertir sobre los efectos dañinos del amor, el cual puede ser tan fuerte que logra la desgracia de civilizaciones enteras o borra las más virtuosas intenciones, y esto es lo que desea evitar el personaje del anacoreta, de ahí que huya de las flechas de Cupido:

[el amor]
es alquitrán poderoso
que tala, abrasa y destroza
los pensamientos más castos,
y encendido, aunque se pongan
estorbos, no hay quien apague
los incendios de esta Troya.
(vv. 254-256)

Ahora bien, la segunda defensa a la virtuosidad de la dama (al final de la primera jornada) es la que guarda mayores afinidades con las estructuras de los tratados de *ars praedicandi*,³⁶⁸ ya que ocupa la *divisio*³⁶⁹ para explicar los motivos de tal decisión; recurre a *praecepta* neotestamentarios para justificar las acciones realizadas;³⁷⁰ lleva a

³⁶⁷ *Idem*.

³⁶⁸ *Vid.* José Aragüés Aldaz, “Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: el lugar del ejemplo histórico”, *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 89-97; Jean Croizat-Viallet, “Cómo se escribían los sermones en el Siglo de Oro. Apuntamientos en algunas homilías de la Circuncisión de Nuestro Señor”, *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 101-122; James Murphy; *op. cit.*, p. 275-361 y Rubio Tovar Joaquín, *La prosa medieval*, 2da. ed., Playor, Madrid, 1990, pp. 69-72.

³⁶⁹ La división determina la organización del sermón que puede tener varios apartados, lo ideal es que sean tres, pues de ese modo no se fatigará la “paciencia” de los oyentes, aunque los cultos pueden admitir más particiones por resultarles adecuadas a su intelecto. James Murphy, *op. cit.*, p. 319.

³⁷⁰ Ya lo dice Herrero Salgado: “La Sagrada Escritura suministra al predicador la materia principal del sermón y le sirve de eje del discurso [...] el Nuevo Testamento da la base del argumento y la materia del sermón y el Antiguo es la fuente de citas de autoridad, de ejemplos y de historias”. “Las citas en los sermones del Siglo de Oro”, *Criticón*, 84-85 (2002), p. 72.

cabo una serie de reflexiones cotidianas inspiradas en el mandato sagrado (mediante la *amplificatio*); expresa el tema que aborda y concluye con la recapitulación de lo antes dicho. Enseguida, la primera parte de la respuesta del eremita a su hermano, Artemio:

De Lucrecia no me ausento
por decir que es desenvuelta,
ni por liviandades tuyas,
ni porque haya hecho ofensa
a mi honor y a su recato,
sino porque su belleza
me hizo temer [...]
(vv. 973-979)

Continúa la explicación con la referencia a un pasaje de la *Primera Carta a los Corintios* de San Pablo (capítulo 7, versículos 6-8 y 32-34),³⁷¹ donde éste pide a los cristianos ser como él y dedicarse únicamente al Todopoderoso. Éstas son las ideas del apóstol que defiende Abrahán y le sirven de apología a su decisión:

de Pablo aquella sentencia
(digna del ingenio suyo)
que dice que quien se entrega
a los brazos de la esposa,
las hebras de sus madejas
sirven de cadenas fuertes,
en que si una vez se enreda
con las dos letras de un sí,
es imposible romperlas
hasta que llega la muerte
con la guadaña y las siega,
dividiendo el uno de otro;
y es tan inmensa la fuerza

³⁷¹ En la Epístola a los Corintios se lee: “Lo que os digo es una concesión, no un mandato. Mi deseo sería que todos los hombres fueran como yo; mas cada cual tiene de Dios su gracia particular: unos de una manera, otros de otra. No obstante, digo a los célibes y a las viudas. Bien les está quedarse como yo. [...].Yo os quisiera libres de preocupaciones. El no casado se preocupa de las cosas del Señor, de cómo agradar al Señor. El casado se preocupa de las cosas del mundo, de cómo agradar a su mujer; está por tanto dividido”. *La Biblia de Jerusalén*, Declée de Brouwer, Bilbao, 1975.

del amor del matrimonio
y del cuidar de la hacienda,
del sustento de los hijos
y de otras cosas, que vedan
el acordarse de Dios
a veces. Ésta es mi tema;
por esto al desierto vengo,
por esto dejo a Lucrecia,
*por esto visto este saco.*³⁷²
(vv. 982-1001)

Aunque los anteriores argumentos en pro del celibato formarán el discurso y la misión predicadora del asceta en la comedia de *La mesonera*, ello no impide que el personaje respete el deseo matrimonial de María, con la clara advertencia que en ese estado hay conflictos que afrontar. Mira de Amescua basa tal opinión también en Pablo de Tarso, sólo que en esta ocasión en la *Carta a los Efesios* (5, 22-33) donde se mencionan las obligaciones de los esposos.³⁷³ A continuación el parlamento respectivo:

En lo que toca a casarse
María sea norabuena;
contradecirlo no quiero
ni aprobarlo, ello lo vea.
En eso haga su gusto,
pero repare y advierta
que hay terribles ocasiones
en que padece tormenta
el alma y se ve acosada
la nave de la paciencia.
(vv. 1009-1019)

Pero el efecto es contrario: la joven doncella movida por las elocuentes palabras del piadoso tío decide desbaratar su unión con Alejandro para irse al monte (versos 1036-1043). Es decir, con las razones antes expuestas, además de que se valida la causa del

³⁷² Cursivas mías para indicar la anáfora que reitera la causa o tema del ermitaño; es una conclusión que engloba las acciones dramáticas.

³⁷³ Aspecto comentado por Aurelio Valladares, *op. cit.*, p. 477.

anacoreta, se transmiten los deseos de amor y de servicio divinos a la joven, lo cual desembocará en el conflicto central entre los universos de lo sagrado y lo profano.

Ahora bien, ya he analizado algunos de los diálogos del virtuoso varón, los cuales adquieren la forma de sermón, pero será en la segunda jornada cuando se presenten prédicas más contundentes y representativas de las bondades ascéticas. Puedo decir que Mira de Amescua ha desarrollado una figura en la cual convergen las cualidades del predicador: pureza de vida, conocimiento competente de las Escrituras y distinción entre pecado y virtud.³⁷⁴

Mejor escenario no podía tener el comienzo de jornada II. El eremita exalta las bondades de ese *locus amoenus*:³⁷⁵ el monte, en el cual puede contemplarse la generosidad y grandeza del Señor. Dicho sea de paso, tal lugar forma parte del *Cathálogo de las cosas que más/ comúnmente describen los que/ predicán* y del que se debe mencionar “el sitio, la altura, las raíces, las fuentes que salen de él, si tiene alguna cosa prodigiosa y los [tipo de] aires”,³⁷⁶ tal y como se muestra a continuación:

Las puntas de aquestos riscos,
que sirven de almenas altas,
en que las aves nocturnas,
a su Criador le dan gracias;
los levantados pimpollos
de las sabinas copadas,
en el que del rigor del tiempo
el silguerrillo se escapa;
las frescas y amenas sombras
de las siempre verdes hayas,
en que del calor del sol
el pasajero se ampara;
los tomillos y cantuesos,
entre cuyas secas ramas

³⁷⁴ James J. Murphy, *op.cit.*, p. 352.

³⁷⁵ En las obras profanas este tópico es el lugar donde los amantes se ven y realizan su unión carnal; pero en el caso de las comedias hagiográficas o devotas es común que el sitio permita describir las bellezas de las creaciones divinas y sirva de marco para el encuentro con el Todopoderoso.

³⁷⁶ Ese texto es incluido como anexo por Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, p. 148.

el conejuelo se abriga
contra la nieve y la escarcha [...]
(vv. 1109- 1124)

Ya han comentado Roberto Castilla y María Concepción García que el asceta de esta comedia “concibe a Dios como el Hacedor (v. 1641), como un ser todo poderoso, al que hay que servir”,³⁷⁷ y las anteriores frases lo comprueban, pues todas las bellezas en el mundo provienen de su sabia mano y es preciso agradecerlo (“me enseñan a darle gracias/ al que hizo la esfera tachonada”, vv. 1145 y 1146).

Por medio de la descripción del *locus amoenus*, no sólo se destacan las finezas del Creador, sino que se precisa que en ese espacio es posible estar en contacto con aquél, lograr una experiencia mística y alcanzar la condición de santo, pues la naturaleza ayuda a transitar con facilidad hacia el cielo.

El escenario del monte permite describir, mediante metáforas y armonías imitativas, un paisaje edénico que sirve de inspiración para los pensamientos bellos y elevados; es la contraparte de la ciudad, de lo mundano y del vicio; es la inclusión del tópico de “la vida retirada” en la voz del anacoreta, que así celebra su morada celestial:

la tórtola que se arrulla
y con sus lamentos canta
lo dulce de sus amores,
que la entretiene y regala;
el ruiseñor vocinglero,
que cuando despierta el alba,
dice al mundo su venida,
con mil pasos de garganta,
el plateado pececillo,
que en las fugitivas aguas,
forma alegre escaramuza,
siendo de viento sus alas,
están enseñando al hombre
que naturaleza humana
sólo para su sustento
fabricó cosas tan varias.
(vv. 1125-1140)

³⁷⁷ Roberto Castilla Pérez y María Concepción García Sánchez, “Dos elementos religiosos...”, p. 19.

En ese paraíso espiritual y natural, la *dramatis persona* de Abrahán sin mayores recursos que hierbas, agua y fruta, vive plácidamente en constante agradecimiento con Dios, por los favores recibidos. Y en numerosas ocasiones aparecen en su boca invocaciones dirigidas al “Señor divino” para alabar su grandeza, pero también para suplicar vehementemente la gracia, en especial para aquellas almas pecadoras. Primera insinuación del destino que sufrirá su sobrina y que se completa con la plegaria para que sea librada de los intentos del mal por apoderarse de ella, a través de esa metáfora donde el Diablo es simbolizado como un lobo que con sus garras se apodera de las mansas ovejuelas (versos 1197-1203):

Tal referencia se repite, por segunda ocasión, cuando el personaje virtuoso traduce un cántico de María en latín (alusión a un salmo bíblico), el cual afirma que la confianza puesta en Dios permite vencer al “enemigo rugiente”, que se disfraza de distintas maneras para acercarse a sus víctimas (*vid.*, versos 1256 a 1262).

Existe una doble función de tal recurso: por un lado, se advierte que para derrotar al Maligno es necesario tener una fe inquebrantable en el Señor y por otro, se anticipa la batalla de la joven eremita contra el ser diabólico. Aquí como en otros episodios de oratoria sagrada, el poeta recurre a las Escrituras como hechos apodícticos, es decir pruebas absolutas del poder, la ayuda y la gracia divinos;³⁷⁸ así como de los mandatos cristianos y del daño que provoca el desvío del recto camino.

Pero, los avisos han sido muchos y el Demonio irrumpe en ese *locus amoenus* para intentar apoderarse de los ascetas; sin embargo, sus artimañas para vencer al futuro santo fracasan y es reconocido por el virtuoso como “aquel enemigo/ que procura el mal de todos” (vv. 1581 y 1582). En esa lucha contra las tentaciones se presenta otro desafío, tanto o más peligroso que el enfrentamiento con Satanás:

Lucrecia aparece herida y desfalleciente. El remordimiento por las penas causadas a la dama y el buen espíritu de la *dramatis persona* masculina lo conducen a prestarle auxilio ante la creencia que ha muerto; así, para justificar su actuación, y en especial su cercanía con el cuerpo femenino, recurrirá a argumentos sustentados en

³⁷⁸ Así lo dice James, J. Murphy, *op. cit.*, p. 349.

breves *exempla*, así como en autoridades bíblicas y literarias latinas, como se ejemplifica en este fragmento:

*y ya que no fui su esposo,
Tobías seré piadoso.
El cadáver quiero echarme
a cuestras, que esta ocasión
no es ocasión de temer³⁷⁹,
pues ya ha trocado su ser
en ángel de otra región
A llanto provoca el verte,
pero el llanto no me impida,
que si fui Vireno en vida,
soy Eneas en la muerte.
(vv. 1650-1660)*

El dramaturgo utiliza dos comparaciones (señaladas por mí en cursivas) para explicar las acciones de ese personaje con la dama en apuros: es menester que sea caritativo cual Tobías, ejemplo de piedad cristiana; y sí fue como Vireno, que abandonó a su mujer, es necesario que ahora se convierta en un Eneas, héroe griego que rescató en hombros a su padre del incendio troyano.³⁸⁰

El discurso piadoso se interrumpe al momento que Lucrecia reacciona; el ermitaño tiene una serie de dudas sobre qué hacer y oculta su identidad, pues reconoce en la belleza femenina una dura arma que puede vencer al más templado, dice: “temo perderme contigo” (v. 1703). Por lo cual, desde el primer diálogo con la que fuera su prometida intenta convencerla que es mejor olvidarse de quien habría sido su esposo:

que el que una vez te dejó
no te admitirá otra vez,
porque el soberano Juez
este pleito fulminó,

³⁷⁹ He explicado en apartados anteriores que la mujer y su corporalidad eran considerados medios del pecado, que podían tentar a los santos varones como Abrahán, sin embargo, un cuerpo sin vida ya no representa mayor peligro, por eso la intención de cargar a Lucrecia deja de considerarse una afrenta para la castidad del eremita.

