

Summer 7-2-2015

El propósito de lo sobrenatural en la comedia del Siglo de Oro

Diego Carlos Diaz Mr.

Southern Illinois University Carbondale, diego.diaz@siu.edu

Follow this and additional works at: http://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp

Recommended Citation

Diaz, Diego C. Mr. "El propósito de lo sobrenatural en la comedia del Siglo de Oro." (Summer 2015).

This Article is brought to you for free and open access by the Graduate School at OpenSIUC. It has been accepted for inclusion in Research Papers by an authorized administrator of OpenSIUC. For more information, please contact opensiuc@lib.siu.edu.

EL PROPÓSITO DE LO SOBRENATURAL EN LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO

by

Diego Carlos Diaz Alvarado

B. A., Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, 2012

A Research paper

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master of Arts

Department of Languages, Culture and International Trade
in the Graduate School
Southern Illinois University Carbondale

August 2015

RESEARCH PAPER APPROVAL

EL PROPÓSITO DEL ELEMENTO SOBRENATURAL EN LA COMEDIA DEL SIGLO DE
ORO

by

Diego Carlos Diaz Alvarado

A Research Paper Submitted in Partial

Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master of Arts

in the field of Foreign Languages and Literatures

Approved by:

Lourdes Albuixech, Ph.D.

Graduate School

Southern Illinois University Carbondale

6/24/2015

RECONOCIMIENTOS

En primer lugar agradezco a Dios por haber sido mi fortaleza durante todo este tiempo de estudio lejos de casa. Deseo expresar mi gratitud a mis maravillosos padres, hermanos y tías ya que su continuo amor y apoyo fue esencial para poder finalizar mi maestría. Quiero agradecer a mi novia Nathalie Seitz por haber estado conmigo durante todo este proceso y motivarme siempre a dar lo mejor. También es mi deseo agradecer a la Dra. Lourdes Albuixech por su ayuda y la atención que le brindó a mi investigación. Finalmente, al Lic .Carlos Brüne y la Dra. Gloria Ulloa por el constante apoyo que me han dado durante mi formación profesional.

ÍNDICE

RECONOCIMIENTOS.....	i
 <u>CAPÍTULOS</u>	
CAPÍTULO 1 – Introducción.....	1
CAPÍTULO 2 – El Sobrenaturalismo dentro del pensamiento europeo de los siglos XV- XVII.....	5
CAPÍTULO 3 – El Sobrenaturalismo en la literatura áurea: de la época medieval al Siglo de Oro.....	10
CAPÍTULO 4– La comedia áurea: lo fantástico como elemento moralizador.....	14
CAPÍTULO 5 – Conclusiones.....	33
OBRAS CITADAS.....	35
VITA.....	39

CAPÍTULO 1- Introducción

El término Siglo de Oro, que comprende la mayor parte de los siglos XVI y XVII, describe el período histórico donde las letras españolas alcanzaron su máximo esplendor. En cuanto al género dramático, su mayor apogeo según la opinión de varios especialistas tuvo lugar desde los comienzos del 1500 culminando con la muerte de Calderón de la Barca en 1681. La *Comedia nueva*, como ampliamente se denomina al género dramático de este período, fue la forma de expresión artística más importante del siglo XVII (Parker, *Spanish Dramatists* 263). Sus principales características a muy grandes rasgos fueron su realismo y marcado nacionalismo, el espíritu de independencia y la crítica hacia las normas artísticas que la corriente renacentista había propuesto anteriormente. En cuanto a los temas que comúnmente se trataban estaban los relacionados con la fe cristiana y su conflicto con la razón, la constante defensa de la religión católica y la búsqueda del amor ideal.

La vasta e innovadora literatura dramática que floreció durante este tiempo ha sido estudiada desde muchas perspectivas, como la religiosa, la histórica, la filosófica, entre otras. Y a medida que el estudio se profundiza, son mayores las dimensiones desde las cuales pueden ser abordadas las temáticas del género. Asimismo se han estudiado en profundidad cuestiones como la clasificación genérica de las obras o sus fuentes. También es importante entender que la creación de muchas de estas obras obedeció a la necesidad que había en la época de abordar las inquietudes relacionadas con la trascendencia filosófica y las cuestiones teológicas.

Las comedias de santos obedecían a un propósito moral-religioso fundamentalmente, mientras que las de carácter tenían un propósito didáctico. Como José Martel y Hymen Alpern lo establecen [las comedias de santos] “...although they serve to instruct the faithful, they are theological only in background and purpose”; [las comedias de carácter] “...approach the play of

character in that they deal with some social vice or individual defect and end with a moral drawn from the transgressor punishment” (xviii). Así, puede observarse que la comedia de estas tipologías no fue concebida con la mera intención de entretener a un público que estaba ávido de presenciar una buena historia representada en escena; la finalidad última era que la historia desarrollada dejara un mensaje y una enseñanza de vida. Los dramaturgos, mediante sus elaboradas tramas, buscaban que sus personajes y sus acciones trascendieran, y que la resolución final de una u otra forma quedara grabada en la mente del público presente. Alexander Parker provee una breve lista de los principios que la literatura dramática áurea buscaba representar “the meaning of grace, the question of sin and retribution, personal responsibility in salvation, the conflict between reason and faith, and the doctrine of free will versus determinism (“Approach” 9). Estas temáticas evidencian la intención religiosa y moralizadora de la comedia de santos y de carácter como se mencionó anteriormente.

La finalidad de las comedias de santos y de carácter era, sin lugar a duda, la de proponer un mensaje que lograra trascender. Consecuentemente, los dramaturgos debían desarrollar un argumento que contuviera los elementos dramáticos adecuados y suficientes que lograran asegurar el éxito de la obra, no solo el comercial sino el de lograr cautivar al público hasta el punto que lo que había sido visto por los presentes tuviera una influencia en su estilo de vida. La necesidad de llegar al público motivó en gran manera que el drama español en sus comienzos recabara elementos folclóricos para sus tramas, y aun cuando el género llegó a su madurez, el folclor continuaba teniendo un papel importante. Asimismo, el elemento sobrenatural fue extensamente utilizado para recrear y reforzar el dramatismo de los eventos que formaban parte de la vida del santo del cual una comedia hagiográfica trataba. De la misma forma, en las obras de carácter, los protagonistas y sus acciones estaban generalmente influenciados o incluso

marcados por alguna forma de condición sobrenatural. En vista del interés y la fascinación que existía en la época por lo sobrenatural, en cualquiera de sus formas, es posible argumentar que el uso de este elemento en la composición de las comedias de santos y de carácter obedecía no solo a una intención deliberada del autor de establecer empatía con el público sino de instruir en la fe y educar moralmente mediante el mismo. Esta misma intención moralizadora puede ser percibida en las comedias de otros tipos, especialmente en las de capa y espada y también en las de palacio, ya que también encontramos sobrenaturalismo en otros tipos de comedias. Esto viene a ser una clara indicación de la popularidad que el fenómeno sobrenatural alcanzó y como este se convirtió en una constante del teatro áureo.

El presente trabajo de investigación está orientado precisamente a explorar con mayor profundidad la dimensión sobrenatural en la literatura áurea, con un especial énfasis en las comedias de santos y de carácter o morales. Sin embargo, también se considerarán otros tipos de comedia como las ya previamente mencionadas, esto con el propósito de comprobar que el uso de lo sobrenatural se extendió más allá del mero ámbito religioso y moral pero siempre se mantuvo fiel a su propósito, el de instruir. Simultáneamente trataré de establecer una correlación entre fenómeno sobrenatural y su finalidad didáctica. Los estudios que se han hecho sobre el tema, se han centrado en su mayoría en discutir únicamente las diversas formas del folclor sobrenatural presentes en las tramas de las comedias y su respectivo simbolismo.

