Admiratio del santo y teatralidad: dos miradas convergentes en la España barroca. El caso de San Luis Beltrán

Admiratio of the saint and theatricality: two converging gazes in Baroque Spain. The case of Saint Louis Bertrand

Natalia Fernández Rodríguez
Universität Bern, Suiza
ORCID: 0000-0003-1491-7621 / natfer_oviedo@hotmail.com

Resumen
Se plantea cómo en el barroco y, especialmente, en las piezas dramáticas compuestas en honor de las ceremonias de oficialización de la santidad, la puesta en escena de la vida del santo tiende a teatralizar no tanto su periplo existencial como su cualidad de admirable. Se buscaba, con esto, mover los afectos del público e inspirar, especularmente, la admiración del santo protagonista. Sería la consecuencia estética de la comprensión de la santidad como cualidad representable cuyo sentido modélico o ejemplar podía expresarse naturalmente por medio de la teatralidad típicamente barroca. Sirven como ejemplo dos piezas sobre San Luis Beltrán compuestas, respectivamente, a propósito de su beatificación, en 1608 y de su canonización, en 1671.
Palabras clave: Teatralidad, hagiografía, comedia de santos, santidad, San Luis Beltrán.

Abstract
The plays composed at the light of the official acts for the acknowledgment of sainthood, staged not only the existential milestones of the saint but also his very quality of admirable. The basic aim was to move the affections of the audience in order to inspire a mirroring admiration for the character. This aesthetic procedure derived from an understanding of sainthood as a representable virtue with an exemplar meaning which could be easily conveyed through baroque theatricality. This is shown in two plays about San Luis Beltrán, composed when the saint was beatified in 1608 and canonized in 1671.
Keywords: *Theatricality, hagiography, comedia de santos, sainthood, San Luis Beltrán.*

Este trabajo se enmarca en el proyecto "La hagiografía hispánica ante la Reforma protestante" (FFI2017-86248-P), subvencionado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

'Unos muertos muy especiales'

En el mundo cristiano, el culto a los santos es, desde sus orígenes, un fenómeno vinculado al poder creador de la mirada. Por un lado, el santo *mira* hacia sus modelos —Cristo y los santos anteriores— para imitarlos, erigiéndose, por esta vía, en modelo venerado por otros. Y son estos otros quienes, con su propia mirada, se convierten en testigos y, por tanto, sancionadores de su santidad. No es casual que los primeros santos fueran precisamente aquellos que dieron testimonio, con su propio cuerpo y su propia sangre, de la pasión y muerte de Jesús. El término martirio, en griego 'martyrion', que etimológicamente significa 'testimonio' o 'prueba', designó, al menos a partir de mediados del siglo II[1], un tipo de muerte que emulaba y, por ende, hacía visible la del propio Cristo convirtiendo el acceso a la santidad en imagen. Aunque a partir del siglo IV con la oficialización del cristianismo, el mártir cedió el protagonismo a otros arquetipos, la necesidad de *visibilizar* al santo se mantendría siempre como algo consustancial a un culto forjado, en parte, a fuerza de miradas artísticas y literarias.

Decía Peter Brown que los santos cristianos fueron unos 'muertos muy especiales'[2]. El santo nace —podríamos añadir— cuando muere el hombre, porque el culto, entendido como acto de devoción colectiva e institucionalizada, sólo puede germinar después de la muerte. Es entonces cuando, paradójicamente, el santo se hace visible, en el sentido más literal del término, por medio de la representación: las imágenes perpetúan su memoria; y la hagiografía recrea, mediante una retórica prioritariamente visual y figurativa, unas vidas en las que los testimonios de la *virtus* permiten prever la santidad futura y, sobre todo, "ver claramente lo que de otra forma los fieles no podrían ver"[3]. Recuerda Vauchez que, a partir del siglo XIII, con la difusión de la *Legenda Aurea*, incluso las descripciones oficiales del santo se adornaron con elementos procedentes de la hagiografía:

> Even when witnesses had been heard, their evidence was not directly reported, but used to fill out a story shaped by a cleric, who adorned their unpolished depositions with the flowers of hagiographical rhetoric[4].

1. BAÑOS, F., *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Laberinto, 2003, pág. 18.
2. BROWN, P., *The cult of the saints. Its rise and function in Latin christianity*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014, pág. 69.
3. DURÁN, N., "La retórica del martirio y la formación del yo sufriente en la vida de San Felipe de Jesús", *Historia y grafía*, 26, 2006, págs. 77-107, pág. 87.
4. VAUCHEZ, A., *Sainthood in the later Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pág. 35.