³⁸⁰ Aurelio Valladares, *op. cit.*, p. 498.

y así ha dado por sentencia
que a cumplir no está obligado
la palabra que te ha dado.
(vv. 1745-1751)

El diálogo prosigue y el tono se intensifica cuando la persona masculina revela su “verdadera” identidad, es entonces que para infundirle a la mujer temor hacia Dios, le dirige algunas admoniciones (*vid.*, cursivas abajo). Pero la disputa entre el amor sagrado y el profano, representados por las figuras del eremita y de Lucrecia, se interrumpe abruptamente en el momento en que aquél antepone su misión divina y abandona nuevamente a la dama.³⁸¹ Éste es el episodio:

Reprime el llanto, señora.
No derrames tantas perlas
de las conchas de tus ojos
si no quieres darme enojos,
que si me humano a cogerlas,
aquel dios que pintan ciego
tiene tan grande poder,
que con cristal sabe hacer
terribles montes de fuego.
Y por no quemarme en ellos
tus perlas coger no quiero,
por no verme prisionero
de tus perlas y cabellos.
[...]
Y ya que libre me veo
por un soberano instinto,
volver a tal laberinto
no lo tengo por granjeo.
Y así, vuélvete, Lucrecia,
a Tebas o Alejandría,
pues ves que mi compañía
por la de Dios te desprecia.
(vv. 1768-1793)

³⁸¹ Juan Manuel Villanueva (*op. cit.*, p. 434) indica sobre esta acción que “sólo la huida representa una auténtica victoria sobre las tentaciones y las acechanzas del demonio [...] En *La mesonera*, el dramaturgo accitano lo reitera en múltiples ocasiones. Abrahán, con su comportamiento constante de ‘huida para vencer la tentación’, es el verdadero prototipo del hombre virtuoso cristiano, que conserva la gracia, por obedecer y seguir las directrices oficiales de la superación de los peligros”. Lo anterior en contraposición con la reacción de María ya analizada en el punto 3.2 de esta tesis.

El santo varón ha podido repeler los ataques del Demonio, pero se enfrenta con una devastadora noticia y uno de sus temores principales, que llega a manera de sueño: María ha caído en el pecado. Así, mientras en escena (versos 2028 a 2042) Abrahán cuenta a su criado esa imagen perturbadora del lobo que se roba a la indefensa oveja,³⁸² clara alusión al Diablo que se apodera de la joven, la seducción de ésta ha ocurrido fuera del tablado; tal y como demandaban las convenciones teatrales para los episodios violentos.

Luego de ese acontecimiento dramático se produce en la persona del eremita un cambio notable: si hasta esa parte de la comedia, el dramaturgo lo había constituido en un ser dedicado a glorificar las proezas y las dádivas divinas, en la tercera jornada lo ubicará como redentor de almas.

Y aunque tiene una escueta participación en dicha jornada, la figura de Abrahán es esencial para resolver la caída moral de la protagonista, pues sólo con su intervención, disfrazado de galán, puede recuperar a la joven para la causa celeste: “que ha de ser hoy mi sobrina/ la mesonera del cielo” (vv. 3042 y 3043), refiere el ermitaño a su criado Pantoja cuando marchan hacia el mesón.

Pero para llegar a ese punto, el varón virtuoso deberá pecar para acercarse al lugar dónde María se encuentra; lo hace gustoso con tal de recuperarla, incluso adopta el lenguaje y la hipocresía de los seres de ese sitio, al grado de alabar irónicamente a Álvarez, el alcahuete, y considerarlo “muy honrado”. En esos pasajes la función de la persona del anacoreta es la señalada por Juan Manuel Villanueva:

Abrahán abandona, en un ejemplo admirable de renuncia y amor, su situación feliz del desierto, por el tráfico y la inquietud del mundo pecador. Es el mensajero del Buen Pastor, al invitar a su sobrina a retornar a la vida de sacrificio y renuncia que conduce a Dios, se compromete a satisfacer con su sangre propia las culpas de la joven.³⁸³

³⁸² En la plegaria de los versos 1197-2203, existe una reduplicación en la mención al lobo que aprisiona con sus garras a las almas inocentes con el fin de destacar la importancia que ese símbolo demoníaco tendrá en el resto de la comedia.

³⁸³ Juan Manuel Villanueva, *op. cit.*, p. 439.

Para conseguir ese rol de mensajero divino del cual habla el crítico, Mira de Amescua recurre al recurso del fingimiento, tanto del traje como del discurso; en este último se colocan rasgos seudo pasionales con los cuales el ermitaño logra engañar a su pecadora sobrina. Parte del diálogo:

Abrahán: Ya para cenar es tarde;
demás que no hay para mí
mejor cena que gozarte;
porque mirando tus ojos
y lo airoso de tu talle,
es tanto lo que te adoro,
que el gusto se satisface.
María: Avisaré, según eso,
que de la cena no trate
mi señor.
(vv. 3199-3208)

Con el fin de erradicar cualquier duda sobre la falsedad de esos parlamentos y enfatizar las verdaderas razones que mueven a la *dramatis persona* del ermitaño (la salvación del alma de su sobrina), se agregan algunos apartes con el objetivo de mostrar tanto el asombro y la compasión hacia la conducta indecorosa de la figura femenina.

El primer aparte es clara muestra de piedad y dolor en el virtuoso hombre: “¡Ay, querida sobrina! ¡Ay, claro espejo, quebrado por mis males!” (vv. 3171 y 3172). En tanto, el segundo es ejemplo de la sorpresa causada por la ligereza de la moza, cuando ésta acompaña, sin protesta alguna, al supuesto hidalgo a su aposento: “¡Ay, cielos! ¿Quién dijera/ que tal facilidad en ella hubiera?” (vv. 3180 y 3181). El último aparte es contundente respecto a la mutación que logrará en la pecadora:

Abrahán: Vamos al aposento.
(Alentad vuestros bríos, pensamiento,
que destas liviandades
y de aquestas lascivas libertades,
con el favor divino,
por modo extraordinario y peregrino,

dejando el ser ramera,
vendrá a ser de los cielos mesonera).
(vv. 3182-3189)

La anagnórisis del tío ermitaño ocurre pronto; al desengaño en su apariencia física seguirá un nuevo enfrentamiento entre lo sagrado y profano, simbolizado, además de en las figuras del santo varón y la mesonera, en la oposición entre la vida mundana y la paz del monte. El comediógrafo coloca otra vez las *ars praedicandi* en el centro del discurso del asceta, en esta ocasión para convencer a la protagonista de su rumbo errado, con los argumentos de la fe y la gracia divina.³⁸⁴

De inicio, Abrahán utiliza preguntas retóricas para sancionar el proceder de la joven María y su alejamiento de la vida virtuosa; esas interrogaciones son una manera de amplificar las faltas cometidas, toda vez que cada una tiene una respuesta afirmativa según lo acontecido en la trama de la obra:

¿Tú con tantas libertades?
¿Tú con tal desenvoltura?
¡Tú con liviandad tan grande?
¿Tú tan pública ramera,
que hasta en las soledades
de tu torpeza y locura
las peñas han hecho alarde?
¿No eres tú la que en el monte
eras tenida por ángel?
(vv. 3239-3247)

Posteriormente a los reclamos, el tío procede a reconfortar a su sobrina y con fuertes deprecaciones (súplicas excesivas) le recuerda el paso inexorable del tiempo y que pronto su belleza se marchitará en ese horrible y pecaminoso lugar; esto último en clara alusión al tópico del *tempus fugit*, por lo cual es necesario que regrese al yermo:

³⁸⁴ Las intervenciones salvadoras del personaje de Abrahán están sustentadas por el poeta en los principios de misericordia celestial y de iluminación sobrenatural para abandonar el mal y arrepentirse, así como en el poder de los méritos para conseguir la salvación. Acerca de la teoría de la gracia en el teatro áureo, *vid.* Fiorigio Minelli, "Poesía y teología de la conversión en *Quien no cae, no se levanta*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10 (1986), p. 183-203.

no aguardes a que se pase
el verdor de tus abriles,
de tu hermosura el donaire,
el nácar de tus mejillas,
de tus ojos lo brillante,
el oro de tu cabello,
de tus perlas el engaste,
el marfil de tu garganta
y los bríos de tu sangre,
que si pasa todo aquesto,
y llega la inexorable
parca que a nadie perdona [...]
(vv. 3295-3306)

Al final el santo varón recurre a una de las autoridades más importantes: Cristo, cuya sangre limpió los pecados de la humanidad, en ese ejemplo se encuentra la vía de salvación de la joven, que deberá seguir la ruta del hijo de Dios y ofrecer similar penitencia (versos 3335-3337). Pero la *dramatis persona* no estará sola en ese trance, pues para ayudar con esa carga de pecados el eremita se propone ejercer, también, duras disciplinas contra su cuerpo.

Esta última acción de sacrificio por el otro (“seré médico que aplique/medicinas saludables”, vv. 3348 y 3349), además de ser prueba de bondad cristiana,³⁸⁵ es –según Roberto Castilla y María Concepción García– una forma de asimilación del amor del padre celestial con el terreno, ya que aunque el personaje de Abrahán es tío de la pecadora, “actúa como padre bondadoso, dispuesto a perdonarla, a sacarla del pecado y a hacer penitencia por ella”.³⁸⁶

En coincidencia con estas opiniones, es preciso agregar que Mira de Amescua amplifica la ejemplaridad del ermitaño, ya expresa desde comienzos de la obra, mediante un par de importantes actos de amor en la última jornada, como son ingresar

³⁸⁵ De acuerdo con Cécile Vincent-Cassy es la vida superior del santo, la que le permite tener una relación de privilegio con el Creador; “por consiguiente asume las funciones de mediación y de intercesión entre la esfera humana y la esfera divina [en el escenario]”. “*Parece que somos santos*: el retrato en las comedias de santas vírgenes y mártires del siglo XVII”, en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, tomo II: El sabio y el santo*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2007, p. 481.

³⁸⁶ Roberto Castilla Pérez y María Concepción García Sánchez, “Dos elementos religiosos...”, p. 21.

al sitio de la concupiscencia para salvar a su sobrina y convertirse en intercesor de las faltas de aquélla para lograr su conversión.

Así, el granadino utiliza a una figura predicatoria para resolver el conflicto central de la obra y regresar a “la oveja al redil”. Pese a que en un primer momento parecería que el asceta sólo tiene por función alabar la benevolencia celestial; el poeta produce el cambio de ese estado contemplativo a uno activo, donde la difusión de la palabra sagrada, característica de las *ars praedicandi*³⁸⁷ (además de la intercesión por los pecados), intenta mover a la protagonista a su arrepentimiento y conversión, con el mensaje apodíctico de fondo que las grandes faltas se borran con fuertes penitencias y la gracia de Dios transforma al ser más vicioso (versos 3290 a 3293),.

³⁸⁷ James J. Murphy, *op. cit.*, p. 263.

4.2 María y el retorno al buen camino: la redención

En el capítulo anterior conocimos el paso de virtuosa a mujer pecadora y posterior meretriz de la figura de María, que llegó a su punto cumbre cuando adquirió la fama de “mesonera del cielo”, en boca de los hombres a quienes atendía (versos 2540, 2541 y 2551). Es en ese momento, el de mayor perdición y envilecimiento de la joven, cuando se aparece el tío anacoreta para salvarla.

Y precisamente son esas escenas climáticas de la degradación de dicho personaje las que preparan el inicio de su conversión; cabe resaltar que, sin ser regla general, en muchas comedias de santos sobre penitentes, a esa condición de alto hundimiento moral del pecador corresponde el surgimiento de la ayuda divina en variadas formas,³⁸⁸ que lo conducirán al perdón. Ejemplos sobran al respecto, sólo por mencionar algunos, ahí están las protagonistas de las piezas *Quien no cae no se levanta* de Tirso de Molina; *El esclavo del Demonio* de Mira de Amescua; *La gitana de Menfis* de Pérez de Montalbán y *La Magdalena de Roma* de Juan Bautista Diamante,³⁸⁹ que en los instantes en que han alcanzado el rango de grandes pecadoras son rescatadas e inician su arrepentimiento y conversión.

Es necesario antes de continuar con el análisis de la comedia y la figura que nos ocupa, explicar algunas características de las conversiones en el teatro áureo, las cuales

³⁸⁸ Podría tratarse de la intervención de seres sobrenaturales o terrenales con cualidades superiores. Al grupo de los primeros corresponden los ángeles, algún arcángel, santos reconocidos, la Virgen en sus distintas advocaciones y la propia figura de Cristo, ya sea que estuviera presente en la escena, emblemática a través de la cruz o por efectos luminosos o voces; también Dios podría teatralizarse de tales modos. Los objetos religiosos son importantes medios para el rescate de las almas, como lo son rosarios, medallas, imágenes o el madero de la crucifixión. *Vid.*, Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, pp. 39-43 y Fiorigio Minelli, *art. cit.*, pp. 184-203.

³⁸⁹ En *Quien no cae*, a la disipada Margarita, que ha sucumbido consecutivamente en las tentaciones carnales, se le aparece un ángel para “enamorarla” y después llevarla al cielo; en *El Esclavo*, Lisarda convertida en bandida sanguinaria y apóstata, tras una especie de iluminación al mirar el daño causado se arrepiente y purga penitencia auto esclavizándose; en *La gitana*, la famosa mujer pública María Egipciaca escucha una voz que la conmina a atravesar el Jordán, pues en el desierto hallará reposo su alma; y en *La Magdalena*, Catalina al ver en su banquete de cumpleaños cómo un mancebo tinta de sangre todo lo que toca y descubre en él a Cristo, decidí volverse una buena cristiana.

se adecuan por completo a las presentadas en los distintos relatos hagiográficos castellanos desde el Bajo Medievo hasta principios del siglo XVII; de ese modo, los dramaturgos brindaban verosimilitud a las obras y también rasgos de familiaridad a un público acostumbrado a escuchar, desde la cuna, esas vidas de santos y las redenciones de los pecadores.

Cabe señalar que la conversión, de acuerdo con el *Diccionario del Cristianismo*, es el “paso de la incredulidad a la fe, de un estado de pecado a uno de amistad con Dios, de un grado de vida espiritual a otro más elevado”;³⁹⁰ mientras que el término convertido puede tener dos acepciones: 1. El que ha abandonado los falsos dioses, el paganismo o una religión no cristiana para adherirse a la religión de Jesucristo; y 2. El que pasa de una vida espiritual mediocre a una vida espiritual intensa, apartándose de su mediocridad para volverse únicamente a Dios.³⁹¹

De manera que en las comedias de santos donde existía un pecador, esa *dramatis persona*, regularmente, debía pasar de una etapa de lejanía de Dios hacia otra de acercamiento y reconciliación con aquél, ya fuera un converso que renunciaba a su antigua religión o un ser licencioso que iba en búsqueda de la virtuosidad celestial.