Para el tema de lo sobrenatural en el teatro áureo han servido como marco de referencia los trabajos de Bruce Wardropper, Robert Lima y Alexander Parker. Sus aportes en la materia constituyen una fuente valiosa de información al estudiar el interés de los dramaturgos áureos por plasmar en sus obras lo sobrenatural como respuesta a una realidad latente en el contexto histórico de la época. Adicionalmente, los argumentos de las obras a estudiar presentan

elementos imaginarios, irreales y sobrenaturales. Tales características corresponden al modo literario conocido como fantástico. Para comprender mejor el aspecto fantástico, se utilizarán los trabajos y estudios desarrollados por Tzvetan Todorov y Ana María Barrenechea, ya que sus aportes en la materia constituyen una referencia obligada para definir el fenómeno sobrenatural dentro de la literatura y sus múltiples aplicaciones.

El desarrollo del presente trabajo de investigación seguirá una línea que permitirá aproximarse al tema sobrenatural desde una perspectiva histórica, haciendo mención de la destacada atención que recibió del pensamiento cultural europeo desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. Seguidamente, se pasará a comentar la presencia del tema en la literatura peninsular, partiendo desde la época medieval hasta el siglo XVII, donde abundan obras con marcados componentes fantásticos. El siguiente apartado se centrará en estudiar el propósito dramático y didáctico de las diferentes manifestaciones de lo sobrenatural en las comedias áureas de diferentes tipos.

CAPÍTULO 2- El Sobrenaturalismo dentro del pensamiento europeo de los siglos XV-XVII

Situar al sobrenaturalismo dentro de un contexto histórico es necesario para comprender que el interés del que fue objeto y la aplicación que de él se hizo en la literatura áurea no proviene de una acción repentina e involuntaria por parte de los dramaturgos, sino de un interés que había estado gestándose en el pensamiento popular desde mucho tiempo atrás. Tal y como afirma María Jesús Zamora Calvo en relación al tema de las manifestaciones de las artes comúnmente denominadas ocultas, lo cual también puede entenderse como temática sobrenatural:

El hombre se ha sentido fascinado por lo oculto prácticamente desde el mismo momento en que tuvo conciencia de su limitación e imperfección [...] Pero es sobre todo durante el Renacimiento y el Barroco cuando tanto el filósofo como el teólogo y el inquisidor, se fijan de manera especial en la magia, no solo por el auge que experimenta en esta época, sino también por la atracción que ejercen lo arcano, lo misterioso y lo demoníaco (cit. en Lara y Montaner 17).

Un referente histórico que no puede pasarse por alto es precisamente el Renacimiento, período definido por la *Enciclopedia Britannica* como “literally ‘rebirth’, the period in European civilization immediately following the Middle Ages and conventionally held to have been characterized by a surge of interest in Classical learning and values.” A nivel general, el “renacer” significó el sustituir el teocentrismo medieval por el antropocentrismo. La persona en toda su dimensión humana pasó a ocupar el plano principal. Es precisamente este cambio del pensamiento teocentrista al antropocentrista, que busca entender mejor al hombre en su entorno y como un ser capaz de crear y ejercer su influencia sobre el mundo que le rodea, lo que impulsa una revitalización del deseo de explicar lógicamente los fenómenos del mundo natural.

De acuerdo a Jane P. Davidson, parte de los aspectos del Renacimiento, incluyendo el extendido interés por lo sobrenatural, evolucionaron parcialmente de los conceptos que se habían generalizado desde siglos anteriores (1). Uno de los conceptos que alimentó en gran medida la creencia en lo sobrenatural fue el fenómeno de la noche. A pesar de que este era un fenómeno completamente natural, el pensamiento popular tendía a relacionarlo con la llegada de la oscuridad. En aquella época, según sostiene Darren Olridge, “people in the sixteenth and seventeenth centuries typically perceived their surroundings in terms of civilization and wilderness” (xvii). Las aldeas eran asentamientos básicos y de modesta extensión generalmente localizados en medio de vastas y grandes extensiones de tierra salvaje. Olridge asevera que “...men and women were profoundly aware of the presence of untamed places beyond areas of habitation. These places were lost to darkness at night, accentuating their danger to those who strayed from the relative security of human settlements” (xviii). El caer la noche aumentaba el miedo por lo desconocido, por lo que no podía verse y por lo tanto controlarse.

La noche pasó a ser la parte del día donde el hombre se sentía más vulnerable ante los peligros de lo salvaje. Sin embargo, con el paso del tiempo más fueron los fenómenos que asociados a la noche y a lo salvaje se convirtieron en amenazas latentes. Para el siglo XVI en Inglaterra particularmente, la relación entre los demonios y la noche ya estaba bien establecida, hasta el punto que fueron muchos los reportes de personas alegando que habían sido víctimas de ataques perpetrados por espíritus nocturnos (Olridge xvii).

Al igual que los demonios, más fueron las diferentes manifestaciones sobrenaturales de índole “oscuro” que culturalmente se popularizaron y se convirtieron en componentes necesarios del folclor de este período histórico. Davidson destaca que tanto en el norte como en el sur de Europa existieron aspectos de carácter sobrenatural y que si bien algunos de ellos predominaron

en alguna región más que en otra, es posible establecer una tipología de elementos sobrenaturales: el diablo como la fuente de todo mal; los demonios; las brujas y hechiceras las cuales se creía vivían en completa comunión con el demonio, del cual provenían también sus poderes; los fantasmas y apariciones, que aunque no gozaron de tanta popularidad como los primeros, sí ganaron un espacio dentro de la idiosincrasia de la época; finalmente los hombres lobo, los cuales alcanzaron mayor notoriedad en las regiones montañosas (2). La creencia en lo sobrenatural llegó incluso a ser la explicación para muchos de los fenómenos que hoy en día son tratados desde una perspectiva científica. Tal es el caso del fenómeno conocido como parálisis del sueño, según *Discovery News* "... a common but somewhat unexplained phenomenon in which a person awakens from sleep but feels unable to move. Up to 40 percent of people report having experienced sleep paralysis at some point in their lives...." Este y otros fenómenos, entre los cuales se incluyen las pesadillas, fueron, como sostiene Owen Davis, "often attributed to demonic assaults in the sixteenth and seventeenth centuries" (cit. en Orlidge xix).

La trascendencia de las prácticas relacionadas con el ocultismo tales como la brujería, la hechicería y la adivinación, entre otras que también contienen aspectos sobrenaturales, alcanzó tal proporción que las autoridades eclesiásticas de la época consideraron el combatir dichas prácticas como una necesidad apremiante. La Reforma, el movimiento religioso iniciado por Martín Lutero a comienzos del siglo XVI, se convirtió de esta forma en el arma perfecta para hacerlo. Stuart Clark afirma que "the condemnation of popular magic is reflective of two important aspects of Protestant demonological literature" (cit. en Theile y McCarthy 24). La condenación de estas prácticas obedeció a que la Reforma buscaba, en primer lugar, emprender un agresivo movimiento evangelizador y, en segundo, revitalizar el dogma de Dios como el poder absoluto sobre el mundo natural (Clark 24). Entre las estrategias evangelizadoras que el

movimiento reformista llevó a cabo se encuentra la producción masiva de libros de oración.

Peter A. Morton en referencia a este tipo de literatura religiosa comenta: “Lutheran prayer books provided with specific prayers upon which Christians could draw and set off models upon which they could base their own practices” (33). Adicionalmente, por medio de esta literatura reformista, “authors sought to lead their parishioners to pious faith in God and thus away from superstitious activities. Attacks on popular magic were intended to clarify this distinction, to illuminate the heretical nature of these blessings, and to remove them from popular practice” (38).

De la misma manera que la Reforma buscó mantener a sus fieles alejados de las prácticas que rondaran lo sobrenatural, la Contrarreforma saltó no solamente en defensa de los dogmas religiosos que la iglesia Católica proponía sino que por medio del restablecimiento de la Inquisición, particularmente en España, emprendió una fuerte persecución contra la herejía y la brujería. Ya que en esta primera parte se explora lo sobrenatural en Europa a *grosso modo*, se profundizará en las acciones de la Inquisición española más adelante, cuando el enfoque se dirija hacia lo sobrenatural y su incursión en la literatura española.