Y el propio Vauchez relaciona esta creciente mediación hagiográfica en la construcción del santo con el énfasis cada vez más intenso en su carácter extraordinario[5]. Porque el santo cristiano encarna la excepcionalidad de los elegidos. Por un lado, la *virtus* se manifiesta somáticamente como una prueba de la vida eterna, de tal manera que la apariencia del cuerpo muerto —incorruptible, fragante, especialmente hermoso— desafía a la propia muerte[6]. Pero, además, es el santo vivo, dice en otro lugar Peter Brown, quien se convierte en un "árbitro de lo sagrado"[7], en una prueba visible de la fe verdadera y, sobre todo, de su poder intercesor entre el hombre y la divinidad. La construcción de la santidad es, en fin, la construcción de lo extraordinario; y lo extraordinario, por definición, resulta también admirable. La *admiratio* fue, desde siempre, la condición necesaria para inspirar la devoción; pero, sobre todo, define una mirada, la de los fieles, que abarca, en un solo movimiento, lo cotidiano y lo trascendente, lo natural y lo sobrenatural, según el principio tradicional *per visibilia ad invisibilia*.

El Concilio de Trento (1545-1563), ya lo sabemos, supuso un hito indiscutible en la consideración de la santidad, cuando los santos se convirtieron en adalides de la causa católica y llevaron el valor militante, que latía ya en algunos *topoi* medievales, a sus máximas consecuencias. Esto redundó en un aprovechamiento ubicuo de la imagen con fines demostrativos según las directrices marcadas desde el tantas veces citado decreto "De invocatione, veneratione, reliquiis sanctorum et sacris imaginibus". Por un lado, se afirmó el valor representativo de las imágenes según la doctrina de la *translatio ad prototypum* —"el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas"— y, en consecuencia, se apeló a venerar "a los santos, cuya semejanza tienen"[8]. Por otro, se incidió en la eficacia emotiva de lo visual:

5. Ibidem, pág. 527. Sería el pleno aprovechamiento de una semilla inherente a la misma concepción cristiana de la santidad, tal como plantea Schmitt, a partir de las tesis de Brown: "El modelo "vertical" que acabó por caracterizar al cristianismo, pero que salió del mismo paganismo, era, tanto en el plano social como en el religioso, un "modelo de ambición": permitía a algunos, magnates o filósofos primero, santos u obispos después, elevarse por encima de los demás y reservarse el contacto con la divinidad. (...) el cristianismo establece, aunque en lugares muy definidos, unas mediaciones carnales entre los hombres y Dios: por la Encarnación, acto fundador del cristianismo, por la Eucaristía, que lo reproduce cotidianamente, y finalmente por los signos corporales de la elección divina, las reliquias de los santos, es decir de unos muertos debidamente seleccionados." (Schmitt, Jean Claude, "La fábrica de santos", *Historia Social*, 5, 1989, pág. 130)
6. Ibid, pág. 427.
7. BROWN, P., *Authority and the Sacred. Aspects of the Christianisation of the Roman World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pág. 55.
8. Sobre el desarrollo y fortuna en España de la tesis de la *translatio ad prototypum*

> Enseñen con esmero los Obispos (...) que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arregle su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos.

La imagen del santo permitió actualizar todo un ejemplo existencial ante *los ojos de los fieles*, pero el relato que articulaba ese trasfondo ejemplar procedía de una tradición hagiográfica que, desde el siglo XIII, había incrementado las concesiones a lo fabuloso. El impulso tridentino —no pudo ser de otra manera— tuvo que someter la hagiografía a una nueva mirada que priorizase la historicidad y que, sobre todo, acomodase la vida de cada santo a la ortodoxia. De esta manera, relatos hagiográficos —que exponían en detalle qué había hecho el santo en vida para llegar a serlo tras la muerte— e imágenes —que mostraban el ejemplo a los ojos de los fieles— se integraron en el mismo circuito de promoción y legitimación de la santidad que emanó del Concilio. Tal vez con más vigor que nunca, la *fábrica de santos* tomó conciencia de sí misma y de su enorme responsabilidad en la moción afectiva. Y, en consecuencia, los componentes tradicionales de la santidad se engranaron en una maquinaria dogmático-doctrinal que aspiraba, por diferentes vías, a infiltrar al santo en el mundo cotidiano de los fieles sin mermar en ningún caso su carácter extraordinario. Como sostiene Bouza Álvarez:

> En oposición a la interiorización de la devoción que preconizan erasmistas y reformados, la Iglesia Católica promoverá después del Concilio de Trento la vulgarización del culto, excitando todos los resortes de la sensibilidad por la pompa, esplendor y deslumbradora brillantez de las manifestaciones externas de piedad, y apelando a la multiplicación de las representaciones materiales y visibles con el auxilio de los nuevos medios masivos de representación de imágenes[9].

Con este propósito, las imágenes se sacaron a la calle en procesión; las canonizaciones se ensalzaron en celebración pública; y las vidas de santos se llevaron a las tablas.