Sin que se pretenda etiquetar las conversiones en el teatro áureo y aunque muestran muchas variaciones en su tratamiento, tres aspectos pueden ser considerados típicos en la mayoría de ellas: la complejidad de la redención; la forzosa penitencia o los tormentos en el caso de los mártires convertidos³⁹² y por último, la sinceridad del acto de contrición efectuado. Pero hay que ir por partes; sobre el primer asunto, Elma Dassbach refiere que:

Puesto que el dramaturgo necesita complicar el proceso de conversión para así resaltar el mérito del santo, todos los convertidos, ya sean pecadores, paganos o infieles, se enfrentan con

³⁹⁰ *Diccionario del Cristianismo*, sub voce: conversión.

³⁹¹ *Diccionario del Cristianismo*, sub voce: convertido.

³⁹² Precisa diferenciar que las *dramatis personae* pecaminosas debían realizar actos penitentes para conseguir la absolución de sus faltas; mientras que aquellos conversos al cristianismo sufrían una serie de embates como persecuciones y torturas, a causa de la defensa de su fe. Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 38.

un difícil camino hacia la conversión. El convertido habrá de superar una serie de obstáculos que entorpecen su conversión y, por tanto, su camino hacia la santidad. En el caso de los pecadores, los obstáculos que éstos han de superar son las tentaciones.³⁹³

Es decir, parte esencial de tal circunstancia redentora es la presencia de una serie de batallas en contra el adversario demoníaco o sus secuaces terrenales (galanes y damas, regularmente) a lo largo de la trama, para con ello dar un mayor efecto dramático.³⁹⁴ En otro tenor, como se ha dicho, la representación de las distintas penitencias como huir al desierto, ayunar o comer muy precariamente y aplicarse disciplinas corpóreas eran indispensables para que el futuro santo fuera perdonado por Dios,³⁹⁵ muchas de esas maceraciones no eran mostradas por su crudeza en el tablado, sólo las narraba otra de las personas del reparto.

El arrepentimiento honesto de la figura pecaminosa era una de las cualidades más importantes que debían presentar las comedias de santos, ya que a través de ese recurso se completaba el proceso de conversión de la manera más eficaz para que sirviese de modelo al público; de lo contrario, además de que se faltaba a la similitud de la pieza con su fuente hagiográfica, se corría el riesgo de provocar el disgusto de los asistentes al corral.³⁹⁶

Como se observará, la conversión escénica se mostraba como un camino largo, en muchos casos tortuoso, que iba en total consonancia con el anterior estado de pecado exacerbado; puesto que a las acciones de un gran pecador seguirían momentos de ejemplar arrepentimiento y devoción. Recuérdese lo que decía Alexander A. Parker,

³⁹³ *Ibid.*, p. 37.

³⁹⁴ La misma crítica indica que son más comunes aquellas tentaciones que ponen en riesgo la castidad del futuro santo, puesto que no sólo buscan destacar la templanza o falta de ella, “sino que crean verdaderos conflictos al convertido y presentan serios [...] problemas] a su conversión”. *Ibid.*, p. 38.

³⁹⁵ Una de las mayores muestras de la fuerza de la expiación de pecados aparece en *El esclavo del Demonio*, ya que el personaje de Lisarda se castiga duramente al deformarse por completo el rostro con hierros incandescentes. Mira de Amescua, *edit. cit.*, (vv. 2336-2427).

³⁹⁶ Sobre este punto, Elma Dassbach (*La comedia hagiográfica...*, p. 51) explica cómo las suspicacias del pueblo hacia las “conversiones sinceras” de los judíos impidieron que se les mostrara como protagonistas de comedias religiosas hasta finales del siglo XVII.

sobre el tema: tanto bandoleros como santos estaban constituidos en el drama por la misma energía vital y valentía, unos para cometer infamias, otros para realizar rectos propósitos, además a ambos los caracteriza la pasión, humana y divina respectivamente,³⁹⁷ de ahí, que el paso de criminal a santo resulte tan común, como en algunas comedias del Siglo de Oro.³⁹⁸

Tales ideas expresadas por el crítico son aplicables también a otros infractores de las leyes de Dios como meretrices, seductores, codiciosos, soberbios, parricidas y paganos, por citar algunos, que con la misma fuerza empleada para actuar malamente se mudan hacia la virtud y se convierten en modelos de perfección espiritual. Claro que en cada una de esas *dramatis personae* variará la manera en la cual buscan el perdón y alcanzan la santidad.

Es propicio regresar a *La mesonera* para conocer el proceso de conversión ocurrido y el tratamiento que Mira de Amescua otorga a la protagonista, María, como pecadora arrepentida. Para iniciar, las situaciones dramáticas que el comediógrafo hace atravesar a tal figura corresponden con la característica explicada de acciones hiperbolizadas, ya que así como esa joven fue modelo de virtud al renunciar al mundo; una vez que pecó se convirtió en una *peatrix* de fama, que brindaba sus favores a cuanto hombre le pagaba por ello (*vid* versos 2435 a 2444).

Esos estados extremos preparan una difícil expiación para el personaje de la mesonera, *ad hoc* con el grado de pecado cometido. Tal proceso consta de dos momentos: en el primero, la ayuda divina del tío asceta será importante, pues su ejemplo y sermón convencerán a la futura santa de su vida errada; en el segundo, María hará frente a la tentación y sanará como penitente su vida errada.

³⁹⁷ Alexander A. Parker, *art. cit.*, p. 400.

³⁹⁸ Muestra de ello se encuentra en las siguientes obras: en *La fianza satisfecha* de Lope, el personaje de Leonido es un rufián mayúsculo (homicida, violador y apóstata) que expía sus pecados gracias al Cordero divino; en *El condenado por desconfiado* de Tirso, Enrico con todo y sus grandes crímenes se arrepiente, guiado por el sufrimiento de su padre, y prepara el camino para recibir el perdón del Señor; y en *La devoción de la cruz* de Calderón, Eusebio se redime de asesinatos y otras maldades por el enorme amor que le tiene al símbolo de la Pasión de Cristo.

De acuerdo con Elma Dassbach, el auxilio de algún agente externo, sea sobrenatural o virtuoso, corresponde a la llamada conversión repentina e intervencionista.³⁹⁹ Sobra decir que la presencia de Abrahán en las escenas del mesón cumplen tal función; es el instrumento de la gracia para regresar a la joven al yermo.

El inicio de la conversión corre a cargo del ermitaño cuando éste sabe el paradero de su sobrina y va a buscarla para que retorne con el Señor. Aunque el episodio del encuentro entre el santo varón y la meretriz es muy breve (*vid.*, versos 3169 a 3377) marca algunas de las peculiaridades en el tratamiento que Mira de Amescua le otorga a ese proceso redentor.

El sermón que da el ser virtuoso a su sobrina, convertida en mesonera, está plagado de comprensión y amor para conseguir su vuelta al monte, aunque también de algunas frases de reprensión por las fallas realizadas. Cada una de esas palabras busca recuperar la confianza perdida en el Todopoderoso, representado en escena por el piadoso tío, quien en sus intervenciones proporciona la esperanza del perdón eterno. Aquí una muestra de esa misericordia, llevada a la escena:

Si del infernal dragón,
convertido en tigre y áspid,
fuiste combatida entonces
y diste contigo al traste
¿no era mejor que acudieras,
pues era el remedio fácil,
a decírselo a tu tío,
que yo, aunque malo, en tal trance
pidiera a Dios con suspiros
y con penitencias grandes,
que de tales tentaciones
te librara como padre?
(vv. 3254-3265)

Posteriormente, será ese ejemplar hombre quien se encargue de indicar el camino de la salvación de la protagonista. Este momento es fundamental, pues anticipa el tipo de

³⁹⁹ Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 39.

penitencias que deberá de cubrir la pecadora para poder expiar sus culpas, ser admitida de nueva cuenta por el Creador y lograr ser santa. Veamos el fragmento respectivo:

Coge las velas, María,
de culpas descarga el lastre,
y como diestro piloto
que en furiosas tempestades
se abraza con el timón,
acude tú al gobernalle.
*Éste es Cristo, que en el árbol
de la cruz, un tiempo infame,
derramó con abundancia
sangre y agua en que te laves.*
Y si acaso te enmudece
el tener cuenta que darle
de tantas maldades tuyas,
no temas, nada te empache [...]
(vv. 3314-3328)

Había explicado que uno de los rasgos típicos de las redenciones dramáticas es la dureza de los actos penitentes que efectuarán los pecadores para concluir su conversión. En este caso la ruta está clara; la figura femenina, según lo dicho por Abrahán, deberá acudir al ejemplo del Salvador para redimir a la humanidad: lavar las acciones reprobables en ríos sanguíneos y en lágrimas de arrepentimiento (*vid.* arriba las cursivas mías); además, de que se le pide sacar por esos medios todas las faltas existentes para quedar por completo libre de todo mal.

Después ocurre el segundo acto intervencionista del asceta, cuando sugiere infringirse disciplinas corporales para salvar el alma de la joven, aquí se continúa ese acto de amor divino y de sacrificio que comenzó con el ingreso al mesón, ahora se trata de una prueba superior de virtud cristiana:⁴⁰⁰ lacerarse a cambio de conseguir el perdón de María. Esto es lo que expresa el futuro santo:

⁴⁰⁰ De acuerdo con el *Diccionario del cristianismo*, *sub voce*: sacrificio: éste consiste en hacer “que una cosa, un animal o un ser humano pase a ser propiedad de Dios, en señal de homenaje y adoración”, En el caso del eremita Abrahán de *La mesonera del cielo*, ese deseo de verter sangre por su sobrina es una manera de emular la tarea expiatoria de Cristo durante su crucifixión.

que yo tomo a cuenta mía,
sobrina, desde este instante,
dar cuenta de todas ellas
a aquel tribunal, grande
como piadoso, terrible,
donde disculpas no valen.
Pero para tu descargo
derramaré tanta sangre,
que se conviertan las piedras
en rubíes y granates.
Mira que por reducirte
he tomado aqueste traje,
me he fingido deshonesto,
y he llegado a enamorarte.
(vv. 3328-3339)

Parte esencial de este instante es la respuesta que dará la pecadora a las razones y súplicas del varón, pues en ella se localiza el efecto dramático y el soporte teológico del proceso inicial de conversión, así como la consecución de las acciones en la trama. La persuasión del anacoreta es tan efectiva, que la persona femenina reconoce que es imposible resistirse a esas frases cariñosas y a esos nobles actos que la han puesto en libertad del yugo que la aprisionaba, por lo cual decide seguir los pasos de Abrahán:

¿A qué corazón de peña
no harán, padre, que se ablande
tus afectos y ternuras?
Dos veces eres mi padre,
dos veces eres mi tío;
y así debo regraciarte
el salir por tu ocasión
de cautiverio tan grave.
Llévame donde quisieres [...]
(vv. 3350-3358)

En cuanto a la verosimilitud del cambio en tal personaje, éste es explicable en función del fundamento teológico que resguarda, la ya conocida gracia divina, que tanto

interesaba a Mira de Amescua.⁴⁰¹ Es decir, el dramaturgo presenta una escena donde la mesonera ha sido “iluminada” por Dios, a través del asceta, para que entre en razón y recupere sus virtudes tras de efectuar duros méritos, sólo a través de esa ayuda sagrada es que ese ser dramatizado podrá llegar a la santidad.⁴⁰²

En opinión de Fiorigio Minelli, en las conversiones teatrales (fiel reflejo de las hagiografías) se “demuestra el principio de que el hombre no puede salir del pecado sin el auxilio de la Gracia”,⁴⁰³ prueba de ello es que en numerosas comedias de santos los personajes pecaminosos son incapaces de repeler las tentaciones, los estados de liviandad y las malas acciones (como sucede con Margarita de Cortona, en *Quien no cae no se levanta*), pues deben de recibir alguna gracia divina lo suficientemente eficaz para que se conviertan.⁴⁰⁴

Estas ideas pueden trasladarse al caso de *La mesonera*, en cuya trama se representa que es hasta que el eremita da un sermón sobre la misericordia del Creador y cómo éste perdona los pecados, cuando María se arrepiente y busca volver al lado de Dios; es decir, la presencia del virtuoso varón resulta indispensable para que en la protagonista se genere esa transformación hacia el bien. A la conducta ejemplar se suma la gracia que logra entrar en el ser de la pecadora.

De vuelta al episodio teatral. En el monte la conversión está en marcha: la escena muestra a la figura de María vestida rudimentariamente y con disciplinas en la mano; es la imagen de una penitente, cuya expiación de las culpas es muy fuerte, acorde con los pecados efectuados, así lo revela su discurso cuando dice que para superar su anterior condición de moza, debe castigar al “licencioso cuerpo” y derramar lágrimas y sangre de esa carne antes infractora (*vid.*, las cursivas colocadas por mi):

⁴⁰¹ Juan Manuel Villanueva, *op. cit.*, p. 434.

⁴⁰² El hecho de que en las comedias se presentara tal exposición teológica (acotada por las convenciones del drama) responde a los preceptos postridentinos que buscaban difundir las ideas católicas y sus fundamentos.

⁴⁰³ Fiorigio Minelli, *art. cit.*, p. 184.

⁴⁰⁴ El mismo especialista explica que existen distintos tipos de gracias: unas son externas y remotas provenientes de lecturas, relatos hechos por los mayores u otras experiencias ajenas al poder de Dios; mientras que otras son internas e inmediatas, además de iluminadoras del espíritu para el individuo actúe bien. *Ibid.*, pp. 183-203.