Como ya se mencionó, la respuesta de la iglesia tanto católica como protestante ante la influencia de lo sobrenatural en el pensamiento popular fue firme y a su vez agresiva. A pesar de que las prácticas de las ciencias ocultas eran penalizadas, no obstante, las creencias en seres como el diablo, demonios y fantasmas y otros seres sobrenaturales no lo eran, porque su existencia no se ponía en duda. El interés que concernía a los temas de esta índole atrajo también la atención de los estudiosos de la época, no como objeto de debate religioso pero más como un objeto digno de un estudio formal. En esta línea de pensamiento, Davidson propone dos premisas básicas en su estudio sobre el lado oscuro en la temprana edad moderna europea:

The first is that the supernatural was a huge, very diversified, and quite viable component of Renaissance and 17-century European culture. The second premise is that, because most of the aspects of the supernatural, like devils, witches, ghosts, and werewolves were thought to be real, these aspects were subjects for study using the developing scientific method. No distinction was to be made, for example, in studying the Devil or studying a West Indian Iguana. Both were to be carefully analyzed and depicted with great detail in writing and in imagery (11).

Impulsado por el reavivamiento que supuso el Renacimiento en el sentido de buscar objetivamente el conocimiento absoluto, lo sobrenatural en todas sus manifestaciones se convirtió en el blanco de investigación científica. En efecto, todas las creencias que hasta el momento pertenecían exclusivamente al folclor y a la idiosincrasia popular pasaron a ser consideradas del interés del método científico.

CAPÍTULO 3- El Sobrenaturalismo en la literatura áurea: de la época medieval al Siglo de Oro

En el apartado anterior, fue posible establecer la marcada relevancia que alcanzó el sobrenaturalismo como una constante del pensamiento cultural europeo durante los siglos XV-XVII. Es de reconocer, sin embargo, que en ciertas regiones su influencia exhibió mayor notoriedad. Lo que nos lleva, siguiendo el propósito del presente estudio, a centrarnos en la región peninsular y en el desarrollo del tema sobrenatural a través de las manifestaciones literarias, con un especial interés en el teatro áureo.

Los varios y numerosos estudios que han abordado el tema del sobrenaturalismo en España han llegado a la misma conclusión; sin el análisis exhaustivo de los aspectos sobrenaturales que en ella se encuentran no sería posible entender la vasta producción literaria medieval y renacentista de la península. Eva Lara y Alberto Montaner en su volumen sobre *La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, subrayan que la complejidad de las letras hispánicas se debe a su riqueza de elementos, personajes y motivos que ellos denominan *preternaturales* (18), término que según el diccionario de la *Real Academia Española*, se usa para describir fenómenos que se hallan fuera de su ser y estado natural. Lara y Montaner afirman con respecto a la literatura renacentista española, “quizás no haya otra literatura europea en la que se pueda realizar un recorrido mágico de forma tan clara y sin suturas como en la nuestra” (18). Esto parece indicar que a pesar de la transición de la Edad Media al Renacimiento en donde ocurre una revalorización de las ciencias, el acervo literario desarrollado durante la primera época y caracterizado por contener un buen número de aspectos sobrenaturales, no perdió vigencia. En cambio, “... the bulwark becomes a bridge that allows the

continuation of traditional beliefs in supernaturalism in the new intellectual atmosphere, enriching it thereby” (Lima 14).

Aspectos sobrenaturales como la alquimia, apariciones, astrología, brujería, magia, posesión, satanismo y exorcismos, entre otros, fueron elementos destacados dentro del teatro español desde sus comienzos. Es en la literatura medieval donde puede observarse una marcada prevalencia del ocultismo, lo cual refleja fehacientemente la mentalidad que predominaba en el vivir de la época tanto de la corte como del pueblo. Robert Lima afirma que “the earliest devil pact extant in Spanish Literature dates from the middle of the thirteenth century; it is the *Miraglo de Teófilo*” (6). Esta obra presenta como tema central el pacto con el diablo, y las respectivas consecuencias que derivan de este, principalmente la salvación o la condenación eterna. El mismo tema sería nuevamente utilizado en varias obras dramáticas del Siglo de Oro e igual fenómeno ocurriría con otros aspectos sobrenaturales. Tal es el caso de la *Celestina*, el personaje creado por Fernando de Rojas en la *Tragedia de Calixto y Melibea*, la cual se nos presenta como una bruja en calidad de casamentera. Lima sostiene con respecto a este personaje que “other plays of the sixteenth and seventeenth centuries may not disclose an association with the *Celestina* through the title, but may include either a character with the same name or one with similar characteristics” (15).

La astrología como una ciencia de lo oculto fue incorporada también como parte del argumento de diversas obras, y aunque su tratamiento osciló entre lo paródico y lo serio, siempre fue abordada como un fenómeno de dimensiones extraordinarias. Al considerar todas estas manifestaciones de tinte ocultista, es imprescindible dirigir la atención hacia la que popularmente se creía y aun en nuestros días se considera como la causa de todos los males, y asimismo el más importante personaje sobrenatural en su dimensión ocultista; nos referimos al demonio, diablo o

Satanás. Esta figura es sin duda junto a la de la hechicera y bruja, la más representada en el teatro medieval y también áureo. Lima con respecto a la presencia del demonio en las tablas asevera que “although the Lord of Hell appeared frequently on the medieval stage, he did not possess the grandeur and the potency that the Golden Age dramatists were to give him” (20). Efectivamente, el demonio como personaje de comedia áureo, se nos presenta minuciosamente elaborado, no como una entidad burlesca sino como el mal encarnado, cuyo máximo propósito era apartar del buen camino y por ende privar de la salvación a la mayor cantidad de almas posibles (22).

No cabe duda, partiendo de la evidencia presentada, que el sobrenaturalismo vino a constituir una parte esencial del pensamiento español. Sin embargo, su presencia e influencia en la mentalidad colectiva de la época fue considerada perniciosa por las autoridades religiosas. Así como la Reforma opuso una fuerte resistencia a las prácticas que en aquel entonces eran consideradas artes oscuras por tener un componente sobrenatural, igualmente en España el movimiento de la Contrarreforma, por medio del órgano de la recién reestablecida Inquisición y la censura oficial de libros, penalizó estas ideas y prácticas que se erigían en contra de los dogmas existentes y que en última instancia se consideraban herejías. Para tal caso, la censura determinó establecer índices de libros prohibidos. Estos se dedicaban a la erradicación de herejías y errores, como dos formas de oposición a las verdades de la fe, porque concernían a las verdades católicas y a las verdades teológicas. Cabe destacar, según afirma José María Vega, que “en su mayoría el propósito de los censores no era otro que la prohibición de los libros, obras y tratados «en que se contienen errores contra nuestra santa fe católica y cosas supersticiosas, escandalosas y mal sonantes” (37). Toda esta reacción en contra de las llamadas supersticiones y falsas creencias en el estricto sentido religioso, evidenciaba la existencia de una dicotomía en la

España de ese entonces, que, según señala José Manuel Pedrosa, se manifestaba en una marcada religiosidad plagada de un fuerte sentimiento mágico:

[...] una España que era mágica por dentro y religiosa solo en la superficie.

Impregnada hasta los puros huesos, de la cabeza a los pies, por un elenco profundísimo y disparatado de supersticiones, creencias en agujeros, monstruos, engendros y prodigios que articulaban más que ningún otro factor, la vida social y cultural, la ideología de todas las clases e individuos del país, la conciencia del presente y del porvenir, de la enfermedad y la salud, de la vida y la muerte (13).

Siendo un factor determinante en el actuar colectivo, era de esperarse que los aspectos sobrenaturales que hasta ahora se han mencionado constituyeran una importante fuente de material literario para los dramaturgos áureos. Además, según afirma Parker, “all the great Spanish dramatists were good theologians” (15). Los grandes dramaturgos áureos poseían un buen conocimiento religioso y esto se reflejó en la composición de un buen número de sus obras. Por lo tanto, este deseo de crear comedia se aunó también al objetivo de impartir conocimiento teológico, particularmente en su dimensión ascética para educar en la fe y la moral. A través de los diferentes tipos de comedias, el teatro del Siglo de Oro, se dedicó a entretener y a educar. El siguiente apartado permitirá explicar en mayor profundidad la manera en que el elemento sobrenatural se prestó no solo como recurso dramático sino también como herramienta moralizadora.