(quien venera la imagen, venera lo representado por ella), formulada por San Basilio de Cesarea y desarrollada definitivamente por Juan Damasceno, véase GONZÁLEZ GARCÍA, J.L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015, págs. 291-297.

9. BOUZA ÁLVAREZ, J.L., *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Madrid, CSIC, 1990, pág. 42.

Confirma Aparicio Maydeu[10] que la revalorización tridentina de la imagen piadosa apuntaló la aceptación eclesiástica del teatro hagiográfico, de tal manera que la comedia de santos fue, sin duda, y así lo ha reiterado la crítica, uno de los estandartes del afán postridentino por *hacer ver* el ejemplo de los santos como estrategia para fomentar la devoción. Si se trataba de inspirar la *admiratio* del santo para propagar la fe y mover los afectos del auditorio, nada más eficaz que la representación total que permitían las tablas:

> Tal vez la piedra de toque de una tal seducción entre los auditorios quepa rastrearse en el hecho de que las piezas hagiográficas se tejieron con todos los hilos dramáticos al alcance de una escena, desarrollando en el teatro lo que los poetas lograban en la silva, como alquimistas de la métrica: la estética barroca de lo diverso, "que aquesta variedad deleita mucho", como apostilla Lope en su *Arte Nuevo*[11].

A diferencia del estatismo de la imagen, la escena daba vida al ejemplo llevando a su máxima expresión el valor explicativo de la hagiografía y convirtiendo a los espectadores en *testigos* del camino del protagonista hacia la santidad. Ahora bien: la visibilización del santo —acabamos de verlo— no nace con Trento, sino que es una condición inherente a la propia santidad entendida como representación. El impulso primario de la comedia hagiográfica no es hacer visible al santo en sí mismo sino a la propia *admiratio*; es, en rigor, la puesta en escena de la percepción de lo extraordinario. En cierta manera, la comedia intenta responder a la pregunta que se hace Vincent-Cassy en la introducción a un volumen titulado significativamente *Hacedores de santos*: "¿Para quién eran santos los santos?"[12]. El santo lo era en tanto reconocido como tal, y la comedia apela a la participación de los espectadores mostrando cómo otros conviven con la excepcionalidad del santo para que ellos mismos comprendan las raíces de su propia admiración. Es, como he dicho en algún otro lugar empleando un símil cinematográfico, el *making-of* del santo. Y esto, a la vez que cumple con los presupuestos conciliares, los trasciende, remitiendo a una constelación estética y cultural más amplia. Es natural que, si la fábrica de santos se había forjado desde sus mismos

10. APARICIO MAYDEU,J., "A propósito de la comedia hagiográfica barroca", en GARCÍA MARTÍN, M., coord. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, págs. 141-152, pág. 141.
11. Ibidem, pág. 142.
12. VINCENT-CASSY, C. y CIVIL, P., *Hacedores de santos. La fábrica de la santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Doce Calles, 2019.

orígenes en conexión con la mirada, converja, al llegar el siglo XVII, con una de las pautas más características de la mirada barroca: la teatralidad.

Christine Buci-Glucksmann situó la especificidad de la 'razón barroca' en "its theatricalization of existence"[13]. Una teatralización de la existencia que ya había definido Emilio Orozco Díaz en su trabajo inaugural, *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Allí planteó, desde una perspectiva globalizadora, que las expresiones susceptibles de ser calificadas como barrocas lo son porque responden a un principio esencialmente teatral caracterizado por el desbordamiento:

> Es —repitamos una vez más— la búsqueda de una expresión desbordante, de una emoción comunicativa; incorporar al espectador como ser vivo y real a una escena que se ofrece como tangible realidad con una plena intercomunicación espacial[14].

En este sentido, el componente básico de la teatralidad es la ruptura de "toda clase de barreras, psíquicas y físicas, entre el drama representado y los espectadores"[15]. La frontera-marco se diluye en nombre de una imbricación constante entre lo real y lo irreal, lo cotidiano y lo trascendente. Tres décadas después, William Egginton matizó los planteamientos de Orozco para definir la teatralidad como una 'condición epistémica' dependiente de la posición relativa del espectador:

> The fact that the space beyond the frame is itself partitioned into relative subdivisions of reality and illusion, themselves only determined by the positionality of spectators, makes of the entire ensemble, including reality ground zero (but who could be sure where that is?), a spectador-dependent system. In other words, the experience of space as being structured by a series of frames distinguishing the real from the imaginary, actors from characters, and spectators from those being watched invoques the ineradicable suspicion that one's own lived relity might, at any time, be the object of, and therefore exist for, the gazes of others[16].

13. BUCI-GLUCKSMANN, C., *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, Londres-Nueva Delhi, Sage, 1994, pág. 39.
14. OROZCO DÍAZ, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pág. 146.
15. Ibidem.
16. AGGITON, W., *How the World became a stage?*, State University of New York Press, Albany, 2003, pág. 79.