Al paso, inmenso Señor,
que solté la rienda al vicio,
voy pagando de mis culpas
las penas entre estos riscos;
que aunque es verdad que a su cuenta
las ha tomado mi tío,
es bien quien gozó los gustos
que goce de los castigos.
*Licencioso el cuerpo fue,
y es razón que el cuerpo mismo
pague a costa de su sangre
lo que cometió atrevido.*
Y para lavar mis culpas
*tributa el corazón mío
por las bombas de los ojos
aljófares de hilo en hilo.*
*Y la regalada carne,
de tantos males principio,
para pagar deudas tantas
distila granates líquidos.*
Todo es poco a lo que debo,
paga es corta a mis delitos,
pena es breve a tanto infierno
como tengo merecido.
(vv. 3454-3477)

A ese acto de contrición sigue el arrepentimiento sincero de la persona dramática (punto importante en las conversiones), que reconoce la bondad del Todopoderoso y se compromete a servirlo para enmendar los vicios antes cometidos, pues ha decidido regresar al camino hacia el reino celeste:

Pero vos, Señor inmenso,
piadoso, manso, benigno,
los holocaustos pequeños
hacéis grandes sacrificios.
Oveja soy que perdida
me salí de vuestro aprisco,
pero ya me ha vuelto a él
lo dulce de vuestro silbo.
(vv. 3478-3485)

Nuevamente se presentan tentaciones demoníacas, pasaje tópico de las comedias de convertidos⁴⁰⁵ que se incorpora, regularmente, para demostrar la solidez del cambio hacia lo divino del futuro santo. La persona de la asceta enfrentará sola a Satanás como prueba de su transformación espiritual y de que Dios mora en su corazón; entonces, cuando el Demonio se presenta con el lenguaje de un alcahuete, ella muestra su incredulidad ante los supuestos buenos fines de ese ser. Luego de escuchar los malévolos argumentos para que acepte al galán, la virtuosa María le responde tajantemente y bajo la inspiración de la gracia divina, lo siguiente:

¿Pena te da de su pena?
Ya te entiendo, basilisco,
ya penetro tus embustes,
tu embeleco está entendido.
Ya conozco que pretendes
volverme otra vez al siglo,
para que me enrede más
en disparates y vicios;
mas no lograrás tu intento,
que si hasta agora he vivido
para el mundo, ya estoy muerta;
y aunque vivo yo no vivo,
porque vive ya en mi alma
la misma verdad que es Cristo,
y viviendo Cristo en ella
poco importan tus bramidos.
Y así, vuélvete, león
rugiente, donde has venido,
que siendo de Cristo esposa
poco has de medrar conmigo.
(vv. 3542-3562)

La batalla ha sido ganada, la joven al vencer la tentación ha logrado convertirse, para ello ha puesto como intercesor al Salvador de los pecados, quien ahora habita su alma y le da la fuerza suficiente para repeler las intenciones diabólicas, las cuales poco podrán lograr si la protagonista se asume como esposa de Cristo.

⁴⁰⁵ Anne Teulade, *art. cit.*, p. 1089.

La figura femenina cumplió todo el proceso de conversión: ha sido rescatada por su virtuoso tío e iluminada por la gracia para buscar el perdón; ha regresado al yermo para efectuar una penitencia que arroje “granates líquidos”; se ha puesto en contacto con el Señor celestial para reforzar su fe; y ha podido vencer al Diablo. Sólo falta ser recompensada por todo ello.

Tal evento sucede casi al final de la tercera jornada, un ángel es el encargado de anunciarle al santo varón que María es ahora digna de morar en los altares, pues la divinidad ha reconocido la expiación de sus pecados y su dolor vertido:

Y aunque desenvuelta y libre,
fue mesonera en el suelo,
la hacen hoy sus penitencias
mesonera de los cielos.
(vv. 3614-3621)

La presencia del ser celeste que baja a la tierra para glorificar a la penitente es sumamente importante, dentro de la estructura de la comedia de santos, ya que dicho elemento sobrenatural es el que le otorga el carácter de santa a la protagonista. Ya lo decía Elma Dassbach: “por ello, tanto la transformación de un hombre bondadoso en un santo como el cambio de una realidad terrenal a una esfera sobrenatural han de presentarse con imágenes concretas que muestren al espectador un proceso (la santidad) que es en sí interior y una realidad (la sobrenatural) que pertenece al más allá”.⁴⁰⁶ La figura angelical es la encargada de enlazar los dos mundos: el divino, de la elevación de la joven virtuosa, y el mundano, en el que aún se encuentra el tío eremita y los otros personajes profanos.

⁴⁰⁶ Elma Dassbach, “Representación de lo sobrenatural en las comedias hagiográficas”, en Bárbara Mújica y Anita K. Stoll (eds.), *El texto puesto en escena: Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro*, Rochester/Tamesis, London/New York, 2000, pp. 36-46.

4.3 La conversión de los seres profanos: Lucrecia y Alejandro

La estructura del final de algunas comedias hagiográficas áureas también engloba al binomio sagrado/profano,⁴⁰⁷ cuando éste aparece claramente representado en la trama principal de la obra; de este modo, así como los personajes ligados con la esfera divina (santos ejemplares y pecadores arrepentidos) obtienen la gloria eterna; aquellos que han ocasionado los conflictos, ya sea al tentar a los seres virtuosos o dañarlos moral o físicamente, reciben castigos y/o expiaciones.

La conclusión de esas historias responde a las convenciones del género, pues si las *dramatis personae* profanas muestran arrepentimiento por los males causados, seguramente podrán congraciarse con Dios; en cambio, si continúan con su envilecimiento y carecen de culpa, sufrirán la condenación eterna.⁴⁰⁸ Desde luego, por la condición secundaria de esos seres en la obra, el tratamiento de sus finales será más escueto que el proporcionado a los protagonistas virtuosos o convertidos, aunque no por ello menos espectacular y dramático, como sucede con quienes descienden al infierno por el escotillón o sufren de martirios una vez que han cambiado de religión.

El destino último de los galanes, damas y de otras personas del repertorio de las comedias “a lo divino” se encuentra vinculado al de los propios santos, ya que éstos pueden influir en su salvación, al perdonarlos, interceder por ellos o ayudar a su redención, como señala Elma Dassbach: “con frecuencia, la santidad del convertido se manifiesta al servir de instrumento en la conversión de otros, tales como [antiguos] amantes, pretendientes, amigos, parientes, sirvientes o cautivos”.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Referimos la presencia parcial de esa dupla, pues existen piezas que carecen de intrigas amorosas en la vida del santo o los seres seculares tienen poca relación con las personas virtuosas. Elma Dassbach (*La comedia hagiográfica...*, p. 125) y Rosana Llanos (*art. cit.*, p. 815) tienen opiniones diferentes al respecto; la primera asegura que no es un requisito de estas comedias contar con el elemento profano; mientras, la segunda expresa que aquél es característico del género para convertir en ficción lo que no era y agregarle conflictos dramáticos.

⁴⁰⁸ Entre las comedias amescuanas encontramos un par de ejemplos opuestos; Federico, en *El amparo de los hombres*, con tal de conseguir los favores de Julia vende su alma al Diablo y con su ayuda hunde en la miseria a Carlos, pero al término de la obra pide perdón por sus faltas y se recluye en un convento. En cambio, Nabal, de *El rico avariento*, es blasfemo, envidioso, tacaño y ambicioso, y como se resiste a recibir la gracia y a expiar sus culpas, es conducido al infierno.

⁴⁰⁹ Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 43.

La opinión de la especialista se puede adaptar a lo sucedido en la trama de *La mesonera*, cuyos personajes de tipo mundano son esenciales para dificultar el camino hacia la santidad de los eremitas, pero aún así obtienen de estos el auxilio para redimirse. Es cierto que la única que es glorificada como santa, tras su conversión, es María; sin embargo, la ejemplaridad de la figura de Abrahán, de quien nunca se ve en escena su muerte y elevación celestial, se disemina en otros para obrar como dictan los preceptos católicos.

En seguida se verán tales situaciones.⁴¹⁰ Recuérdese que aunque Lucrecia y Alejandro se oponen a la servidumbre divina de los ascetas, la forma en que el poeta presenta esos antagonismos es distinta y en correspondencia, también varía el tipo de final o la salvación para cada caso.

Veamos cómo el dramaturgo concluye la intervención de cada uno. Lucrecia, como se había mencionado, es virtuosa y no actúa con maldad,⁴¹¹ por el contrario defiende al eremita en todo momento y le brinda una fidelidad irreprochable; se refiere a sí misma como “la que te desea servir” y se expresa del personaje masculino como “dueño y señor”; sin embargo, ese deseo de casarse con aquél se interpone a los propósitos superiores de Dios,⁴¹² por lo cual al término de la obra deberá desistir de tales intenciones para que el anacoreta pueda alcanzar libremente el cielo.

El procedimiento de conversión de la dama va de acuerdo al estado de virtud terrena que guarda en la comedia; es decir, al no ser una pecadora propiamente dicha, no requiere de muchos recursos para mudar de vida. Así, el cambio comienza a gestarse desde la segunda jornada, cuando se reencuentra con su prometido ahora asceta en el monte, quien la rechaza por estar dedicado a contemplaciones sagradas:

⁴¹⁰ Por cierto, se repetirán algunos diálogos, incluidos en capítulos anteriores, donde se muestra cómo los santos son medio para la transformación de los seres profanos

⁴¹¹ Recuérdese que Mira de Amescua, en la jornada I, coloca en las bocas de Pantoja y Abrahán alabanzas al decoro de la dama, se le compara con Lucrecia y Porcia (vv. 110), modelos de estoicismo, valor y fidelidad en la historia romana. Además, es distinguida por el santo varón como “honrada entre honradas” y “noble entre nobles” (vv. 119 y 121).

⁴¹² Como personaje tipo de las tramas seculares (comedias de capa y espada, de enredo, palaciegas) la dama se enfrenta con otro personaje femenino por el amor de un galán; al formar parte de obras religiosas conservará esa función, sólo que aquí será en contra, indirectamente, de Dios.

“pues ves que mi compañía/ por la de Dios te desprecia” (asegura el varón en los versos 1791 y 1792).

El discurso en respuesta de la *dramatis persona* está repleto de palabras amorosas y de intenciones persecutorias hacia “su esposo” (*vid.*, versos 1797 a 1826); la última frontera de esa fiel entrega se encuentra en el tópico del *amor post mortem*, enunciado, una vez que el eremita ha huido, de la siguiente manera: “en mi corta aventura/ me dará aqueste monte sepultura” (vv. 1825 y 26). Esa frase es también la primera anticipación del posible final de la dama: la muerte en el yermo, aunque en ese momento es ambigua la referencia, pues no se sabe si aquélla fenecerá a causa de la búsqueda del amado o por propósitos superiores.

Tal indicio sobre la conclusión de esa vida dramatizada, lo reafirma el dramaturgo en la tercera jornada, a través de las acciones que hace efectuar al personaje femenino; la más clara y evidente ocurre en el pasaje donde su antiguo galán Leonato la localiza en el páramo celeste; la imagen es contundente: aparece Lucrecia en lo alto del monte, vestida con pieles y reflexiva acerca de su lucha amorosa:

que andar de risco en risco y canto en canto
entre tanta espesura,
sin tener esperanza, no es cordura
[...]
¿de qué sirve briosa
en torno de la luz ser mariposa,
si al fin, al fin el fuego
te ha de abrasar con tal desasosiego?
(vv. 2853-55 y 2874-77)

Sólo es interrumpida en sus meditaciones y en su camino ascendente, por la voz del antiguo galán, a quien desdeña a la mitad del monte, pues asegura “toda yo me entregué al de Alejandría” (v. 2959); posteriormente, le asegura que no podrá otorgar su mano a otro hasta Abrahán haya muerto; entonces, de la misma manera como bajó del yermo retorna a las alturas para perderse en ellas.

Esa breve escena es esclarecedora; la dama instigadora de la santidad del anacoreta se ha instalado en el páramo y comienza a tener una transformación hacia la

esfera sagrada; muda de traje, se aleja de los lujos y medita sobre la finitud del amor humano (*vid. supra.*, vv. 2853-77).

El inicio de esa mutación es un paso natural por tratarse de un ser virtuoso (aunque en el plano profano) que, a diferencia de esa gran pecadora de María, requiere de menos expiaciones para lograr un sitio cerca de Dios. El hecho de que Lucrecia se encuentre inmersa en el monte es significativo, pues es la única persona secular, fuera del gracioso Pantoja, que permanece por un largo periodo en ese lugar. Ya el santo varón decía que en el monte se está más cerca del cielo, se logra el encuentro con las creaciones del Señor y se tienen altas contemplaciones (versos. 1109-1148).

También la renuncia del ermitaño al mundo sirve de modelo para la dama, que en un principio se refugió entre esas peñas para convencer al varón de su amor, pero ya que comprobó su incondicional servicio al Todopoderoso decide seguirlo al páramo. La escena se desencadena cuando Leonato movido por los celos intenta matar al santo:

Abrahán: Leonato, ¿aquestos excesos
de que nacen?
Leonato: De haber visto
en Lucrecia tal desprecio,
que me fue despreciada por ti;
y publica que teniendo
vida su querido esposo,
son vanos mis pensamientos;
y así matarte quería.
Abrahán: Haz cuenta, pues, que estoy muerto,
Lucrecia y dale la mano.
Lucrecia: *Ya le he dicho que pretendo
morir en aqueste monte,
sin que me goce otro dueño.*
(vv. 3671-83)

Los versos en cursivas permiten resaltar el momento preciso en que se da la conversión de la dama, aunque con cierta ambigüedad, pues no hay una enunciación precisa de que aquélla desee servir al Altísimo, sólo menciona su renuncia al mundo y a los placeres. Esa imprecisión, tal vez ocurre porque, como se ha dicho, se trata de una

persona ligada a la virtud, cuyo tránsito hacia el lado divino es menos dramático que el de la pecadora de la obra;⁴¹³ justamente ahí reside la diferencia entre Lucrecia y María, en que la primera tiene un cambio gradual hacia el ascetismo desde su condición de “buena y decorosa mujer”, que ni siquiera vislumbra en la obra pretensiones de santidad, sino de seguir el ejemplo del varón y recluirse en el yermo.

En la imitación de la vida del anacoreta radica la verosimilitud del cambio de la dama; por eso, en vez de considerar su transformación, sin mayores argumentaciones teológicas, como una inconsistencia del poeta, se tenga claro que responde a la rectitud moral del ermitaño, que ha inspirado a esa *dramatis persona* para que mude de vida.