CAPITULO 4- La comedia áurea: lo fantástico como elemento moralizador

La prolífica comedia del Siglo de Oro ha sido estudiada y dividida en varias subcategorías de acuerdo a la temática que haya tratado. La división propuesta por José Martel y Hymen Alpern incluye las siguientes clases: comedias históricas, comedias de capa y espada, comedias de palacio, comedias de santos, comedias de carácter y comedias de figurón (xviii). Muchos de los temas que generalmente salían a la luz en estas comedias eran temas de interés religioso y moral, y su composición generalmente incluía la presencia de elementos sobrenaturales. Más adelante se discutirá con mayor detalle la lógica con la que estas obras eran escritas y la importancia e impacto que exhibieron en la época. Por ahora, la atención se dirigirá hacia la presencia de lo sobrenatural en estos tipos de comedia, analizando en primer lugar la forma en que estos ingredientes sobrenaturales pueden ser estudiados como elementos de literatura fantástica, en segundo lugar, la forma en que tales elementos fantásticos se convirtieron en una herramienta útil y deliberadamente usada por los dramaturgos áureos para llevar a cabo su instrucción religiosa y moral.

El modo fantástico y sus principios han sido ampliamente estudiados desde el siglo XVIII, y el debate entre qué elementos comprende y qué tipo de literatura puede considerarse fantástica ha existido desde entonces. Una de las mayores contribuciones ha venido de la mano de Tzvetan Todorov por medio de su libro *Introducción a la literatura fantástica*. Para efectos de su mejor comprensión, él propone que el concepto de lo fantástico debe ser definido en relación a lo que es real e imaginario. Lo fantástico es la incertidumbre, la duda que surge cuando las leyes de la naturaleza buscan explicar un evento aparentemente sobrenatural (25). David Sandner manifiesta que lo fantástico no debe prestarse para interpretación formal, sino que su propósito fundamental es dejar en el lector o espectador una disyuntiva ante la posibilidad que fenómenos

que generalmente son considerados irreales, sean de hecho reales (9). Sin embargo, son las ideas desarrolladas por Ana María Barrenechea, las que de manera más acertada complementan la teoría elaborada por Todorov con respecto al género fantástico. De acuerdo a Barrenechea:

La literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro de texto, en forma explícita o implícita (393).

De la definición anterior se puede deducir que la confrontación entre lo natural y lo sobrenatural es lo que produce lo que Barrenechea denomina *efecto de focalización*. Así, al focalizar la atención ante la violación del orden natural de las cosas se alcanza el propósito del género fantástico, el cual es causar conmoción tanto intelectual como emocional en el lector o espectador (396).

Otro aspecto importante a destacar del género fantástico, que a su vez servirá para realizar el estudio de la lógica en las comedias áureas más adelante, son las categorizaciones temáticas a nivel semántico que en la literatura fantástica se puede identificar. Tales grupos, según propone Barrenechea, se dividen de acuerdo al nivel semántico de los componentes del texto y la semántica global del texto (401). Ambas categorizaciones semánticas apuntan a certificar la existencia de otros mundos y de entidades y fenómenos de naturaleza indefinida. Asimismo, la existencia y presencia de tales mundos y entidades no cuestionan la existencia de nuestro mundo tangible, pero su intromisión en él puede considerarse como una amenaza latente. Es decir, la materialización de un fenómeno sobrenatural en un texto pone en peligro el desarrollo del orden natural de la trama inicialmente propuesta y la vida de los personajes en ella.

Esta alteración del orden es precisamente lo que la comedia áurea utiliza como medio didáctico. La perturbación del plano terrenal como instrumento didáctico solamente podía ser lograda mediante la introducción de elementos fantásticos de índole sobrenatural, que llevaran al personaje dentro de la obra y por ende a la audiencia a enfrentar la existencia de una realidad superior, una realidad que se componía de fenómenos y seres fantásticos. Esta realidad última era también el equivalente a la salvación eterna, la cual se constituía como uno de los mayores dogmas defendidos por la doctrina de la Iglesia de la época. Claramente el poder acceder a este *más allá*, requería llevar una vida de acuerdo a los preceptos religiosos y morales que la Iglesia proponía. El teatro áureo, por ende, se prestó a la tarea de hacer esta realidad última un poco más visible y asequible a la audiencia en los corrales no en forma de simple entretenimiento sino como un medio de proveer a tal audiencia un modelo de conducta moral.

La inclusión del elemento sobrenatural en los diferentes tipos de comedia áurea es fiel reflejo de la problemática espiritual entre redención y perdición que se vivía en la época del Siglo de Oro. En la siguiente cita encontrada en el *Quijote*, se puede apreciar como las comedias de santos formaban parte del repertorio literario de la época y como estas llevaban a escena elementos sobrenaturales. La cita corresponde a la opinión que comparte el cura con respecto al teatro religioso que estaba en pleno apogeo. Es importante destacar que esta cita refleja fielmente la apreciación negativa de las autoridades religiosas del tiempo con respecto a las obras de este tipo. Estas llegaron a ser consideradas como una forma de ridiculización de la liturgia y dogmas de la Iglesia Católica:

“Pues, ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más

respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia, que todo esto es perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias y aun en oprobrio de los ingenios españoles, porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por barbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos” (I.48, 430-431).

Efectivamente, tal y como puede apreciarse en la cita, los censores de la época criticaron la composición de las comedias religiosas. Según su parecer, la representación extravagante y espectacular de las vidas de los santos en cuestión rondaba más en lo profano que en lo sagrado (García-Luengos 32). Sin embargo, la censura impuesta sobre estas comedias no impidió que el gusto por ellas disminuyera, ya que eran esos mismos elementos contra los cuales la censura se manifestaba los que atraían al público. Según resaltan Reyes Peña y Shergold, una característica esencial de las comedias religiosas era su elaborada representación en la escena: la comedia hagiográfica...por la necesidad que tiene de visualizar lo sobrenatural se presta a lo espectacular y, por lo tanto, al uso de tramoyas, apariencias, adornos y trajes que tanto gustaban al público” (cit. en Dassbach 33). Asimismo, aunado a la espectacularidad con la que se llevaban a escena, también era del interés del público el presenciar aunque de forma dramatizada las acciones de índole sobrenatural que rodeaban las vidas de los santos de las comedias. Como afirma René Andioc, “el público tiene particular afición a las hazañas gloriosas y fantásticas de los paladines de su religión” (cit. en Vega García-Luengos 33). El teatro áureo se convirtió de esta forma en un medio evangelizador, y el elemento sobrenatural que lo acompañaba le aportaba mayor efectividad.

Lo sobrenatural, como ya se explicó previamente, era usado dentro de la comedia en situaciones donde se requería pasar del plano del mundo físico al plano de lo inexplicable, al plano de lo fantástico. Como ejemplo de estas situaciones se pueden considerar los milagros de los santos representados y el martirio del que fueron objeto. Jonathan Thacker apunta que “no doubt the unjust, sometimes horrific, deaths of Catholic saints provoked pity, but also admiration and even wishful identification...” (147). Es decir que la forma sobrenatural con la que los dramaturgos intencionalmente retrataban ciertos aspectos de las vidas de los santos, llevaba a dejar en el espectador un deseo de asemejarse a tales santos. Esto en el sentido que, aunque dichos santos exhibieran momentos de flaqueza espiritual y sufrimiento terrenal, la misericordia de Dios siempre se hacía presente para ellos y por ende les era concedida la redención eterna.

Los otros tipos de comedia, como ser las de carácter, capa y espada y de palacio no fueron ajenas al uso de lo sobrenatural. Un término que es importante resaltar y el cual se encuentra íntimamente relacionado con el propósito de lo sobrenatural en estas comedias, es la casuística. *La Real Academia Española* define la casuística dentro del campo de la teología moral, como la aplicación de los principios morales a los casos concretos de las acciones humanas. La influencia de lo moral en el obrar humano se convirtió en la premisa fundamental de estas comedias, las cuales muchas veces incluían un componente sobrenatural. Hilaire Kalendorff afirma que “perhaps the *comedia* was so popular...because it gave Spanish Catholics a forum for examining hypothetical moral dilemmas for which they might find parallels in their own lives. Ironically, this public phenomenon of the play may have offered them a greater privacy than the Catholic confessional” (185). La comedia era, de esta forma, una especie de guía de principios morales destinada a educar mediante el entretenimiento en el tablado. Los personajes eran generalmente puestos ante complejos dilemas morales, que requerían un actuar

justo y correcto. Kalendorff indica que “this type of ethical reasoning becomes an obsession for *comedia* characters and their authors” (194). Nuevamente el elemento sobrenatural hacía este propósito didáctico aún más efectivo, porque cuando los personajes exhibían una conducta contraria a la esperada por la sociedad, estos eran víctimas de un castigo que usualmente involucraba un aspecto sobrenatural, el cual nos lleva de regreso a la presencia de lo fantástico.