No se trataría tanto de la disolución de unos límites predeterminados como de la plena intercambiabilidad de los roles del observador y de lo observado —la 'lógica de la ambivalencia' que decía Buci-Glucksmann[17]—. La teatralidad, en este sentido epistémico que propone Egginton, se apoya en una concepción espacial que emerge de una dialéctica de miradas. La mirada del otro se convierte por esta vía en un mecanismo constructor de la imagen que cada uno aspira a proyectar de sí mismo, determinando, en cierto modo, la propia identidad.

Lo que late en la concepción de la comedia de santos es, en este sentido, todo un modo de ver el mundo que inserta la devoción y el culto a los santos, como todas las expresiones culturales del momento, en una estructura apoyada en la dialéctica entre el mirar, el ser mirado y el tomar conciencia de la propia visibilidad. La representación espacial de este juego de miradas es el mecanismo activador de una teatralidad que, sobre las tablas, confluye, claro, con el espectáculo; o, mejor, se realiza en escena, ante *los ojos de los fieles*, en una suerte de metateatralidad. No es casual que Egginton utilice una comedia hagiográfica, *Lo fingido verdadero*, de Lope, sobre San Ginés, como emblema de la teatralidad barroca. En su dimensión filosófica, el principio teatralizador del barroco posee una raíz espiritual que subraya, a la vez, la inconsistencia y la proyección trascendente de la vida humana. Y la comedia religiosa en su conjunto es, por su propia naturaleza, el medio en el que esta concepción del mundo puede hacerse visible con absoluta nitidez: ese más allá que nos contiene y observa se sitúa, súbita y explícitamente, ante nuestros ojos haciéndose observable y permitiendo que seamos nosotros, desde fuera de la escena, quienes contemplemos el misterio de la existencia. Pero, además, en la comedia hagiográfica, que se ha calificado como "uno de los subgéneros dramáticos más representativos del barroco español"[18], la teatralidad se pone al servicio de la exaltación del santo y, por tanto, impulsa la *admiratio* como condición previa a la devoción colectiva. Es cierto que, dentro del inmenso corpus de piezas hagiográficas en el siglo XVII, no todas surgen con una voluntad programática tan marcada y, aunque los mecanismos sean siempre esencialmente los mismos, a veces el propósito devocional queda muy diluido bajo el juego dramático. Es en las comedias compuestas con motivo de las ceremonias de oficialización de la santidad donde esa convergencia plena entre *admiratio*

17. Op. cit., pág. 39.
18. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, N., *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pág. 9.

y teatralidad se convierte en índice compositivo. Era lo esperable: la teatralidad es un mecanismo de desbordamiento que incluye al espectador en el espectáculo y le permite ver lo que de otro modo no podría ver, poniéndole ante los ojos la confirmación de que el santo es santo con más claridad que nunca.

En las páginas que siguen, trataremos de ilustrar todas estas cuestiones por medio de dos comedias dedicadas a San Luis Beltrán, dominico valenciano del siglo XVI beatificado en 1608 y canonizado en 1671. La primera pieza, *San Luis Beltrán*, atribuida a Agustín Moreto, fue compuesta en realidad por Gaspar de Aguilar en 1608 con ocasión justamente de la ceremonia de beatificación. De la segunda, *La batalla de los dos. Comedia de San Luis Beltrán*, no conocemos la fecha exacta de composición, pero sí que su autor, Francisco de la Torre, estuvo "estrechamente vinculado a Valencia entre 1663 y 1674", por lo que "no parece aventurado relacionarla con la canonización del Santo por Clemente X, por bula de 12 de abril de 1671"[19]. Ambas piezas se integran, por tanto, —la primera, sin duda, y la segunda presumiblemente— en un contexto explícito de demostración de la santidad[20]; son sendos productos de la fábrica de santos postridentina en el sentido más ortodoxo del término. Ahora bien: el más de medio siglo de diferencia entre una y otra, desde los inicios del Seiscientos hasta el pleno barroquismo del último tercio del siglo, nos permite asomarnos a distintos niveles en el uso demostrativo de la teatralidad. Gaspar de Aguilar seguirá un esquema simple en el que los personajes se convierten, de una forma u otra, en testigos de la excepcionalidad de San Luis; una excepcionalidad que, ante todo, se ve. Francisco de la Torre eleva a pauta estructural el conflicto cósmico entre el Ángel y el Demonio, de tal manera que el espacio de lo sobrenatural se desborda hacia el espacio de lo cotidiano y los observadores, procedentes del más allá, se convierten en observados desde el más acá. En cualquier caso, la teatralidad permite a ambos dramaturgos conectar la mirada de los personajes con la de los espectadores, creando una *mise en abyme* e integrando activamente al público en el circuito devocional.