Curiosamente pese a que con el personaje de la joven asceta, Mira de Amescua escenifica la muerte en santidad y el poder de la gracia en la redención de los más grandes pecadores; es la figura del varón virtuoso la que permite al comediógrafo rescatar a los seres que entorpecieron el servicio divino de ambos ermitaños. Sobre el tema Jesús Menéndez explica que:

La ejemplaridad se fundamenta en el hecho de que los santos, como seres humanos que fueron, estuvieron revestidos de una naturaleza humana herida y dañada por el pecado original, una lacra que ellos supieron superar merced a un programa de perfección ascética impuesta por el imperativo evangélico de “sed perfectos como nuestro padre celestial es perfecto (Mateo, 5, 48); esta perfección tiene un único modelo de imitación: la figura de Cristo [...] a quien la teología reviste de una doble naturaleza: humana y divina.⁴¹⁴

Toca el turno al galán Alejandro, cuya mutación hacia la esfera divina es más drástica, toda vez que es un pecador, uno que ha ofendido bastante al Señor, pues es el seductor

⁴¹³ Ya Elma Dassbach (*La comedia hagiográfica...*, p. 37) había mencionado que “estos pecadores no son gente corriente que ocasionalmente sucumbe a tentaciones, sino individuos cuya vida pasada está caracterizada por el pecado, bien sean pecados reiterados o una ofensa grave”, de modo que sus conversiones también debían tener un efecto escénico espectacular.

⁴¹⁴ Jesús Menéndez Peláez, “El santo como modelo en el teatro jesuítico del Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, tomo II: El sabio y el santo*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2007, p. 327.

de la inocente María y el causante indirecto de que aquélla se marche al mesón por temor de rendirle cuentas a Dios.

Un aspecto a considerar es que el poeta ha creado una persona masculina mudable a lo largo de la pieza: al inicio es un decoroso galán; ante la pérdida de su amada, se vuelve un burlador; luego tratará de enmendar su falta casándose con la mesonera (versos 397-702; 1854-2006 y 2551-2737). Es decir, como la figura es cambiante, una modificación más resulta totalmente natural y viable; claro que en este caso, ese último cambio es el más significativo de todos, pues se reconvierte de pecador a virtuoso y logra regresar al sendero del bien.

Bajo este esquema podría pensarse que la conversión del personaje profano es reflexiva y gradual,⁴¹⁵ puesto que el dramaturgo desarrolla cierta conciencia en aquél del mal causado a la moza María; éste es un fragmento del reconocimiento de la culpa:

pero de aqueste exceso
(viéndote consagrada
a la deidad sagrada)
saqué ser atrevido,
y que Dios ofendido
mucho de mí estaría,
pues a su misma esposa le ofendía,
y lleno de temores
por tanto barbarismo,
me aborrecí a mí mismo.
(vv. 2677-2684)

Pero éste es un recurso que en lugar de dar un giro hacia lo sagrado, continúa la ruta de solución de conflictos tan frecuente en las piezas de enredo o de capa y espada: las nupcias como medio para restituir el orden social. El galán sigue ubicado en el ámbito secular, de manera que para virar hacia el universo divino deberá contar con la intervención de los seres ejemplares de la comedia.

⁴¹⁵ Elma Dassbach (*La comedia hagiográfica...*, p. 39) explica que se representa tal forma de redención a través de “un proceso intelectual y racional” experimentado por el pecador.

Y esa intercesión de los entes piadosos, para que se produzca la conversión del personaje masculino,⁴¹⁶ ocurre cuando éste sabe por el ermitaño que la joven es “mesonera de los cielos”, pues se reconcilió con el Señor, por medio de la penitencia; entonces, termina su violencia y pide perdón por sus faltas. Ésta es la escena:

Alejandro: Agora, santo fingido,
pagarás tu atrevimiento:
¿dónde tienes a María?
Abrahán: Amigos, yo no la tengo.
Levántase
Alejandro: ¿Del mesón no la sacaste?
Abrahán: Sí, saqué.
Alejandro: ¿Pues qué es aquesto?
¿Cómo dices que no tienes
la que de Tebas fue espejo,
sol claro de Alejandría,
y destos montes lucero?
Abrahán: Porque no la tengo yo.
Alejandro: ¿Quién la tiene, pues?
Abrahán: El cielo
tiene su alma y la tierra
tiene solamente el cuerpo;
veis aquí lo que ha quedado.
Alejandro: *A tus pies, padre, confieso*
De rodillas
mi culpa, pues por mi causa
huyó de aquestos desiertos.
(vv. 3636-3653).

Del verso 3651 al 3653 se produce el arrepentimiento del sujeto, que postrado a los pies del santo varón se disculpa por los daños causados: haber alejado a la protagonista del monte, pero sobre todo, corromper su pureza corporal y espiritual (cursivas mías).

Lo repentino de un cambio como el que Mira de Amescua le atribuye a la persona dramática de Alejandro es, de acuerdo con distintos críticos, una

⁴¹⁶ Al respecto Cécile Vincent-Cassy (*art. cit.*, p. 481) señala que los santos son seres predilectos de Dios, por ello tienen “funciones de mediación e intercesión entre la esfera humana y la esfera divina”. En tanto, Rosana Llanos López (*art. cit.*, p. 817) expresa que la síntesis entre lo profano y lo sagrado “se hace a través de la incorporación de personajes ‘bisagra’ entre los dos mundo, como son los propios santos y los ángeles y demonios”.

exteriorización del efecto de la gracia divina en el alma pecadora. Así para Anne Teulade ese tipo de redenciones “constituyen plasmaciones visibles de un proceso milagroso [el de la gracia] que afecta a la interioridad [... del] protagonista”;⁴¹⁷ en tanto, Dassbach explica que la rapidez de esas mutaciones en escena, se presenta así porque “el proceso se inicia simplemente mediante uno o varios sucesos sobrenaturales”;⁴¹⁸ que a saber son la aparición de divinidades, la iluminación sagrada (ejemplificada con un haz de luz), y las voces del cielo.

Por su parte, Fiorigio Minelli indica que “la conversión es el efecto de la operación de la gracia sobre la libertad humana [...] Pero una cosa es la teología y otra la representación en la escena. Dramáticamente, la conversión final es la culminación del movimiento dramático de la pieza, el blanco en el que confluyen todas las fuerzas del drama”;⁴¹⁹ pero lo más importante de todo –prosigue– es equilibrar esos conceptos teológicos con el teatro, que “exige unidad orgánica y verosimilitud”⁴²⁰ para resultar atractivo ante los ojos del público y también edificante.

Un par de indicios de la transformación del galán aparecen prácticamente al término de la obra; en el primero de ellos, aquél evita la muerte del santo varón que es amenazado por el hierro del colérico Leonato. A continuación el pasaje:

Alejandro: ¡Detén la espada, Leonato!
Leonato: ¿Tú, Alejandro, en este puesto?
 ¿Quién al monte te ha traído?
Alejandro: *Amigo Leonato, celos;
 pero ya los he dejado*⁴²¹.
 (vv. 3667-3670)

Esta respuesta del personaje también adelanta su inminente cambio, pues una vez que descubre la santidad de la joven, ya no tienen cabida en su corazón los celos (“ya los he dejado”, dice en el verso 3670); así que al abandonar aquel sentimiento negativo,

⁴¹⁷ Anne Teulade, *art. cit.*, p. 1092.

⁴¹⁸ Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 40.

⁴¹⁹ Fiorigio Minelli, *art. cit.*, p. 203.

⁴²⁰ *Idem.*

⁴²¹ *Cursivas mías.*

por igual, renuncia al mundo, a sus pasiones, al pecado; y en contraparte, acepta la presencia divina, a la cual buscará adherirse posteriormente.

Y es que de acuerdo con Piedad Bolaños, los celos, en las obras hagiográficas, cuando son propiciados por un ser virtuoso, no son más que el reconocimiento de saberse inferior a ese otro, al que ha conquistado al ser amado, casi siempre el Señor.⁴²² Para el galán de *La mesonera* no hay más que hacer, pues ante el Creador no hay peleas ni duelos que valgan, María le pertenece, es parte de su corte celestial.

Ahora bien, el final de la pieza coincide con el de la *dramatis persona* Alejandro, quien le expresa al ermitaño su intención de volverse virtuoso y ser su discípulo: “que con tu licencia,/ si estar contigo merezco,/ pretendo mudar de vida” (vv. 3688-3690). Con estas palabras se reafirma el deseo de ese sujeto por abandonar las profanidades para pasar a un estado superior.

El ejemplo del santo varón se ha geminado en otras figuras e influido en la conversión de la dama y del galán. Roberto Castilla y María Concepción García comentaban algo al respecto, aunque sin referirse a la imitación hagiográfica como modelo católico: “otras veces, de forma indirecta, con su actitud [Abrahán] consigue que los personajes acaben optando libremente por la vida retirada y dedicada a Dios: Lucrecia decide dedicar el resto de sus días a la oración, en el monte, cual ermitaña; lo mismo ocurre con Alejandro, tras la muerte de María”.⁴²³

⁴²² *Vid.*, Piedad Bolaños Donoso, *op. cit.*, p. 26 y 27.

⁴²³ Roberto Castilla Pérez y María Concepción García Sánchez, “Dos elementos religiosos...”, p. 20.

4.4 El gracioso Pantoja: Los servicios a Dios y al prójimo

Al revisar la cita de Christophe Couderc respecto al gracioso o figura de donaire, tomada libremente de la descripción de los personajes-tipos del teatro áureo de Juana de José Prades, en la cual aquél señala es “criado fiel y consejero sagaz, es codicioso, dormilón y glotón, y tiene con la criada una relación de amor paralela al amor de los amos”,⁴²⁴ se trata de la identificación precisa de los rasgos de una persona dramática que interviene de forma importante en las comedias seculares, sean de enredos, palaciegas, históricas, de capa y espada, así como en las religiosas.

Sin embargo, en el teatro religioso, en particular en las piezas sobre vidas de santos, las acciones de los graciosos, cuando los hay,⁴²⁵ son variables a las cualidades antes dichas, y aunque en algunas características coinciden plenamente, en otras sufren adaptaciones para responder al sentido devoto de las representaciones. Por cierto que la inclusión de caracteres tan bajos en esas historias sobre santidades provocaron toda clase de censuras, por parte de la Iglesia postridentina del XVII.

Algunos críticos consideran que justo la integración de *dramatis personae* cómicas en las obras hagiográficas (siendo el gracioso máximo exponente), es el elemento clave para lograr el divertimento popular, por ser ese personaje es el más familiar y cercano para los asistentes al corral; además de que “alcanza en ellas un mayor valor simbólico por contrastar con el carácter serio que se le presupone al género, tanto por su materia como por el talante sobrio que generalmente se asocia con la figura de los santos, por la propia actitud grave que se expresa ante la fe o por su expresa finalidad didáctico-moral”.⁴²⁶

⁴²⁴ Christophe Couderc, *op. cit.*, p. 27.

⁴²⁵ *Lo fingido verdadero* y *El rústico del cielo*, de Lope, son algunos ejemplos de las piezas que carecen de la llamada figura de donaire; aunque algunos especialistas consideran que en la segunda, el Hermano Francisco es la fusión del santo y el gracioso. Al respecto, Menéndez Pelayo (*op. cit.*, p. 24) recrimina tal sincretismo; en tanto Álvarez Lobato (*art. cit.*, p. 139) expresa sobre esa unión que “la santidad no tiene porque ser adusta y grave como ya lo muestra Lope”. Mira de Amescua también presenta en *La vida y muerte de la monja de Portugal* una comedia faltante de ese ser cómico.

⁴²⁶ Rosana Llanos López, *art. cit.*, pp. 818 y 819.

Por su parte, Carmen Álvarez indica que “a cargo del gracioso corría la parte profana de la comedia y creaba el contraste entre la superioridad del santo y la mediocridad del hombre común. Es, pues, el gracioso, el que, en beneficio de la teatralidad, hacía más accesible al público la vida del santo en el escenario”,⁴²⁷ y muy probablemente así debió ser, ya que gran parte de las obras “a lo divino” estaban cargadas de tantos simbolismos teológicos que sólo un intérprete, en el amplio sentido de la palabra, como era esa figura podía sintetizar, entre refranes y parodias de sermones, la ejemplaridad de la pieza.

Elma Dassbach señala que en la mayoría de las ocasiones aquel personaje aparecerá al lado del ser virtuoso, tanto en su faceta secular como religiosa; en la primera, con pocas variaciones respecto a otro tipo de comedias áureas; en la segunda, por medio de la realización de acciones piadosas, tales como seguir al amo hasta su reclusión en el yermo o el convento y convertirse junto con él.⁴²⁸

Dichas funciones son las que cumple Pantoja,⁴²⁹ el gracioso que sirve al asceta de *La mesonera del cielo*, quien además representa la voz popular sobre las creencias religiosas españolas; se reviste como transmisor de las buenas o malas nuevas a lo largo de la trama (podría decirse que la comunicación fluye en él), y efectúa algunos de los trabajos más importantes, como localizar el paradero de la pecadora, sobrina de su señor Abrahán.

En ese ser dramático, aunque cercano al santo varón, también convergen las esferas humana y divina; la primera, caracterizada por su glotonería e irreverencia se encuentra ubicada en varios momentos de la obra. En la jornada I, cuando trata de impedir la huida de su amo al yermo, más por el deseo de atascarse en el banquete nupcial, que por la suerte de la novia abandonada. El reclamo está muy claro en los siguientes versos:

⁴²⁷ Carmen Álvarez Lobato, *art. cit.*, p. 138.

⁴²⁸ Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica...*, p. 145.