Es imperativo proseguir con el análisis de una selección de obras que servirán como evidencia de lo sobrenatural al servicio de la didáctica de índole religiosa y moral. Las obras a analizar corresponden a Lope de Vega, Tirso de Molina y Mira de Amescua.

En *Lo fingido verdadero*, Lope de Vega presenta la historia de la conversión de San Ginés, actor y mártir condenado a muerte por orden de Diocleciano el 15 de agosto del año 303. Lope nos lleva a presenciar tres momentos clave en este episodio de la vida de Ginés: la manifestación de Dios en su vida, la conversión marcada por su bautismo y la confirmación de su fe, perfilado por el abandono del amor humano por el divino y su consecuente martirio. En cada uno de estos momentos, Lope nos hace pasar del plano del mundo físico al mundo espiritual, experimentando junto a Ginés esa confrontación entre realidad y ficción. En el primer momento clave mencionado anteriormente, somos testigos de una voz de dentro que habla directamente a Ginés: “no le imitarás en vano, Ginés; que te has de salvar” (v. 2490). Esta voz proviene de Dios, la cual se manifiesta a Ginés, asegurándole que la tarea que ha de realizar de imitar en escena a un cristiano por pedido de Diocleciano, traerá consigo la salvación de este. De este punto en adelante, Ginés se encuentra ante la disyuntiva de si considerar dicha voz como una señal del cielo o un mero producto de su imaginación. Durante este proceso de debate espiritual, son varios los eventos que lo llevan poco a poco a reconocer algunos dogmas de la fe católica. En primer lugar, en base a lo que “La Voz” manifiesta, nos hallamos ante la

confirmación de la existencia de la vida eterna, la promesa de salvación que viene con las palabras “te has de salvar”. En el siguiente pasaje, tenemos la confirmación por parte del mismo Ginés de la existencia de Jesucristo, como fuente de esa salvación que le ha sido anticipada:

La voz que todo mi oído
me ha penetrado el sentido
sospecho que fuera bien
pensar que es Cristo, si es quién
me ha tocado y me ha movido. (vv. 2504-2508)

El momento cumbre de esta comedia es la aparición del ángel que viene a ofrecerle a Ginés el bautismo de los cristianos en recompensa de su reciente conversión. La aparición de este ser celestial es el catalizador del conflicto entre el mundo físico y el espiritual, ya que luego de las palabras pronunciadas por este verdadero ángel, se presenta en escena interpretando a un ángel, el joven Fabio, un actor de la compañía teatral de Ginés a quien se le había encomendado el papel del ángel redentor. De esta forma todo lo que iba a ser fingido como parte de la trama de la comedia dentro de la comedia, ha venido a hacerse real y verdadero, tratando de convencer de esta forma que tal y como ocurre en el tablado, en el plano de la vida terrenal también pueden coexistir lo natural y lo sobrenatural. Y aún más que coexistir, el hombre está llamado a abandonar la vida terrena por la vida del más allá, la cual es brindada por Dios. Como lo expresan E.M. Wilson y D. Moir, el tema central de *Lo fingido verdadero* es la noción filosófica y religiosa del gran teatro del mundo. El mundo es un gran escenario, en donde todos los hombres están llamados a representar cortos papeles durante sus vidas hasta que son llamados por Dios para ser juzgados según su interpretación (62). Lo sobrenatural forma también parte de este gran teatro del mundo, porque es otra dimensión del vivir del ser humano. En *Lo fingido*

verdadero, esta dimensión sobrenatural está claramente indicada mediante la incursión del ángel y la voz divina y estos dos aspectos nos llevan a cruzar al plano espiritual al cual el hombre está destinado a llegar. El mensaje teológico-moralizador reforzado por estos dos aspectos sobrenaturales es el de vigorizar la creencia en la redención eterna, la cual puede ser obtenida mediante la aceptación de la existencia de Dios y Jesucristo, tal y como Ginés lo hizo.

En la obra *El caballero de Olmedo*, también escrita por Lope de Vega y la cual está catalogada como una obra de capa y espada, podemos encontrar cómo una diversidad de elementos sobrenaturales interactúan con el mundo natural con el propósito de transmitir una enseñanza moral. En las palabras de Lima encontramos la premisa de la obra: “the work unravels the tragic story of don Alfonso, who falls victim to the jealousy and hatred that fate instills in his adversary for the hand of Doña Inés” (16). La obra debe su aspecto sobrenatural en parte a la presencia del personaje de Fabia, la cual se nos presenta como una bruja que, en calidad similar a la Celestina, busca tener parte en el desarrollo del romance entre don Alfonso y doña Inés. Ella es la persona a quien se le contrata para facilitar la seducción de la virgen (Lima 16).

La naturaleza ocultista de Fabia se evidencia en los hechizos y conjuros que esta realiza invocando el nombre del diablo. Un ejemplo de esto se encuentra en el primer acto, donde Fabia busca convencer a doña Inés de leer la nota que don Alonso le ha enviado para manifestarle su interés. Para que la nota leída pueda exhibir mayor efectividad, Fabia pronuncia un hechizo donde pide la asistencia del diablo:

Apresta,

Fiero habitador del centro

Fuego accidental que abraze

El pecho de esta doncella (vv. 393-396)

Muchas son las opiniones críticas que manifiestan que a pesar de que, en efecto, Fabia es una bruja, no hay suficiente evidencia para afirmar que es gracias a sus poderes o a su intervención que el amor entre Inés y Alonso se concreta. Ignacio Arellano sostiene que el papel de Fabia se reduce al de ser una simple mensajera, y no hacen falta poderes mágicos para entablar los amores entre los protagonistas que surgen previamente a la intervención de la alcahueta. (20). Efectivamente, la presencia de Fabia en la comedia no es determinante en la materialización de amor que surge entre los protagonistas, pero sí es esencial para exponer la dimensión moralizadora de la obra, porque al estar ella involucrada en las acciones de Alonso e Inés, estas se ven contaminadas por un claro sentido de inmoralidad.

Parker sostiene que el problema en sí de la relación entre Inés y Alonso no está en el interés y amor que ambos se profesan, sino en la forma que estos se han entregado ciegamente a la pasión y han buscado concretar su amor por medio de engaños, llegando a deshonar la voluntad del padre de Inés, don Pedro (*Approach 14*). Don Pedro ha prometido la mano de su hija a Rodrigo, pero Inés, para evitar este matrimonio arreglado, finge querer ser monja. En este engaño a la autoridad paterna, el cual es una clara ofensa según la moral de la época, Inés es asistida por Fabia, la cual al hacerse pasar por “beata” finge darle lecciones preparatorias. Otra de las ofensas a la moral que pueden encontrarse en la obra es el hecho que Alonso, siendo un caballero noble, de buenas virtudes y buen cristiano, haya recurrido a las acciones deshonestas de Fabia para acercarse a Inés y manifestarle su interés. Este es un ejemplo de amor que ha buscado concretarse por los medios equivocados. Arellano afirma que “Fabia tiene una importante funcionalidad dramática, al introducir el elemento mágico, el ingrediente misterioso como recurso estético que abre el paso al más allá que asoma a través de los agujeros y apariciones maravillosas que van a desembocar en la muerte de don Alonso” (21). Sin embargo, más que

simplemente ser un recurso estético, por medio de Fabia, Lope busca dar un claro ejemplo a la audiencia sobre las ofensas religiosas y morales en las cuales los protagonistas han incurrido valiéndose de la ayuda de Fabia. El hecho que ella sea partícipe de estas lo agrava por su condición de bruja, lo cual estaba completamente en contra del pensamiento religioso moral de la época.