19. RÍPODAS ARDANAZ, D., "Visión de América en el teatro de santos indianos aurisecular", *Teatro: revista de estudios teatrales*, 15, 2001, págs. 129-142, pág. 132.
20. FERRER VALLS, T., "Producción municipal, fiestas y "comedia de santos": la canonización de San Luis Beltrán", en CANET VALLÉS, J.L., coord. *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*, Londres, Tamesis, 1986, págs. 156-186, pág. 174.

Viendo la santidad: *San Luis Beltrán* de Gaspar de Aguilar

A propósito de la comedia de Aguilar, sostiene Ferrer Valls:

> La acción se desarrolla a partir de una macrosecuencia global de "santidad a demostrar" ejecutada en tres secuencias que se corresponden a nivel temático con las tres etapas de la vida del santo y en las que sucesivamente irá superando los diferentes obstáculos que salen a su paso. Las acciones secundarias (la historia amorosa de Teolinda, el deseo de Marcela por Bertrán), inventadas o no, eso poco importa para el objetivo propagandístico, no son significativas por sí mismas, sino en la medida en que ayudan a ilustrar la santidad de Bertrán[21].

Ilustrar la santidad es, sin duda, el objetivo primordial del dramaturgo. Pero ya sabemos que la escenificación de episodios más o menos ilustrativos de la vida del santo no es suficiente en el siglo XVII. La acción se estructura a través de escenas sucesivas en las que la santidad, en sus dos dimensiones de imitación de Cristo e intercesión entre el hombre y la divinidad, se refrenda gracias a la percepción de los otros. Las palabras del mensajero que llega, avanzada ya la primera jornada, para dar cuenta de la virtud de un Luis Beltrán hecho ya prior del convento de Albaida, resaltan esa dimensión de la santidad como algo esencialmente reconocible, perceptible:

> Hizo tantas maravillas,
> que dio a los hombres indicio
> que Dios estaba en su pecho
> disfrazado y escondido[22].

Desde el arranque mismo de la acción dramática, el protagonista da, efectivamente, da muestras de su carácter extraordinario. Y, de forma recurrente, son los otros quienes así lo perciben. Ya sabemos de la proverbial teatralidad del predicador en el barroco. No es casual que la pieza, que aspira, como decíamos, a fomentar la admiración del santo como vía para demostrar su santidad, arranque justamente con una microescena de predicación en la que el futuro San Luis anticipa la que será su misión fundamental dentro de la Orden de Santo Domingo, orden de predicadores. La primera escena presenta a tres hombres

21. Ibidem, pág. 179.
22. MORETO, A. de, *Comedia de San Luis Beltrán*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s.a., fol. 9a.

huyendo atemorizados de un león y a un Luis Beltrán que comienza a predicar mediante una retórica de tipo emblemático. Enseguida son los hombres los que valoran con sus palabras la oratoria de San Luis: "2. Bien predica. 3. Cosa es clara / que es luz de Predicadores"[23]. Antes incluso de que el protagonista tome el hábito, una escena-marco de raigambre tradicional que seguramente activaría en los espectadores los ejemplos admirables del Cid y de San Jerónimo, crea las condiciones favorables para que el público *vea* también su grandeza. Esta comienza a demostrarse enseguida, cuando aparece "con un cántaro en la una mano, y en la otra una escoba"[24], convencido de querer consagrarse a la religión y haciendo gala de una extrema humildad que los demás observan con estupor. El prior del convento opta por dejarlo solo "para que se mortifique / cuando a ser novicio viene"[25], y Fray Reginaldo sentencia: "Y para que se publique / la grande humildad que tiene"[26], aspirando a que esa humildad se concrete en signos visibles. No hace falta mucho para que la previsión se cumpla. Tras una escena breve, pero muy significativa, en que, sin estridencias, Luis Beltrán logra convertir a Marcela, que venía en realidad persiguiéndole como amante, reaparecen el prior y Fray Reginaldo, que le pone al corriente de la dureza penitencial del novicio. El prior se siente dichoso por haberle dado el hábito, pero el fraile apostilla:

Prior	Dichoso yo, que le di	
	el hábito venturoso.	
Fray Reginaldo	Yo, que de verlo merecí,	
	¿qué seré?	
Prior		Más dichoso[27].

Es el valor ambivalente de la mirada al santo: sanciona su virtud ante los otros y se convierte en la mayor fuente de dicha para uno mismo. La teatralidad de esta semiología de la mirada se consuma cuando se proyecta, explícitamente, hacia el público. Y esto es lo que se realiza de modo inmediato en una de las escenas metateatrales por antonomasia: Fray Reginaldo se esconde detrás de una cortina mientras el prior conversa con San Luis, reprendiéndole por su extrema penitencia. El *voyeurismo* de Fray Reginaldo —más dichoso que ninguno por *haber visto*, como acabamos de comprobar— es una réplica del del público, un

23. Ibidem, fol. 2a.
24. Ibid, fol. 4b.
25. Ibid, fol. 5b.
26. Ibid.
27. Ibid, fol. 6b.

índice deíctico que encauza la mirada del espectador dejándole claro que está mirando y que está mirando a un santo.