⁴²⁹ Relativo al nombre de una población de la provincia de Toledo; apellido no muy frecuente, que se registra con mayor frecuencia en Madrid, Toledo y Andalucía. *Diccionario de apellidos españoles*, Roberto Faure *et al.* (eds.), Espasa, Madrid, c2001, p. 381.

cuando está hecha la costa,
la gente junta, amasado
el pan blanco de las tortas,
guisado el carnero verde,
sazonadas las albóndigas,
reellenos los pavos reales,
asada la tierna corza,
las perdices y conejos,
los francolines y tórtolas,
y todo tan en su punto
que a la más cartuja monja
despertara el apetito
a que sin melindre coma,
¿tú, necio, dejarla intentas?
De que así te hable perdona,
que la locura en que has dado
obliga a que se haga tonta
la mayor cordura. Dime,
ya que a aquesto te acomodas,
¿por qué quieres que yo pague
sin haber pecado en cosa
tu disparate y locura?
(vv. 14-35)

También, en el páramo celestial, mientras el ermitaño se dedica a dar gracias a Dios por todos los favores recibidos, el gracioso refunfuña por lo mal alimentado que está:

Para engañar este pan
estas yerbas he cogido,
que son el mejor condido
que en esta cocina dan.
Miren la miseria suma
de mi dichoso suceso,
pues sirve el troncho de hueso
y la hoja sirve de pluma.
La carne no hay que buscalla,
porque aquí la mejor polla
viene a ser una cebolla,
y ésta es menester hurtalla.
[...]
Mas cuando no tengo lomo,
suele decir el refrán,
si longaniza me dan,
con longaniza el pan como.

Y así habré agora de hacer,
porque hallo que es peor
Y más crecido dolor
tener hambre y no comer.
(vv. 1077-1092; 1101-1108)

El último episodio de gula explícita, y además tacañería, sucede en el mesón de Álvarez, cuando Pantoja, vestido de peregrino, pregunta si la atención ofrecida por el posadero será gratuita y al recibir un “no” por respuesta, la figura replica así:

Ofrecer
a costa de mi dinero
lo que tengo de yantar,
cosa es digna de estimar;
pero, hermano mesonero,
más merced le hago yo
en tenerme por su amigo,
pues viene a ganar conmigo
dos tantos que le costó.
(vv. 2785-2793)

La irreverencia del gracioso está registrada en diversos episodios donde se relaciona con “personajes altos”, a quienes debería guardar respeto por su linaje. La mayoría de esas muestras ocurren con el asceta, aunque también con la dama Lucrecia, a la cual el ser cómico apresura para que alcance a su esquivo prometido. Ambos momentos aquí se recrean, en cursivas resalto tanto los comentarios irrespetuosos como las respuestas airadas de los señores:

Pantoja: por llegar otro primero,
deshojó la flor hermosa
*y, cuando llegaste tú,
hallaste el tronco sin hojas.* (Primer pasaje)

Abrahán: *Calla, ignorante, no digas,
aunque sea de burlas, cosa
tan loca y disparatada
[...]*
(vv. 145-151)

Pantoja: *¿Oyes, Lucrecia? ¡Ah, Lucrecia!
Por Cristo, que se hace sorda,
cuando es de mucha importancia
que me escuche y que me oiga
siquiera tres mil palabras.*

Lucrecia: *¿Quién me llama?*

Pantoja: Yo, señora,
te llamo y doy estas voces.
[...]

Lucrecia: *Calla, necio,
o di lo que te ocasiona
a llamarme y suspenderme.*

Pantoja: Digo, señora, que importa
que sin dilatarlo un punto
tomes yeguas, tomes postas,
*y tras de Abrahán, tu esposo,
vayas luego, que la mosca
le ha picado, y por no verte
se va a vivir entre rocas.*
(vv. 295-301; 316-324)

(Segundo episodio)

Pero la desfachatez también se traslada hacia otros estratos, pues Pantoja es un claro ejemplo de cómo el lenguaje popular parodia las formas de los dialectos ajenos al suyo;⁴³⁰ en especial se mofa de los predicadores y los clérigos al usar palabras “convenientemente distorsionadas por los espejos cóncavos y convexos”⁴³¹ como lo constatan estos ejemplos, donde se han indicado con cursivas las frases irónicas:

y adonde quisieres vamos
en comiendo; mas ahora
has de saber que a las tripas
he soltado las alforzas,
y están sin mentir en nada,
con una *hambre canóniga*,⁴³²
pues *canónigos* parecen
en *el hambre y en la cola*.⁴³³ (vv. 65-72)

⁴³⁰ Habría cierta semejanza con la burla al sacristán del entremés, que “aporta la voz de la Iglesia, con su latín muerto, con la parodia de oraciones y frases litúrgicas”. Javier Huerta Calvo, “Formas de oralidad en el teatro breve”, *Edad de Oro*, 7 (1988), p.109.

⁴³¹ *Idem.*

⁴³² Se trata de una deformación de la expresión *hambre canina*. Aurelio Valladares, *op. cit.*, p. 449.

⁴³³ Según Covarrubias el vocablo se refiere a la punta de las vestiduras eclesiástica: “Las sotanas y lobas suelen llevar cola, quando arrastran por detrás”. *Tesoro de la lengua castellana, sub voce: cola.*

Cabe hacer una distinción: el anterior parlamento sucedió en la jornada I, cuando el gracioso todavía no se iba al páramo, de manera que esas frases paródicas corresponden a su condición secular; sin embargo, el siguiente soliloquio se desarrolla en medio del monte y las palabras agrestes sobre la vida ascética enfatizan el disgusto de la figura de donaire, por la falta de alimento; es decir, conserva su glotonería, pese a que está en un lugar de restricción física. Nuevamente en cursivas las burlas:

La carne no me da pena,
porque ya están enseñadas
mis tripas a comer verde,
como borrico que sangran
por mayo para que engorde
hartándole de cebada.
Sólo siento que en el campo
se acaben las zarandajas
de la silvestre lechuga,
de la acedera gallarda,
del repóntico sabroso
y de la achicoria amarga.
*Porque en efecto estas yerbas,
aunque de poca sustancia,
son de ermitaños hambrientos
el perejil y la salsa.*
(vv. 1157-1172)

Por otra parte, en este gracioso también persiste una línea más espontánea y natural al referirse a Dios y a la religión, la de la utilización constante de juramentos. Así en distintas partes enuncia: “Por Dios, señor”; “¡Plegue a Dios!”; “¡Deo gracias!”, “a Dios montes”, “por Cristo”; que de acuerdo con Huerta Calvo⁴³⁴ eran elementos destacados y familiares del lenguaje de la plaza pública y por tanto del pueblo.

Característico del lenguaje de esa figura es la incorporación de refranes, proverbios y apotegmas, la mayoría adaptados por una vena humorística y sapiencial, y que serán ocupados en sus diálogos con otras personas de la comedia. Algunos son bastante coloquiales, como las frases: “trajar ajos ni cebollas”, en referencia al llanto

⁴³⁴ Javier Huerta Calvo, *art. cit.*, p. 110.

de la mujer; “las tripas y las alforjas del cuajo”, alusión a un hambre atroz; y “hallaste violetas solo”, sobre la pérdida de la virginidad (*vid.*, vv. 10, 52 y 148).

Otros son adecuaciones de refranes de la época: “porque caminar sin bota/ y sin pan, y más a pie/, es la cosa más penosa” (vv. 96-98), acerca de efectuar un viaje con el estómago vacío; también “que novia en jerga te quedas,/ sin ir al batán la ropa”⁴³⁵ (vv. 339 y 340), equivalente a la expresión moderna de “dejar vestida y alborotada”; mientras que “de un ave que de la jaula/ se salió sin capirote” (vv. 2271 y 2272), refiere a quien se ausentó del hogar furtivamente y sin permiso.

Y hay expresiones a manera de proverbio, elaboradas especialmente para el personaje, que explican los sentimientos o deseos de ese momento, muchas de ellas aluden a la cobardía de esa *dramatis persona* (en cursivas mías). Una de las más significativas es cuando Abrahán tras descubrir el abandono de su sobrina pide que caigan del cielo centellas para terminar con su vida, irónicamente Pantoja dice:

Vuelva en sí, padre Abrahán;
mire que esas peticiones
no está bien que se ejecuten,
porque si acaso se ponen
en ejecución, a mí,
que vivo en aquestos montes,
me alcanzará algún chispazo
que me deje a buenas noches;
y es mejor que en casos tales
procuremos dar un corte.
(vv. 2247-2256)

El sujeto protesta por esa petición, pues de concretarse él también moriría, entonces es preferible cambiar de tema y seguir la charla en otro tenor (“procuremos dar un corte”, dice en el verso 2256); ése es un recurso muy común en aquel personaje para evadir problemas o situaciones complicadas.

⁴³⁵ Según Aurelio Valladares (*op. cit.*, p. 320) tal expresión remite a esta otra: “quedarse compuesta y sin novio”, propia también de la época.

El otro pasaje donde se desarrolla una breve frase paremiológica es previo a la llegada del santo al mesón; el gracioso le cuenta a su señor del altercado que tuvo con Álvarez (vv. 2801-2810) y de las amenazadas dichas por aquél:

Abrahán: Vamos, y pierde el recelo
que te enfada y amohína,
que ha de ser hoy mi sobrina
la mesonera del cielo.
Pantoja: Vamos; mas, por Cristo eterno,
si llueven palos en mí
que vendrá a ser para mí
mesonera del infierno.
(vv. 3040-3047)

Acerca de la gran veta paremiológica que el dramaturgo desarrolla en Pantoja es posible aplicar lo comentado por Luis Núñez, acerca de la importancia que los refranes tenían en la Comedia Nueva y su recepción en el corral:

el público gozaba con ello, al escuchar estos dichos en contextos distintos, pero sugerentes, alusivos y elusivos, con frecuencia reconvertidos en pura poesía; y que tenían, a la vez, otra finalidad: eran apoyaturas, fuertemente sólidas, para mantener la atención del público, durante largas tiradas de versos y refrescaban la memoria de los espectadores y oyentes, con su decir concentrado”.⁴³⁶

La faceta del gracioso dentro del universo sagrado (el monte) se encuentra, por una parte, salpicada de elementos propios del personaje-tipo (cobardía, pereza, gula, picardía) y, por otra, llena de acciones piadosas que siguen el modelo de perfección del anacoreta, sólo que desde un nivel espiritual inferior. Los contrastes entre ambas figuras son más notorios en el yermo: Abrahán es un varón ejemplar, con cualidades heroicas; mientras su criado es un sujeto secularizado, adaptado a la vida eremita, pero que cada vez que puede regresa a los placeres mundanos.

⁴³⁶ Luis Vázquez, “La expresión oral en el teatro de Tirso de Molina”, *Edad de Oro*, 7 (1988), p. 165.

Lo anterior se explica, según algunos críticos, porque Pantoja acompaña al ser virtuoso hasta el páramo “movido más por lealtad que por religiosidad. A pesar de que es una existencia inusual para un criado la acepta de buen grado”.⁴³⁷ Asimismo, cambia la forma de dirigirse al santo de “señor” a “padre” (como bien han comentado Castilla Pérez y García Sánchez⁴³⁸). En los versos 289-292 anuncia esa modificación:

[...] si quieres ser ermitaño,
aunque en mí es acción impropia,
si él fuere el padre Abrahán,
seré el hermano Pantoja.

Aunque desde el discurso mismo, la *dramatis persona* da a conocer lo inapropiado que resultaba para la vida y el teatro se acompañará al asceta, idea con la cual comulga Ángel Delgado respecto a Pedrisco (“ya desde el principio la presencia de un gracioso resulta temáticamente incongruente, toda vez que Paulo es un eremita retirado a la soledad del desierto, y por tanto la compañía de un criado no tiene sentido”);⁴³⁹ en términos teatrales era muy efectivo contar con un agente cómico que divirtiera al público y lo acercara a la historia sagrada, mostrada en el tablado.

Además, la utilidad escénica del personaje aparece en diversas escenas, pues le corresponden algunas tareas noticiosas y de búsqueda, por encargo del futuro santo, sin las cuales la trama no podría avanzar. Así Mira de Amescua se vale de Pantoja para anunciar la huida de la virtuosa sobrina, y de paso consolar al recto varón:

Pantoja: En todos cuatro rincones
de la celda la he buscado.
Abrahán: ¿Y no está en ella?
Pantoja: No hay orden
de verla; sólo este saco

⁴³⁷ Roberto Castilla Pérez y María Concepción García Sánchez, “Dos elementos religiosos...”, p. 23.

⁴³⁸ *Idem.*

⁴³⁹ Ángel Delgado Gómez, “Sermón y drama en *El condenado por desconfiado*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (1987), p. 29.

sobre unos troncos de roble
estaba, señal forzosa
que habita en otras regiones.
Abrahán: ¿Pues, su cuerpo no parece?
Pantoja: ¡Ay de mí! Padre, no llores,
que me obligará tu llanto
a que mis mejillas moje.
(vv. 2206-2216)

Una vez ubicado el paradero de María, de vuelta al sitio de las contemplaciones altas, se ocupará de decir a su señor el destino y el oficio de la joven antes virtuosa:

Ella corrió la cortina
a la vergüenza, y allí
a quien la paga mejor
ofrece gusto mayor,
aunque sea el gran Sofí.
(vv. 2987-2991)

Pantoja también alerta al ermitaño del peligro, cuando en una escena, prácticamente al final de la obra, los coléricos Álvarez y Alejandro van tras las huellas de la mesonera y están dispuestos a hacer sentir su espada al virtuoso hombre; instantes previos al ataque, el criado vocifera entre las peñas del yermo:

¿Qué haces padre Abrahán,
tan elevado y suspenso,
cuando vienen en tu busca
para quitarte el aliento,
lleno de furia, un vejete
endemoniado, un mancebo
fuego echando por los ojos
y por la boca veneno?
(vv. 3626-3633)

En aquel pasaje cuando el gracioso parte tras del personaje principal femenino, se muestra su obediencia y fidelidad como buen servidor de las causas divinas; así con

ese recorrido, la figura efectúa el primer paso para que el alma pecadora de la joven regrese al sitio celestial; del resto se encargará el asceta. Veamos el diálogo respectivo:

Abrahán: Pantoja amigo, disponte
a hacer este viaje;
ve a buscarla aunque trastornes
todo el mundo, que yo en tanto
pediré en oraciones
a Dios, que en este suceso
haga lo que más importe.
Pantoja: Yo voy por darte este gusto.
Abrahán: Parte luego.
Pantoja: A Dios montes,
que sin ser perro de muestra,
voy a buscar quien me informe
de un ave que de la jaula
se salió sin capirote.
(vv. 2260- 2272)

Y pese a ser una persona dramática baja, de acuerdo con las preceptivas de la época, el dramaturgo perfila un gracioso con un nivel moral mayor al del mesonero Álvarez; ello porque en la ya analizada pelea entre ambos sujetos (*vid.*, vv. 2783-2813), el servidor del santo le recrimina a su contrincante ser un alcahuete y ambicioso.