Otros dos aspectos sobrenaturales a resaltar en *El caballero de Olmedo* son la sombra y el labrador y su cantar, los cuales aparecen en el tercer acto. Leslie Levin afirma con respecto a este episodio: “Alonso’s arrogance and passion for Inés blind him to his offense against Rodrigo’s honor. The appearance of “la sombra” does not change the course of Alonso’s life; his pride leads him along the road to Olmedo, and he is murdered by Rodrigo.” Laura Vidler enfatiza la condición sobrenatural de estas dos entidades, al indicar que el labrador, a pesar de manifestarse como una persona normal, posee conocimiento de eventos futuros, porque una y otra vez le advierte a Alonso sobre la fatalidad de la que él será víctima. En cuanto a la sombra, Vidler asegura que esta es el elemento principal que anticipa la muerte de Alonso (153). La función de estas dos entidades es la de marcar una premonición sobre la latente fatalidad, y al mismo tiempo presentarse como agüeros, y también como oportunidades de conversión que se le ofrecen a Alonso para no seguir el camino que ha emprendido. Este camino no solamente es el camino físico que él ha emprendido hacia Olmedo, sino en el sentido figurado también es el camino que ha iniciado al pretender a Inés a escondidas y ofender el honor de don Pedro y don Rodrigo. El labrador una y otra vez intenta persuadir al Caballero de Olmedo a que se aparte del camino que sigue y se enderece, al manifestar que es preciso volver a Medina: “Muy necio valor tenéis./ Volved, volved a Medina” (vv. 2413-2414).

La sombra, sin proferir más palabra alguna que el nombre del caballero, es una entidad fantasmagórica que le muestra a Alonso el destino que está pronto a sufrir si no rectifica. Sin embargo, Alonso hace caso omiso a las múltiples señales que ha encontrado en los momentos cercanos a su muerte y es precisamente por eso, por su terquedad, por su falta de consciencia moral que sufre el fin que le han anticipado. El hecho que sean dos entidades sobrenaturales las que anticipen la muerte a don Alonso, refuerza el propósito didáctico porque estas provienen del “más allá”. La audiencia de la época (y aun la de nuestros días), mantenía creencias en estos tipos de fenómenos y, al utilizarlos como medios de instrucción moral y de conversión, el mensaje podía ser entendido más fielmente.

Una de las obras más emblemáticas del Siglo de Oro español es sin duda *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, la cual, como parte de su clara dimensión moral, explora el concepto del castigo tanto divino como social como consecuencia de una vida llena de pecado y malas acciones. Algunos de los aspectos que hacen esta obra tan destacada son la complejidad de sus personajes y la constante dinámica entre su dimensión moral y espiritual. Tal y como Bruno Damiani sostiene, esta obra es un gran ejemplo de lo que es un drama filosófico-religioso con un marcado énfasis en los problemas teológicos relacionados con la salvación espiritual (214).

Efectivamente, la salvación espiritual y la condenación eterna son temas expuestos y reforzados a lo largo de la obra. De igual manera se presenta un vasto contenido moral, el cual proviene principalmente de la reprobación de las faltas realizadas por el personaje principal de *don Juan*. Damiani lo describe como “...a trickster, betrayer of promises, and murderer” (212). Adicionalmente, los pecados y las faltas que este comete en contra del actuar cristiano y del orden social son, como apunta Judith H. Arias, las siguientes:

He makes a mockery not only of the father/son relation, but also of the relations between subject and king, man and woman, and man and God. He further disregards class distinctions, rules of hospitality, bonds of friendship, the institution of marriage and respect for the dead. At the same time...Don Juan ravages social customs, laws and institutions...He incarnates the very spirit of social violence (366).

Don Juan en calidad del burlador de Sevilla es, sin lugar a dudas, el principal artífice de las faltas que se exponen en el transcurso de la obra. Sin embargo, son muchos los estudios que en años recientes se han orientado a demostrar que las víctimas de don Juan se perfilan también como agentes de prácticas tanto anticristianas como antisociales. Como sostiene Arias, “Don Juan’s victims, far from being innocent as once assumed, actually form part of a corrupt society in which pride, arrogance, lust, envy, greed, dishonesty, favoritism, and hypocrisy prevail as norms of behavior” (365). Por lo tanto, son don Juan y sus víctimas a quienes Tirso utiliza como medio para poner en evidencia las fallas que caracterizan a la sociedad de la época y mostrar cómo es todo el sistema social el que adolece de un orden moral.

La armonía religiosa y social es reestablecida, no obstante, al final de la obra no solo con la muerte del burlador, sino también con la condenación eterna de la importante figura del convidado de piedra, la cual como representación de la sociedad corrupta recibe también parte del castigo divino. Esta figura del convidado es también bastante significativa porque es la mayor evidencia del ingrediente sobrenatural que contiene la obra, y de la cual se hace uso con un profundo sentido teológico-moralizador. Tal y como Arias asegura, “the shifting of scenes between the palace, and the inn and church where Don Juan encounters with the vivified statue occur, suggests that a supernatural solution is at hand. Tirso in fact suggests the probability of

such solution at intervals throughout the play, each time don Juan's father, servant and victims warn him that he must eventually come to terms with divine justice" (367).

Don Juan es un hombre sumamente licencioso, que siendo creyente y teniendo fe en Dios asume que siempre habrá tiempo suficiente para arrepentirse de sus engaños (Damiani 214). Los engaños de Don Juan son tales, que uno de ellos, precisamente el que realiza en perjuicio de doña Ana, no solo refuerza su carácter de burlador pero también lo convierte en un asesino. La víctima es don Gonzalo de Ulloa, quien al querer vengar la deshonra de su hija busca darle muerte a Don Juan, pero este falla en el intento y perece por la espada del burlador. La muerte de don Gonzalo es crucial para que el castigo divino marcado por la presencia de lo sobrenatural se concrete al final de la obra, ya que es él quien es traído de vuelta en el tercer acto como el anteriormente mencionado "convidado de piedra".

Antes de dar paso al análisis de la muerte de don Juan y la condenación eterna tanto de este como el convidado de piedra es importante recalcar que el carácter sobrenatural de este último personaje obedece a las creencias teológicas que gozaban de una amplia aceptación en la época. Los conceptos de fantasmas y aparecidos que habían surgido durante la época medieval, aun exhibían bastante aceptación durante los años del Siglo de Oro. Tertuliano, padre de la iglesia y prolífico escritor cristiano, había admitido que realmente se daban "los movimientos post mortem de algunos difuntos, pero no como afirmación de su existencia todavía terrena sino como una acción milagrosa ejecutada por Dios para edificación de los creyentes o conversión de los no creyentes" (Klein 60). San Agustín, santo, padre y doctor de la iglesia católica, en la misma línea de pensamiento que Tertuliano, halló justificación a la creencia de que algunos muertos no logran descansar en paz y se aparecen a los seres vivientes (Klein 60). De acuerdo a estos estudios propuestos por importantes doctores de la iglesia, y los cuales podrían haber sido

adoptados por los teólogos del Siglo de Oro, como Tirso de Molina, se puede concluir que don Gonzalo, al prometer en sus últimas palabras ejecutar venganza por el agravio del que ha sido víctima, regresa en el tercer y último acto caracterizado como un ente fantasmagórico, como un alma que, según lo propuesto por San Agustín, no logra descansar en paz, y a su vez sirve no solo como medio de aplicación de justicia divina sino también como víctima de esta misma justicia que es enviado a aplicar. Según sostiene Arias, “the commander suffers the same punishment as Don Juan; he burns in hell...if he is a Messenger of God to ensure the triumph of good over evil, he is also part of the evil over which the good eventually triumphs” (372).

Los siguientes versos contienen las palabras que el convidado de piedra dirige a don Juan para recalcarle que su tiempo para enfrentar el juicio divino ha llegado:

Para el fuego que buscaste.

Las maravillas de Dios

Son, Don Juan, investigables,

Y así quiere que tus culpas

A manos de muerto pagues

Y si pagas desta suerte

Esta es justicia de Dios:

Quien tal hace que tal pague (vv. 315-316).