El desarrollo de la acción dramática está determinada por esta semiotización sistemática de la mirada hacia el santo, de tal manera que la "demostración de la santidad" se realiza justamente a través de la teatralización. Los sucesivos milagros realizados por Luis Beltrán son contemplados por personajes que los confirman explícitamente y que comentan su valor. El público no ve solo el milagro, sino a los testigos del milagro que amalgaman escena y realidad en el espacio único de la devoción. Ya iniciada la segunda jornada, con el protagonista en las Indias, aparece un indio dispuesto a bautizar a su hijo muerto. El alarde escenográfico sería efectivo, en sí mismo, para causar fascinación, pero la clave, de nuevo, son las reacciones de los presentes:

Suena música y suben los ángeles al cielo el alma del niño

Teolinda ¿Qué visión es esta?
Laupin El alma
de aquel recién bautizado
que sube al cielo estrellado
con tan grande triunfo y palma.
Leucotón Yo vi cómo de la boca
le salió alegre y compuesta.
Laupin ¡Gran milagro!
Leucotón Cosa es esta
que a devoción me provoca.
Teolinda De haberlo visto me espanto[28].

Es un pasaje que lo sintetiza todo. En nueve versos, tres referencias al acto de ver. Y no solo eso: la vinculación explícita entre el mirar y la devoción, por boca de Leucotón, y entre el mirar y la *admiratio*, por boca de Teolinda. Poco más adelante, la propia Teolinda, que pretende tentar a San Luis, ve cómo Santa María Magdalena y Santa Catalina "bajan del cielo por diferentes partes"[29] para asistir al penitente ensangrentado. La visita celestial no es creación de Aguilar, como recuerda Ferrer Valls[30], pero sí el hecho de convertir a la india seductora en testigo directo del prodigio cuya contemplación la lleva a desear el bautismo:

28. Ibid, fol. 18a.
29. Ibid, fol. 24b.
30. Op. cit. pag. 176.

Válgame Dios, ¿qué centellas
me han venido a deslumbrar?
¿Qué mujeres son aquellas
que por hacerles lugar
se amontonan las estrellas?
Que son diosas imagino
del cielo que abierto vi,
Que por extraño camino
las trae aquel que por mal
a disciplinarse vino.
Su buen ejemplo me inclina
a que luego me bautice[31].

Es, de nuevo, la puesta en escena de la *admiratio*; la observación de la observación como estrategia para demostrar la santidad creando un vínculo entre los que observan sobre las tablas y los que observan desde fuera; es, en definitiva, una sutil representación del desbordamiento.

La culminación de la teatralidad como vía para expresar la devoción colectiva se consuma al final de la comedia cuando, tras la muerte del protagonista, Fray Huberto confirma la santidad de San Luis mediante una referencia explícita a los testigos de las *señales*, de la *virtus*:

Fray Huberto — Bien se han visto señales, bien se han visto
claras vislumbres de la gloria inmensa,
que el cielo santo le apercibe y guarda.
Fray Nicolás — ¿De qué manera?
Fray Huberto — Cuando al punto vino
que el alma Santa de virtudes llena
salió del cuerpo de Beltrán dichoso
vieron los que allí estaban, que eran muchos,
una divina luz resplandeciente
que por la celda repartió sus rayos (...)[32]

Y ese *los que allí estaban* incluye a todos los testigos de la gloria, es decir, al público que, efectivamente, acaba de presenciar la muerte de San Luis, escenificada mediante varios juegos de tramoya. La *mise en abyme* se consuma en las escenas finales gracias a las diversas menciones a la multitud que viene a mirar y a admirar al santo:

31. MORETO, A., de, op. cit. fol. 25a.
32. Ibidem, fol. 31a.

Dan voces de adentro

Dentro — Abran las puertas, que se ahoga el pueblo.
Fray Nicolás — ¿Qué es aquello?
Fray Huberto — La gente alborotada
que muere por besar los pies al santo[33].

Y, en representación del pueblo, dos alabarderos:

Alabardero 2 — ¿Qué quiere?
Alabardero 1 — Según pienso
hacer quiere un sermón de las grandezas
deste santo varón.
Alabardero 2 — La mucha gente
prueba lo que dices.
Alabardero 1 — Muchos asoman,
tomemos el lugar que todos toman.
Sale el padre Fray Nicolás y toda la demás gente que pueda y predique[34]

Porque el público es una prolongación de esa gente que contempla la apoteosis del santo y que, hasta el final, convierte su mirada en mecanismo sancionador:

Elévase el santo Fray Nicolás y aparécese un trono cubierto de serafines y en él San Luis con el hábito lleno de estrellas y un Cristo en una mano y un cáliz en la otra.