La eficacia y la función auxiliadora de la llamada figura de donaire, es en *La mesonera del cielo* esencial para el desarrollo de la pieza, ya que sirve de puente con el espectador al tener características de “voz del pueblo”, repleta de frases ingeniosas y coloquiales, de uso comunitario y guardadas en la memoria popular.

Es fiel a su señor, tanto al terreno como al divino (una de sus cualidades más significativas), por lo cual muchas de las acciones realizadas y los discursos emitidos pueden identificarse con la categoría de subordinación ideológica que Vitse le otorga a tal persona, al destacar que “no es más, aunque con una enorme amplitud de registros, que la ecoica voz de su amo, por deformada que aparezca”.⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ Marc Vitse, *art. cit.*, p. 146.

Sí, en Pantoja se vierten las enseñanzas de Abrahán, los comportamientos firmes y la devoción al Todopoderoso, pasados por el filtro del sentimiento religioso popular; aunque todo ello, con rasgos seculares de desfachatez, picardía y mucha sabiduría comunitaria, percibida por medio del repertorio paremiológico que se desprende cada que vez que la *dramatis persona*, creada por Mira de Amescua, lanza las palabras al vuelo.

CONCLUSIONES: UNA OBRA, VARIOS DESCUBRIMIENTOS

Luego del estudio pormenorizado de las situaciones y las personas dramáticas de *La mesonera del cielo* he llegado a varias conclusiones, así como a un acercamiento del lugar que tuvo aquélla dentro del teatro amescuano.

En principio, esta comedia de santos resulta por mucho superior a la llamada, por la crítica, “obra más importante” del poeta granadino, *El esclavo del Demonio*; idea que podría tener una explicación simplista si tomara como referencia la fecha de composición de las dos: una, anterior a 1605, creación de juventud; la otra, reflejo de la madurez artística, escrita entre 1620 y 1632; pero como he aclarado antes, sólo hablaba en sentido hipotético, así que expondré argumentos mucho más sólidos.

Comenzaré con las tramas; aunque el par de obras presentan dos líneas de acción (la principal sobre los santos protagonistas y la segunda de tipo amoroso), *La mesonera* está mejor estructurada, ya que las *dramatis personae* profanas fueron creadas por el comediógrafo para actuar siempre en función de los seres virtuosos Abrahán y María. El galán y la dama les impiden el ascenso a la santidad y los persiguen constantemente para obtener su amor; el gracioso ayuda a ambos célibes a convertirse en santos; el “galán suelto”, Leonato, rivaliza con el ermitaño y pone en riesgo su vida; el mesonero promueve la lascivia de la *peccatrix*; y el viejo barba sirve de intermediario para que el anacoreta comunique las razones de su ascetismo.

En toda la comedia, los eremitas participan en escena o son enunciados por otros personajes, como hilo conductor del drama y las diversas acciones. Hay también un equilibrio entre las intrigas, los engaños, los descubrimientos, las intervenciones y las batallas en que participan las figuras de la obra; en síntesis, todo se encuentra tan bien amalgamado que nada sobra. De hecho la pieza en cuestión, jamás ha recibido críticas por falta de orden; exceso de personas; enredos o episodios sin mayor sentido, como ha sucedido con *El esclavo*.

Aspecto también sumamente meritorio es la eficacia en la estrategia de Mira de Amescua de elegir dos tipos tan contrastantes de personas principales, como un varón ejemplar y una pecadora convertida, sobre todo porque aunque la figura femenina tiene

mayor peso en el drama, el primero es sumamente interesante, pues el poeta le asigna la función de redentor del alma de la mesonera e intercesor de sus faltas.

Otra de las diferencias con respecto de *El esclavo*, es la complejidad dramática de los personajes, encabezada por la figura de María, la cual, como protagonista ideada por la pluma de Mira, experimenta las mutaciones más significativas de la historia al pasar de servidora de Dios a mujer mancillada y lujuriosa, para después volverse una penitente arrepentida y finalmente, una santa.

El cambio de roles también es pensado en la conformación de otros seres como el galán y la dama; el primero de ser un caballero con alto linaje es modificado a un seductor y, posteriormente, a un redimido siervo divino; mientras la damisela, guiada en todo momento por el amor, luego de perseguir al objeto de su afecto, también, dedica su vida al Creador. Esas transformaciones que terminarán siempre con el retorno de los pecadores, o generadores de conflictos, al buen camino, se encuentran vinculadas con los propósitos del género hagiográfico de exaltar las virtudes y la fortaleza de los santos, así como con los intereses particulares del ingenio granadino que buscó mostrar en su obra dos distintas vías para lograr la santificación.

Haber dotado a la pieza de una nómina secundaria tan relevante, es otro de los puntos a celebrar, pues lejos de los cuestionamientos sobre la utilidad o no de ciertos personajes, la integración de un reparto de seres segundos apasionantes como Pantoja, Leonato y Álvarez, el mesonero, es digna de mención, pues algunos de esos tipos en otras comedias son artificiosos, al ser creados como “rellenos” en la trama. Situación que no sucede con esta tercia.

En el gracioso, el poeta coloca la sabiduría popular y el sentimiento religioso del pueblo; a través de ese lenguaje repleto de frases y proverbios, y sus acciones cómicas, lo acerca al público del corral para que se entienda la trama, aunque claro también reproduce en él la función de servidumbre hacia los grandes señores, en un doble sentido: Pantoja es constituido como un servidor terrenal, pero también como uno divino, al contribuir al alcance de la santidad de los ascetas.

Leonato, el galán suelto que tantas críticas recibió de los primeros estudiosos de *La mesonera*, quienes lo consideraron un sujeto fuera de lugar, insignificante y

“plano”, por el contrario fue concebido por Mira con el importante rol de adversario del ermitaño, uno mucho más peligroso que el propio Demonio, ello porque esa rivalidad la desarrolla en el espacio terrenal, donde dominan los vicios y las malas acciones, y no en el celestial.

El mesonero Álvarez es un tercero fascinante, incorporado por la genialidad del comediógrafo a la obra, con características de total desfachatez y enorme ambición, aunque también con una especie de código ético que le impide regalarle a Pantoja comida y los favores de una mozueta; es la única de las figuras que no sufre una mutación, pues luego de que la pecadora se vuelve santa y el resto de los personajes se han convertido, aquél regresa a continuar con su negocio.

El equilibrio entre las intervenciones de las distintas *dramatis personae* pecadoras y el Demonio es otro punto de interés en *La mesonera*; puesto que las primeras tienen mayor participación y peso dramático al simbolizar las tentaciones del mundo y el amor humano, que interfieren con más fuerza en contra de los virtuosos protagonistas. El Diablo, desde luego, tiene momentos importantes en la trama; sin embargo, el dramaturgo lo instala como urdidor de trampas para que los seres profanos se encarguen de los embates a los ascetas.

El empleo, en un drama tan bien estructurado, de pocos espacios escénicos (la calle, el monte, el mesón) y unos cuantos elementos espectaculares, como las apariciones del Demonio, de un ángel y de Lucrecia, revelan que se está en presencia de un ingenio teatral que con maestría compuso los tipos y características de las personas del reparto, para que en ellas se soportara la trama y que la parafernalia resultara un acompañante de los episodios y momentos dramáticos.

Otro asunto a destacar es el final positivo de la comedia, pues ninguno de los personajes es muerto o castigado por sus faltas, todos son perdonados, algunos se convierten al ascetismo y aquéllos que pertenecen al universo terrenal regresan a él una vez cumplida su función en la obra. Lo más relevante, claro está, es el término de las vicisitudes de la joven penitente al ser elevada al cielo. La conclusión de la historia responde a la premisa expuesta por Mira de Amescua en la pieza: los pecadores más grandes pueden ser perdonados si se arrepienten y efectúan actos de redención.

COMEDIAS DE SANTOS CONSULTADAS:

ANÓNIMO, *Auto de la conversión de Santa Tais*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 14767.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las cadenas del Demonio*, en *The Comedias of Calderón*, ed. facsímil de Don William Cruickshank y John E. Varey, Gregg International Publishers/ Tamesis Books, London, 1973, pp. 201-239.

_____, *La devoción de la cruz*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

_____, *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce W. Wardropper, Rei, México, 1988.

_____, *El purgatorio de San Patricio*, ed. de José María Ruano de la Haza, Liverpool University, Liverpool, 1988.

CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de, Agustín Moreto y Juan de Matos Frago, *La adúltera penitente, Santa Teodora*, en *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Gregorio de Rodríguez, Madrid, 1657, pp. 211-242.

DIAMANTE, Juan Bautista, *La Magdalena de Roma Cathalina la bella*, Antonio Sainz, Madrid, 1748.

LOPE DE VEGA, Félix, *Barlán y Josafat*, ed. digital a partir de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega XII: comedias de vidas de santos*, Atlas, Madrid, 1965, pp. 130-172: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80261663989793163754491/index.htm>

_____, *El rústico del cielo*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega XI: comedias de vidas de santos*, Atlas, Madrid, 1965, pp. 397- 462.

_____, *La gran columna fogosa*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega IX: comedias de vidas de santos*, Atlas, Madrid, 1964, pp. 253-310.

_____, *La fianza satisfecha*, ed. digital a partir de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega XII: comedias de vidas de santos*, Atlas, Madrid, Atlas, 1965, pp. 108-151: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80248397108804495200080/index.htm>

_____, *La niñez del Padre Rojas*, ed. digital a partir de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega XII: comedias de vidas de santos*, Atlas, Madrid, 1965, pp. 1-46: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12260407559002622976624/index.htm>

_____, *Lo fingido verdadero*, ed. de María Teresa Cattaneo, Bulzoni, Roma, 1992.

- _____, *Santa Teresa de Jesús*, ed. digital a partir de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega XII: comedias de vidas de santos*, Atlas, Madrid, 1965, pp. 248-305: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361608644571493977680/index.htm>
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *El amparo de los hombres*, ed. de Remedios Sánchez García, en Agustín de la Granja (coord.), *Teatro completo*, v. 4, Universidad de Granada, Granada, 2004, pp. 17-112.
- _____, *El esclavo del demonio*, ed. de James Agustín Castañeda, Cátedra, Madrid, 1980, pp. 56-186.
- _____, *El rico avariento*, en *Autos sacramentales con cuatro comedias nuevas y sus loas y entremeses*, María de Quiñones, Madrid, 1655.
- _____, *El santo sin nacer y mártir sin morir*, ed. de Carmen C. López Carmona y Aurelio Valladares Reguero, en Agustín de la Granja (coord.), *Teatro completo*, v. 3, Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 601-707.
- _____, *La mesonera del cielo*, ed. de Aurelio Valladares, en Agustín de la Granja (coord.), *Teatro completo*, v. 2, Universidad de Granada, Granada, 2002, pp. 445-563.
- _____, *La vida y muerte de la Monja de Portugal*, ed. de Cecilia Picchi, en Agustín de la Granja (coord.), *Teatro completo*, v. 5, Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 557-641.
- _____, *Teatro*, 2 v., ed. de Ángel Valbuena Prat, 4ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1971 y 1973.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *La gitana de Menfis, Santa María Egypciaca*, Alonso del Riego, Valladolid, s. a.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *El Anticristo*, en *Obras completas*, ed. de Agustín Millares Carlo, FCE, México, 1979.
- _____ (atribuida), *Quien mal anda en mal acaba*, ed. de Ángel Martínez Blasco, Reichenberger, Kassel, 1993.
- TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de Joaquín Casaldueiro, Cátedra, México, 1987.
- _____, *El condenado por desconfiado*, ed. de Ciriaco Morón y Rolena Adorno, Rei, México, 1987.

_____, *La Santa Juana, trilogía hagiográfica (1613-1614)*, ed. de Agustín del Campo, Castilla, Madrid, 1948.

_____, *Santo y sastre*, en *Obras de Tirso de Molina*, v. 3, ed. de María del Pilar Palomo, Atlas, Madrid, 1970, pp. 1-48.

_____, *Quien no cae no se levanta*, en *Obras dramáticas completas*, v. 4, ed. de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1989, pp. 846-892.

ZÁRATE, Fernando de, *La margarita de los cielos y más firme penitente, Santa Pelagia*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 17166.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española: II época barroca*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1983.

ÁLVAREZ LOBATO, Carmen, “Lo sagrado y profano en *Lo fingido verdadero*”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, Colegio de México, México, 2000, pp. 133-153.

AMEZCUA, José, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, UAM/UNAM, México, 1991.

APARICIO MAYDEU, Javier, “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”, en M. García Martín *et. al.* (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, v. 1, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 141-151.

_____, “Juntar la tierra con el cielo. La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción”, *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8, (1989), pp. 323-332.

ARAGONE TERNI, Elena, *Studio sulle Comedias de santos di Lope de Vega*, Casa Editrice D’Anna, Firenze, 1991.

ARAGÜES ALDAZ, José, “Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: el lugar del ejemplo histórico”, *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 89-97.

ARELLANO, Ignacio, “Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro”, en José Juan Berbel Rodríguez (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1996, pp. 15-35.

_____ y Agustín de la Granja (eds.), *Mira de Amescua: un teatro en la penumbra*, *RILCE*, 7 (1991).

ARMOGATHE, Jean-Robert, “La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)”, en Marc Vitse (ed.), *La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005, pp. 146-168.

ASENJO SEDANO, Carlos, “Notas para una biografía de Mira de Amescua”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero*, v. 1, Universidad de Granada, Granada, 1996, pp. 11-42.

AUBRUN, Charles, *La comedia española. 1600-1680*, 2ª ed., Taurus, Madrid, 1981.