Más adelante, las acotaciones que siguen a la muerte de don Juan especifican claramente el destino de las dos almas: “*Húndese el sepulcro con Don Juan y Don Gonzalo, con mucho ruido y sale Catalinón arrastrando*” (316). Según estas acotaciones, ambos personajes son condenados a sufrir en el infierno, que según la tradición de la iglesia es la morada de aquellos que no se han arrepentido antes de morir. Las faltas de don Juan expuestas a lo largo de la obra

son pruebas fehacientes del castigo divino que merece. Sin embargo, las faltas de don Gonzalo en la forma del comendador no son tan explícitas. Al final, sus palabras “Esta es justicia de Dios, quien tal hace que tal pague”, no solo son aplicadas al burlador sino a sí mismo también. El hecho que él también perezca en el “fuego eterno” es bastante significativo para el mensaje teológico-moralizador de la obra, porque a pesar de que él regresa en calidad de mensajero divino, también como argumenta Arias, el convidado representa “the unchristian desire for revenge which consumes each of Don Juan’s victims as they gather at the palace and which is moreover, deeply ingrained not only in seventeenth century Spanish society but in the human community of all times and places” (372). El convidado, por lo tanto, se convierte en el canalizador del deseo de venganza de todas las víctimas de don Juan. Este deseo de venganza y justicia por las propias manos no cabe dentro del concepto cristiano de compasión y perdón, por lo que la maldad que el convidado de piedra representa también debe ser condenado.

Tirso de Molina, por medio de *El burlador de Sevilla*, no busca solamente condenar las prácticas que van en contra del buen actuar cristiano, mayormente expuestas a través de don Juan, sino también las prácticas que atentan contra el orden social expuestas a través de las faltas que también cometen las víctimas de don Juan. Es por esta misma razón que ambos personajes deben perecer, ambos deben sujetarse a la ley divina, ambos deben ser eliminados para que el mal sea erradicado, y el bien sea restituido.

La siguiente y última obra a analizar es una de las más representativas de Mira de Amescua, *El Esclavo del Demonio*. Catalogada como una obra de santos y bandoleros, la comedia está basada en la leyenda portuguesa de San Gil de Santarém, según la cual el santo en un momento de debilidad vendió su alma al diablo con el propósito de aprender los secretos de la nigromancia, pero que luego de arrepentirse y de aceptar nuevamente la fe cristiana, es salvado

por Dios. Lima sostiene que la trama de la obra se centra en el pacto diabólico de un canalla que finalmente abandona sus actividades nefarias y se reintegra a la fe católica (33). En cuanto a la finalidad de la obra, Martel y Alpern afirman lo siguiente: “su trabajo marca el comienzo de la transición de la comedia como novela en acción a la lección en filosofía moral, la cual contempla como propósito principal la de instruir más que entretener” (415). Efectivamente, la intención primordial en *El Esclavo del demonio*, más allá de únicamente compartir una lección moral, es recalcar la superioridad de la misericordia divina por sobre cualquier pecado o crimen cometido por un pecador.

El elemento fantástico presente en la obra por medio del cual se refuerza su didáctica moral-religiosa es la figura del demonio. El diablo como tal ya había aparecido con bastante frecuencia en el teatro medieval europeo. Sin embargo, es hasta el Siglo de Oro, que este alcanza popularidad en el teatro español. Lima afirma que “el Lucifer del Siglo de Oro posee un intelecto superior al de su antepasado medieval y usa sus engaños para atraer al ser humano, quien, o viéndole como figura trágica a quien compadece, o teniéndole por verdadero dios cae entonces en sus manos” (Lima 32). El demonio aparece en numerosas obras del Siglo de Oro, algunas de ellas son *La Maya* de Lope de Vega, *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, *Quien mal anda mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón y *El Mágico prodigioso* de Calderón de la Barca. Tanto en estas como en otras comedias en las que el demonio tiene un papel importante, este siempre es retratado como la encarnación del mal cuyo objetivo primordial es la seducción del alma humana.

Amescua retrata en su obra el acto del abandono del bien y la virtud por el goce de una vida libertina, la cual al no contemplar los lineamientos tanto morales como cristianos conduce irremediabilmente a la condenación eterna. Como afirman Martel y Alpern, *El esclavo del*

demonio propone como tema central el problema del libre albedrío versus la predestinación (416). También Parker sostiene que la obra busca demostrar que “a person’s salvation or damnation is not predetermined and that an individual’s destiny depends on his or her collaboration with divine grace (*Spanish Dramatists* 114). Es precisamente por este énfasis que la obra pone en el papel que cada individuo desempeña en su propia salvación que el tema del bandolerismo, definido a *grosso modo* por Parker como “el tema del bandido-criminal desafortado-que se vuelve santo, y del santo que se vuelve bandido” (*Santos y bandoleros* 395), resulta indispensable para robustecer el carácter moral que la obra exhibe, y la importancia de la presencia del demonio como suplemento didáctico.

Son dos los personajes en la obra cuyas acciones y motivaciones resaltan dentro de la dinámica del bandolerismo: Lisarda y Gil. El bandolerismo que estos dos personajes exhiben toma lugar en dos niveles, el nivel religioso y social, porque las faltas que cometen los llevan gradualmente a atentar contra el orden social y las prácticas del buen vivir cristiano. Parker afirma que en *El esclavo del demonio* no solamente se expone el tema de la mujer deshonrada que se vuelve bandolera, sino que también aparece por primera vez el tema del hombre de vida santa que se vuelve bandolero (*Santos y bandoleros* 401). Un aspecto que es importante destacar es que el comienzo de la vida criminal de estos personajes tiene su origen en una rebeldía contra la autoridad, específicamente la paterna. En el caso de Lisarda, su desobediencia se manifiesta en contra de su padre al no aceptar la voluntad de este con respecto a su matrimonio. En el caso de Gil, su desacato es contra la autoridad de Dios como padre celestial, cuando motivado por la satisfacción de sus bajas pasiones decide abandonar una vida de virtud por una vida de pecado.

La desobediencia que lleva a Gil a cambiar la orientación de su vida, permite el paso de la obra al plano sobrenatural, porque es gracias a la debilidad de su fe y casi consumada vida

bandolera que es posible introducir la figura del demonio, por medio de Angelio. El hecho que este se haga presente para satisfacer el deseo carnal de Gil de gozar de Leonor indica que efectivamente este ha renunciado por completo a cualquier signo de relación con Dios. Lisarda, no obstante, no abandona por completo su fe. Al guardar cierto grado de veneración por la virgen María, ella reconoce estar sometida en cierto grado al poder y designio divino, por lo que el demonio no encuentra cabida en su vida. Esta dinámica, según Parker, es lo que ayuda a la obra a mantener su unidad temática, la cual es la necesidad de abandonarse a un poder superior, sea terrestre o espiritual, para evitar la destrucción personal y la condenación eterna (116).

Amescua utiliza la figura del demonio para representar la realidad contrapuesta al poder de Dios, a la cual el hombre tiene acceso como parte de su libre albedrío. Más aun, Amescua expone al demonio como la amenaza latente ante la cual se encuentra el hombre de ceder a una vida sin conciencia del mal que hace y de las consecuencias que tal mal puede tener sobre su salvación. La obra, de esta forma, presenta una advertencia subyacente, la cual invita al espectador a llevar una vida de rectitud. Esta exhortación se evidencia con mayor claridad con la incursión de otro elemento sobrenatural, “la Voz”, la cual, si suponemos que se trata de la voz de Dios, tal y como ocurre en *Lo fingido verdadero*, es una voz que llama al arrepentimiento y a la conversión: Hombre, ¡ah, hombre pecador!/Tu vida me da molestia/Muda la vida. (vv. 2745-2747).

Esta exhortación rinde frutos hacia el final de la obra, cuando se observa como el arrepentimiento y la renuncia al mal, encarnado en Angelio, se convierten en actos necesarios para que tanto Gil como Lisarda puedan obtener el perdón de Dios y su redención. Ambos bandoleros abandonan sus prácticas inmorales y criminales y se someten nuevamente a la voluntad de Dios. Angelio al final es vencido por el ángel enviado por Dios. Es precisamente

esta victoria del bien sobre el mal lo que la obra busca realzar y lo cual se logra al incluir al demonio como realidad sobrenatural. Por medio de la manifestación física del mal en Angelio y sus viles seducciones, Amescua confirma que efectivamente el demonio es una realidad constante en la vida de todo cristiano, pero este se mantendrá protegido mientras se sujete al poder de Dios.