Alabardero 1 — Sin duda está elevado
Alabardero 2 — ¡Cosa extraña!
Alabardero 3 — Yo le he visto mil veces desta suerte
(...)
Alabardero 2 — ¿Qué será bien hacer?
Alabardero 3 — Que nos llevemos
el cuerpo deste santo y le pongamos
en una celda.
Alabardero 1 — Bien has dicho, vamos[35].

Y así, de manera completamente abrupta, acaba la comedia. No aparecen los típicos versos finales en que un personaje se despide dando las gracias al auditorio y pidiendo perdón por las faltas porque

33. Ibid, fol. 31ab.
34. Ibid, fol. 32a.
35. Ibid, fol. 32b.

eso constituiría una frontera explícita entre escena y realidad que, en nuestra pieza, termina plenamente diluida en nombre de la devoción colectiva e integradora.

El teatro del mundo y *La batalla de los dos*

Casi setenta años después de la composición de la pieza de Aguilar, aparece otra comedia dedicada al mismo santo, concebida esta vez, plausiblemente, a propósito de su canonización. A estas alturas, no debía ser muy necesaria una presentación de San Luis Beltrán o una explicación del porqué de su santidad, pero sin duda la comedia hagiográfica seguía siendo —tal vez con más vigor que nunca— un medio muy útil para apuntalar la admiración de los fieles. Esta vez, no obstante, no todo se queda aquí, porque la *admiratio* se integra en un entramado espiritual más profundo que se enraíza en los cimientos mismos de la cosmovisión barroca, explicada, claro, en clave teatralizadora. Al comienzo de la primera jornada, un Ángel le pregunta al Demonio:

> Dime, el gran teatro del orbe
> ¿no le hizo quien te hizo?
> ¿No es fábrica de su mano?[36]

La metáfora del *theatrum mundi*, que explica la vida humana como una representación en que cada uno actúa según el papel que Dios le ha asignado, es una interpretación dramática de la existencia que, como sabemos, cobra una vitalidad inusitada en el barroco. Ahora bien: aunque están relacionados, drama y teatralidad no son correferenciales. El drama es un asunto de acción, mientras que la teatralidad es un asunto de espacio; el drama nace cuando surge el conflicto entre fuerzas contrapuestas, muchas veces invisibles; y la teatralidad emerge cuando lo que se ve —sea esto un objeto, la distancia entre varios objetos, la posición de una o varias personas y, por ende, su campo visual— es susceptible de semiotización. Lo que hace De la Torre es teatralizar la metáfora integrando varios niveles espaciales y, sobre todo, convirtiendo a los observadores —el Ángel y el Demonio— en observados por el público que, a su vez, se sabe inevitablemente observado por los agentes sobrenaturales. Eso es la teatralidad. Gracias a los mecanismos de tramoya y a los juegos de perspectiva, muy desarrollados ya en los tiempos en que se compo-

36. TORRE Y SEVIL, Francisco de la, *La batalla de los dos: comedia de San Luis Beltrán*, s.a, s.l, fol. 5a. Ms. MSS/16350 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

ne la comedia, el espacio dramático se convierte explícitamente en escenario, y los dos contendientes, Ángel y Demonio, en directores de escena. Son múltiples, a lo largo de la comedia, los ejemplos en los que Demonio y Ángel —más el primero que el segundo por razones obvias relacionadas con el enredo— hacen explícita su mediación en el desarrollo de la acción dramática, poniendo de manifiesto la inserción de la vida de San Luis en un plan superior. Por un lado, esta confirmación visible del sentido trascendente de la existencia crea un enlace directo entre la escena y el público; por otro, resalta la excepcionalidad del santo, que siempre logra vencer los obstáculos y avanzar en su camino hacia la gloria. La dimensión representativa de la vida del santo se revela explícita a ojos del público al tiempo que adquiere un valor atemporal que rompe la ilusión dramática y diluye, con ello, los límites entre quienes miran y quienes son mirados. Muy significativo es, por ejemplo, el guiño del gracioso Colirio cuando resalta el desfase entre el tiempo histórico del santo y el tiempo de la representación:

San Luis Veamos, para todos leo:
"compuesto por Montalbán".
Colirio Que es bravo, digo, y alabo.
San Luis ¿En qué lo prueban tus modos?
Colirio En que un libro para todos
ha de ser por fuerza bravo.
San Luis Deja esas hojas, no así
a vanos cuentos te des.
Colirio Lo que para todos es
¿quieres no sea para mí?
Pero aquí algún juicio gran
pondrá al poeta en un tris
porque en tiempo de San Luis
aún no había Montalbán[37].