BAÑOS VALLEJO, Fernando, “El conocimiento de la hagiografía medieval castellana. Estado de la cuestión”, en Marc Vitse (ed.), *La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005, pp., 4-34.

_____, *La hagiografía como género literario en la Edad Media: tipología de doce vidas individuales castellanas*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1989.

_____, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003.

BELLA, José María, “Introducción” a *La mesonera del cielo*, en Antonio Mira de Amescua, *Teatro III*, Madrid, Espasa- Calpe, 1972, pp. VII-XXXV.

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Declée de Brouwer, 1975.

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (XVI-XVII)*, Mayo de Oro, Madrid, 1988.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, “La maraña del amor y de los celos (Felipe Godínez en su producción dramática hagiográfica)”, en Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra (coords.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 25-47.

- CACHO, María Teresa, “Los moldes de Pygmalión (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana*, v. 2, Barcelona, Anthropos, 1993-1998, pp. 177-213.
- CASA, Frank Paul, “El tema de la violación sexual en la comedia”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena. Actas del Primer Congreso de la AITENSO*, Universidad de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, pp. 203-212.
- CASALDUERO, Joaquín, “El gracioso de *El Anticristo*”, en *Estudios sobre teatro español*, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1972, pp. 132-149.
- CASTILLA PÉREZ, Roberto, *El arcediano Antonio Mira de Amescua: biografía documental*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Asociado “Andrés de Vandelvira”, Jaén, 1998.
- _____, y Agustín de la Granja, “Mira de Amescua: Nacimiento y estudios (1577-1599)”, en Antonio Mira de Amescua, *Teatro Completo*, v. 5, Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 7-28.
- _____, y María Concepción García Sánchez, “Dos elementos religiosos en el teatro de Mira de Amescua”, *RILCE*, 16 (2000), pp. 13-37.
- _____, “Elementos religiosos en el teatro de Mira de Amescua”, *Mágina*, 7 (1999), pp. 82-95.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1972.
- CÁRDENAS-ROTUNNO, Anthony J., “Una aproximación al diablo en la literatura medieval española: desde *Dominus* a *Dummteufel*”, *Hispania*, 82 (1999), p. 202-212.
- CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Itsmo, Madrid, 1990.
- _____, *Las formas complejas de la vida religiosa: religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Akal, Madrid, c. 1978.
- CARRO CARVAJAL, Eva Belén y María Sánchez Pérez, “Radiografía de la literatura de cordel”, *Per Abbat*, 5 (2008), pp. 81-96.
- CASE, Thomas E., “The devil and humor in Lope’s comedias de santos”, *Bulletin of comediantes*, 32 (1987), pp. 47-62.
- _____, “Understanding Lope de Vega’s comedia de santos”, *Hispanofilia*, 125 (1999), pp. 11-22.

- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y Edad Media*, 2 v., Sophia Perennis, Barcelona, 1996.
- CHARCÁN, José Luis, *Vida de Santa María Egipciaca*, Miraguano, Madrid, 2002.
- CHEVALIER, Maxime, “¿Diablo o pobre Diablo? Sobre una representación tradicional del Demonio en el Siglo de Oro”, *Filología*, 21 (1986), pp. 125-136.
- CORREA, Pedro, “Convenciones y usos amorosos en *El príncipe viñador* de Luis Velez”, en Roberto Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 181-206.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Universidad de Granada, Granada, 1997.
- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2006.
- COVARRUBÍAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Ricardo Zafra, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2006.
- CROIZAT-VIALLET, Jean, “Cómo se escribían los sermones en el Siglo de Oro. Apuntamientos en algunas homilias de la Circuncisión de Nuestro Señor”, *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 101-122.
- CULL, John, “El teatro emblemático de Mira de Amescua”, en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2000, pp. 127-142.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Peter Lang, New York, 1997.
- _____, “Las artes mágicas y los sucesos milagrosos en las comedias de santos”, *Hispania*, 82 (1999), pp. 429-435.
- _____, “Representación de lo sobrenatural en las comedias hagiográficas”, en Bárbara Mújica y Anita K. Stoll (eds.), *El texto puesto en escena: Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro*, Rochester/Tamesis, New York/London, 2000, pp. 36-46.
- DELGADO GÓMEZ, Ángel, “Sermón y drama en *El condenado por desconfiado*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (1987), pp. 27-37.

- DEYERMOND, Alan y Brian Dutton (eds.), *Saints and their authors: studies in medieval hispanic hagiography in honor of John K. Walsh*, Madison University, Wisconsin, 1990.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando, *La vida amorosa en el Siglo de Oro*, Temas de Hoy, Madrid, 1996.
- Diccionario de apellidos españoles*, ed. de Roberto Faure *et al.*, Espasa, Madrid, c2001.
- Diccionario del Cristianismo*, ed. de Olivier de la Brosse *et. al.*, Herder, Barcelona, 1986.
- Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. de Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Castalia, Madrid, 2002.
- DIEGO, Gerardo, “Estudio preliminar” a *Poetas dramáticos españoles*, Conaculta/Océano, México, 2000.
- DÍEZ BORQUE, José María, “Aproximación a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, en *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 51-92.
- DOLFI, Laura, “El burlado burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina”, en Ignacio Arellano y Blanza Oteiza (eds.), *Varia Lección de Tirso de Molina*, Revista Estudios-Griso, Madrid/Pamplona, 2000, pp. 31-63.
- _____, “La mujer burlada (para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 66 (1986), pp. 299-328.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2007.
- FERRER VALLS, Teresa, "Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español", en *Diavoli e mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, 1989, pp. 303-324.
- GALLEGO MORELL, Antonio, “La poesía lírica de Antonio Mira de Amescua y bibliografía del escritor”, *Boletín de la Real Academia Española*, 64 (1984), p. 333-361.
- GANUZA, María Cristina, “El sensualismo y la dificultad del equilibrio en *El Esclavo del demonio*”, en Dinko Cvitanovic *et. al.* (eds.), *La idea del cuerpo en las letras españolas*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1973, pp. 181-202.
- GARASA, Delfín Leocadio, *Santos en escena*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1960.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Intolerancia de poder y protesta popular: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Universidad de Málaga, Málaga, 1978.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, “Hagiografía popular y comedia de santos”, en *La comedia de magia y de santos*, Júcar, Madrid, 1992, pp. 71-82.

_____, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.

GARCÍA SÁNCHEZ, María Concepción, “Actitudes y comportamientos femeninos en algunas comedias de Mira de Amescua”, en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 1998, pp. 233-248.

GONZÁLEZ, Gabriel, *Drama y teología en el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1987.

GONZÁLEZ DENGRA, Miguel, “Arrepentidos, mártires, felones: aproximación escenográfica a Mira de Amescua”, en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 202-222.

_____, “La escenografía en las comedias de santos de Antonio Mira de Amescua”, en José Luis Suarez (ed.), *Texto y Espectáculo*, Universidad de Texas, El Paso, 1996, pp. 1-33.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, “Yo soy pues saberlo quieres...: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva”, *Criticón*, 83 (2001), pp.105-114.

GONZÁLEZ FLÓREZ, Fabián, *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993.

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (ed.), *Piezas maestras del teatro teológico español*, 2 v., 4ª ed., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996.

GRANJA, Agustín de la, “La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 79-94.

_____, “Los engaños de una priora y su teatralización por Mira de Amescua (a propósito de *Vida y muerte de la monja de Portugal*)”, en Francesco Cotticelli y Paologiovanni Maione (eds.), *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, Turchini Edizioni, Napolés, 2006, pp. 95-123.

_____, y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero*, 2 v., Universidad de Granada, Granada, 1996.

- HERMENEGILDO, Alfredo, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, *Incipit*, 11 (1991), pp. 127-151.
- HERRERO SALGADO, Félix, “Las citas en los sermones del Siglo de Oro”, *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 63-79.
- HERZIG, Carine, “Un episodio de la controversia ética sobre la comedia de santos: en torno a la aprobación del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera”, en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, tomo II: El sabio y el santo*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2007, pp. 481-502.
- HUERTA CALVO, Javier, “Formas de oralidad en el teatro breve”, *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 105-117.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana, “Sobre el género de la comedia de santos”, en Marc Vitse (ed.), *La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005 pp. 809-826.
- LÓPEZ CARMONA, Carmen C., “Tres mujeres en la vida de un santo (A propósito de *El santo sin nacer y mártir sin morir* de Mira de Amescua)”, en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 1998, pp. 303-314.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, 3ª ed., Siruela, Madrid, 1989
- MCKENDRICK, Melveena, *Woman and society in the spanish drama of the Golden Age. A study of the "Mujer Varonil"*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “El santo como modelo en el teatro jesuítico del Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, tomo II: El sabio y el santo*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2007, pp. 327-348.
- _____, “El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica”, *Memoria Ecclesiae*, 24 (2004), pp. 721-802.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de la sagrada escritura y comedias de santos*, ed. de Enrique Sánchez, Cervantes Virtual, Alicante, 2008: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29132>.
- MINELLI, Fiorigio, “Poesía y teología de la conversión en *Quien no cae, no se levanta*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10 (1986), p. 183-203.
- MOORE, Roger, “Appearance (Evil) and reality (Good) as elements of thematic unity in Mira de Amescua's *El esclavo del demonio*”, en Alva Ebersole, *Perspectivas de la comedia II*, Albatros, Valencia, 1979.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manual de retórica*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1986.
- MUCIÑO RUIZ, José, “El mágico prodigioso de Calderón: las andanzas del Diablo en el teatro español”, en *400 años de Calderón*, UNAM, México, 2001, pp. 167-176.
- MUÑOZ PALOMARES, Antonio, “Anotaciones sobre algunos aspectos escénicos en dos comedias del mismo tema: *El santo negro de Palermo*”, en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 395- 400.
- _____, “El ventanear y otras prácticas de galanteo en el teatro de Mira de Amescua”, en Roberto Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 277-299.
- MURPHY, James J., *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, FCE, México, 1986.
- PARKER, Alexander A., “Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Arbor*, 13 (1949), pp. 395-416.
- PEDRAZA, Felipe B., “Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla”, en Roberto Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 113-133.
- PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, trad. de Jorge Rubio Balaguer, Gustavo Gili, Barcelona, 1933.
- PROFETI, María Grazia, “Ronda, cortejo y galanteo: Tipologías de Lope”, en Roberto Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 135-149.

- RAUCHWARGER, Judith, "Principal and secondary plots in *El esclavo del demonio*", *Bulletin of the Comediantes*, 28 (1976), pp. 49-52.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, v. 1, Gredos, Madrid, 1984.
- RIBADENEYRA, Pedro de, *Flos sanctorum o Libro de la vida de los santos. Segunda parte, contiene las vidas de los santos incluidos en los meses de abril, mayo, junio y julio*, Vicente Suriá, Barcelona, 1688, pp. 520-524.
- _____, *Flos sanctorum, de las vidas de los santos*, v. 1, Joachin Ibarra, Madrid, 1761.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio, "Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación", *Revista de la Inquisición*, 1 (1991), pp. 63-104.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, ed. digital de la Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2002:
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260630109039510780035/029133.pdf?incr=1>
- RUANO DE LA HAZA, José María, "Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII", *Criticón*, 42 (1988), pp. 81-102.
- RUBIO TOVAR, Joaquín, *La prosa medieval*, 2ª ed., Playor, Madrid, 1990.
- RUFFINATTO, Aldo, "El santo, el Diablo y la sutil nigromancia (Notas sobre el Fausto español del Siglo de Oro)", en *La comedia de magia y de santos*, Júcar, Madrid, 1992, pp. 83-95.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 2ª ed., Alianza, Madrid, 1971.
- _____, "Personaje y mito en el teatro clásico español", en Luciano García Lorenzo (coord.), *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 281-293.
- RUSELL, Peter E., "Introducción" a *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Castalia, Madrid, 2001.
- SÁENZ, Ricardo, "Preludio al sermón", *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 47.
- SÁNCHEZ GARCÍA, María Remedios, "Ronda, cortejo y galantería en una comedia de Mira de Amescua: *El amparo de los hombres*", en Roberto Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 301-320.

- SÁNCHEZ LORA, José Luis, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988.
- SÁNCHEZ ORTEGA, Martha Helena, *Pecadoras en verano, arrepentidas de invierno: el camino de la conversión femenina*, Alianza, Madrid, 1995.
- SIRERA, Joseph Luis, "Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio", en José Luis Canet Vallés (ed.), *Teatros y prácticas escénicas II: La comedia*, Tamesis Books, London, 1986, p. 187-228.
- _____, "Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico", en Miguel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universitat de Valencia, Valencia, 1991, pp. 55-76.
- SUÁREZ-GARCÍA, José Luis, "Apologistas y detractores del teatro en la segunda mitad del siglo XVI", en María del Carmen Hernández Valcárcel (coord.), *Teatro, historia y sociedad*, Universidad de Murcia, Murcia, 1996.
- TEULADE, Anne, "La poética de la conversión en *La Magdalena de Roma* de Juan Bautista Diamante", en Marc Vitse, *La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005, pp. 1084-1089.
- TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires, 1989.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1998.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, v. 2, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002, p. 443- 453.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Estudios de literatura religiosa española: Época medieval y Edad de Oro*, Afrodísio Aguado, Madrid, 1963.
- VAREY, John E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987.
- VÁZQUEZ, Luis, "La expresión oral en el teatro de Tirso de Molina", *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 161-171.
- VILLANUEVA, Juan Manuel, *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001.

VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum, segunda parte y historia general en que se escribe la vida de la Virgen sacratissima...*, Sánchez de Ezpeleta, Alcalá de Henares, 1609.

VINCENT-CASSY, Cécile, “Parece que somos santos: el retrato en las comedias de santas vírgenes y mártires del siglo XVII”, en Marc Vitse (ed.), *La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005, pp. 481-503.

VITSE, Marc, “El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso”, *Criticón*, 60 (1994), pp. 143-148.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES

Representaciones del pecado y la virtud en *La mesonera
del cielo* de Mira de Amescua

Tesis que para optar al grado de Maestra en Literatura presenta
Estela García Galindo

Asesora: 
Mtra. Alma Leticia Mejía González

México, Distrito Federal
Abril de 2009