CAPÍTULO 5- Conclusiones

El Siglo de Oro español fue sin duda un período de un intenso florecimiento literario. La producción dramática, particularmente de la mano de importantes dramaturgos como Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, entre otros, fue vasta y se convirtió en el medio perfecto para poner de manifiesto los valores de la sociedad española de la época. Las cuatro obras anteriormente analizadas pertenecen como ya se mencionó anteriormente a diferentes tipos: comedias de capa y espada, comedias de palacio, comedias de santos y comedias de carácter. No obstante, a pesar de las diferencias en cuanto a su tipología y los temas que exploran y exponen, hay un común denominador en ellas. Este común denominador, es el tema sobrenatural, cuyo auge se inició durante la época medieval en toda Europa, y se mantuvo así hasta el Renacimiento y las épocas subsiguientes, constituyéndose de esta forma como una constante en el pensamiento cultural europeo.

El elemento sobrenatural presente en el drama del Siglo de Oro español, tal y como se mostró en la selección de las obras para el presente trabajo, puede ser visto como evidencia de un marcado aspecto de literatura fantástica. Esta esencialmente contempla y expone como tema central todos aquellos eventos y entidades cuya naturaleza y realización alteran el orden del mundo físico y tangible tal y como lo conocemos. Los aspectos fantásticos del cual se hizo uso más comúnmente en el drama áureo fueron el demonio, las brujas y los fantasmas. La presencia de estos dentro de las diversas tramas correspondió a una intención deliberada por parte de los dramaturgos de utilizarlos como medio para vigorizar el mensaje didáctico de índole moral y religioso contenido en sus tramas. Las comedias tomadas en cuenta para el presente análisis: *Lo fingido verdadero* y *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, *El burlador de Sevilla* de Tirso de

Molina y *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, contienen aspectos sobrenaturales que no se escapan a la función didáctica anteriormente mencionada. El demonio, la bruja, fantasmas y otros eventos premonitorios sobrenaturales encontrados en estas obras no fueron un mero elemento más, sino que constituyeron una pieza inteligentemente diseñada y puesta en la trama para llevar a la audiencia a una dimensión sobrenatural donde los valores religiosos y morales indispensables para la vida en sociedad y el buen vivir cristiano cobrarán mayor importancia y su estricto cumplimiento fuera reforzado.

La presencia del elemento sobrenatural en la comedia es un reflejo del pensar y sentir de la sociedad de la época. Su uso aseguraba una conexión entre la obra representada y la audiencia, En primer lugar, su atractivo consistía en llamar la atención de esta, porque cualquier y todo evento sobrenatural siempre fascinaba. En segundo lugar, el dramaturgo canalizaba dicha atención no solo al mero gusto de la obra, sino también a la apreciación del mensaje religioso-moral que esta exponía. La audiencia más allá de entretenerse con una comedia, se encontraba ante una lección moral representada en vivo.

OBRAS CITADAS

Arias, Judith H. "Doubles in Hell: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*". *Hispanic Review* 58.3 (1990): 361-77. Web. 3 de marzo de 2015.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica". *Revista Iberoamericana* 38.80 (1972): 392-403. Web. 13 de marzo de 2015.

"Casuística". *Diccionario de la lengua española*. Rae.es. Web. 12 febrero.2015.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote: El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Thomas Lathrop. Newark: European Masterpieces, 2012. Impreso.

Damiani, Bruno. "Tirso de Molina". *Spanish Dramatists of the Golden Age: A Biobibliographical Sourcebook*. Ed. Mary Parker. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1998. 205- 217. Impreso.

Dassbach, Elma."Representación de lo sobrenatural en las comedias hagiográficas". *El texto puesto en escena*. Eds. Bárbara Mujica y Anita K. Stoll. Londres: Tamesis, 2000. 33-44. Impreso.

Davidson, Jane P. *Early Modern Supernatural: The Dark Side of European Culture, 1400-1700*. Santa Barbara, Calif.: Preager, 2012. Impreso.

De Vega y Carpio, Félix Lope. *Lo fingido verdadero*. *Biblioteca Digital Artelope*. Web. 11 de junio de 2015.

---. *El Caballero de Olmedo*. Ed. Juan María Martínez. Madrid: Editorial Castalia, 1991.

Impreso.

Gholipour, Bahar. "Why Sleep Paralysis Can Make You See Ghosts." *Discovery News*. 20 de enero de 2015. Web. 3 de marzo de 2015.

Kallendorf, Hilaire. *Conscience on Stage: The Comedia as Casuistry in Early Modern Spain*.

Toronto: U of Toronto P, 2007. Impreso.

Klein, Rainer W. *Espíritus, fantasmas y otras apariciones*. Buenos Aires: Imaginador, 2004.

Web. 20 de Mayo de 1015.

Lara, Eva y Alberto Montaner. *Señales, portentos y demonios*. Salamanca: Nueva Graficesa,

S.L., 2013. Impreso.

Levin, Leslie. *Metaphors of Conversion In Seventeenth Century Spanish Drama*. Woodbridge,

Suffolk, UK : Tamesis, 1999. Impreso.

Lima, Robert. "El sobrenaturalismo: destacado tema en el teatro español desde sus

comienzos." *Lexis* 27.1-2 (2014): 27-47. Impreso.

Lima, Robert. *Dark Prisms: Occultism in Hispanic Drama*. Lexington, Ky.: UP of Kentucky,

1995. Impreso.

López Gutiérrez, Luciano. "Prefacio". *Portentos y prodigios del Siglo De Oro*. Por José Manuel

Pedrosa. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2012. 1-14. Impreso.

Martel, Jose y Alpern, Hymen. *Diez Comedias del Siglo de Oro*. Prospect Heights, IL: Wakeland Press, 1968. Impreso.

Morton, Peter A. "Popular Magic, Witchcraft and Lutheran Religious Literature." *Staging the Superstitions of Early Modern Europe*. Eds. Verena Theile y Andrew D. McCarthy. Europe. Farnham, Surrey: Ashgate, 2013. 21-38. Impreso.

Parker, A. A. *Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo De Oro*. Madrid: Arbor, 1949. Impreso.

---. *The Approach to the Spanish Drama of The Golden Age*. London: Hispanic & Luso-Brazilian Councils, 1971. Impreso.

Sandner, David. Ed. *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Westport, Conn.: Praeger, 2004. Impreso.

"Reinassance". *Encyclopedia Brittanica*. Britannica.com. Web. 25 enero.2015.

Thacker, Jonathan. *A Companion to Golden Age Theatre*. Woodbridge: Tamesis, 2007. Impreso.

Theile, Verena y McCarthy, Andrew D. Eds. *Staging the Superstitions of Early Modern Europe*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2013. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland, OH: P of Case Western Reserve U, 1973. Impreso.

Vega García-Luengos, Germán. “Sobre la trayectoria editorial de la comedia de santos”. *La Comedia de Santos*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García Gonzáles. Almagro: Ediciones de la U de Castilla-La Mancha, 2006. 21-37. Impreso.

Vega, José María. “Notas teológicas y censura de libros en los siglos XVI y XVII”. *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros es la primera Edad Moderna*. Ed. Cesc Esteve. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 25-53. Impreso.

Vidler, Laura. “Staging Ghosts in the *Comedia*”. *Critical Reflections: Essays on Golden Age Spanish Literature in Honor Of James Parr*. Eds. Barbara Simerka and Amy R. Williamsem. Lewisburg: Bucknell UP, 2006. 144-56. Impreso.

VITA

Graduate School
Southern Illinois University

Diego Carlos Diaz Alvarado

dkdaon@gmail.com

Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán
Bachelor of Arts in Teaching of English as a Second Language, June 2012

Research Paper Title:

El propósito de lo sobrenatural en la comedia del Siglo de Oro

Major Professor: Lourdes Albuixech, Ph.D.