Merece la pena comentar a este respecto la escena del comienzo de la segunda jornada cuando San Luis y Colirio llegan al claustro del convento en el que el protagonista quiere ingresar y, mientras hacen tiempo, observan y comentan diversos cuadros. La écfrasis, en su acepción más restringida, adquiere aquí un valor teatralizador en el sentido de que permite a los espectadores mirar a los personajes mirando; y, en concreto, mirando retratos de santos que ellos mismos conocen y

37. Ibidem, fol. 14a.

que representan los puntales de la Orden de Predicadores: la Virgen del Rosario, con Santo Domingo y Santo Tomás; San Vicente Ferrer; San Pedro mártir; San Raimundo de Peñafort y Santa Catalina de Siena. Los cuadros son el pasadizo visual entre el mundo de los personajes y el mundo del público, y son las palabras finales de Luis Beltrán las que consuman el juego de miradas y la *mise en abyme*:

> ¡Oh si yo pudiere
> entre estos santos bosquejos
> como agora imitación
> algún día ser ejemplo![38]

Considerado por uno de sus biógrafos el "segundo apóstol valenciano"[39], San Luis Beltrán (1525-1581) actualiza, como miembro de la Orden de Predicadores, la pervivencia del ejemplo de Santo Domingo, de los otros santos de la Orden y, en concreto, del otro *apóstol valenciano*, San Vicente Ferrer (1350-1419). Dice Pedro de Ribadeneira en el relato de su vida:

> Propúsose Luis por exemplar la Vida de su Padre Santo Domingo, y los otros Santos de su Orden, especialmente la de San Vicente Ferrer, con quien tuvo siempre particularísima devoción; y verdaderamente fue Luis un retrato al vivo de San Vicente; y así solía decir el santo Fr. Juan Micón, su Maestro de Novicios, que Luis había de ser en Valencia otro San Vicente Ferrer[40].

El propio santo encarna la *admiratio* que él mismo está llamado a inspirar y pone de manifiesto la génesis escópico-especular de la santidad. Sobre las tablas, la dialéctica esencial imitar-ser imitado, mirar-ser mirado se representa mediante los estandartes del arte religioso en el Barroco: el teatro y la pintura. Es el *súmmum* del desbordamiento, si queremos, o de la intercambiabilidad de roles que, según Egginton, define la teatralidad. Y es, al mismo tiempo, un guiño irónico a los espectadores que son conscientes de que San Luis Beltrán es ya un ejemplo, un hito indiscutible en la cadena dominica y un adalid del panteón católico.

38. Ibid, fol. 32a.
39. FAVORES, J., *Sumario de la vida del segundo apóstol valenciano... San Luis Beltrán*, Valencia, Geronimo Vilagrasa, 1671.
40. RIBADENEIRA, P., *Flos sanctorum, de las vidas de los santos*, Madrid, Joachim Ibarra, 1761, pág. 220.

Conclusiones

Durante el Barroco, el culto a los santos que se perfiló, desde sus orígenes, como un fenómeno devocional vinculado a la mirada, se introdujo, como todas las demás expresiones culturales, en la órbita de la teatralidad. La admiración al santo, forjada en parte a fuerza de imagen, se convirtió después de Trento en bandera del catolicismo, y las representaciones artísticas de la santidad se arrogaron el poder de mover los afectos de los fieles. La teatralidad, que no era más que la representación del espacio sometido a la mirada, pudo ponerse muy bien al servicio de este programa demostrativo y convertirse en un mecanismo dirigido a la moción afectiva, tanto desde el lienzo como desde las tablas. La clave consistía en hacer confluir múltiples miradas en un espacio tendente al desbordamiento. En el caso específico de la comedia de santos, esto se concretó en el establecimiento de conexiones diversas entre la escena y el mundo de los espectadores que unificaran ambos niveles a pesar —o tal vez justamente gracias a ello— del desfase temporal. Para ello, las miradas se semiotizaron y la intercambiabilidad observador-observado —clave de la teatralidad— se aprovechó, mediante estrategias diversas, para resaltar tanto la ejemplaridad admirable del santo como la externalización de la devoción hacia el espacio colectivo. Como hemos visto en el caso de las dos piezas dedicadas a San Luis Beltrán, esta convergencia entre la *admiratio* y la teatralidad se reveló esencial cuando, más allá de juegos dramáticos, lo que se pretendía por encima de todo era demostrar , o subrayar, la santidad del protagonista. Bien convirtiendo al público en testigo de testigos, como Gaspar de Aguilar; bien haciendo de la vida de San Luis una representación en vivo de la metáfora del *theatrum mundi* y rompiendo así los límites de la ilusión dramática, como Francisdo de la Torre; ambos logran que los espectadores no solo *vean* al santo sino que tomen conciencia de sí mismos mirando y admirando. No debió haber mejor forma de garantizar la moción afectiva.