La dramatización de la teología en la comedia nueva: *O el frayle ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser frayle*, de Felipe Godínez

Natalia Fernández Rodríguez
Universidad de Oviedo
natfer_oviedo@hotmail.com

Resumen

A partir de un ejemplo concreto, como es la obra de Felipe Godínez *O el frayle ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser frayle*, se ofrece una posible vía de análisis del tratamiento dramático de la teología en la comedia nueva. Partiendo de la base de que, sobre las tablas, la abstracción teológica se concretiza en una orientación moralizadora, se plantea una reflexión sobre los diversos mecanismos literarios y espectaculares que le sirven al autor para engarzar lo dogmático en la acción sin mermar el dinamismo inherente al drama. Se muestra así que el elemento teológico no solo halló cabida escénica en el seno de los autos sacramentales.

Palabras clave: comedia de santos, hagiografía, teología, dramatización, comedia nueva.

En un tiempo en que la vivencia piadosa sacralizaba intensamente la percepción de la realidad, resulta esperable que el factor religioso terminase hallando un cauce muy propicio de expresión en el más emblemático medio de comunicación de nuestro Siglo de Oro: el teatro. Dados los vínculos originarios entre ritualismo y teatralidad, la fusión absoluta que, en algunos casos, se alcanzó entre religión y drama apelaba a los más primitivos resortes emocionales. Las disposiciones emanadas del Concilio de Trento propugnaban un esfuerzo constante, desde todas las esferas artísticas, por mover a devoción a los fieles. Pero la infiltración del contenido trascendente en los moldes de lo dramático podía reclamar, en ocasiones, niveles de recepción cada vez más exigentes. Sobre las tablas, cobraron vida los más abstractos y complejos conceptos doctrinales, y se transmitieron al público con una nueva savia, más amena y accesible. Familiarizados en su mayoría con los encarnizados debates teológicos de la centuria, los dramaturgos barrocos hallaron en la escena una plataforma muy eficaz para comunicar sus densas reflexiones dogmáticas. No en vano, observa F. Minelli (1985: 191) que «la representación teatral, con sus múltiples signos de comunicación, puede aventajar en claridad a la disputa teológica». La escena se convirtió así en púlpito y cátedra donde lo mismo se trataba de mover al auditorio a devoción que se desarrollaban profundas especulaciones doctrinales.

Devoción y teología son, en términos generales, componentes respectivos de las dos esferas de religiosidad que distingue W. James [(1901) 1985: 48]:

> Worship and sacrifice, procedures for working on the dispositions of the deity, theology and ceremony ecclesiastical organization, are the essentials of religion in the institutional branch. (...) In the more personal branch of religion it is on the contrary the inner dispositions of man him-

> self which form the center of interest, his conscience, his deserts, his helplessness, his incompleteness.

Pero, sobre el tablado, no serán incompatibles. Más bien al contrario, la teología llevada a escena asumirá unas conexiones más o menos claras con el impulso devoto y afectivo, en el sentido de que tendrá que vincularse necesariamente —por la propia naturaleza de lo dramático— con la conducta humana. Si en la esencia del drama descansa el reflejo dinámico de la acción del hombre, no es menos cierto que las enseñanzas teológicas desbordan la pura especulación abstracta para proyectarse a un nivel existencial:

> Se buscaba, pues, en la teología no solo conocer el misterio de Dios, sino también descifrar la vida del hombre que no está fluyendo azarosamente, sino con arreglo a un plan preconcebido, aunque el hombre no lo conozca porque sólo Dios tiene su clave. (J. M. Gallegos Rocafull, 1946: 64)

El gran teatro del mundo es, en el Barroco, la visión cristianizada de la vida y, por eso, la dramatización de los conceptos teológicos y doctrinales no solo satisfará una ambición intelectual sino que también contribuirá a ofrecer una determinada interpretación del lugar del hombre en su mundo. Y todo ello gracias al intenso poder evocativo y simbólico de la imagen visual inherente a la teatralidad:

> (...) la distancia que existe entre las definiciones teológicas y la acción teatral de los personajes solamente puede salvarse merced a la ambivalencia artística y conceptual de los símbolos y figuras. La expresión figurativa enlaza analógicamente el mundo invisible de los conceptos teológicos con el universo abierto de los sentidos. El símbolo nos comunica a través de la imagen, y artísticamente, facetas escondidas de los conceptos teológicos. Los símbolos y figuras ayudan a comprender lo que trata de explicarse sobre el tablado. (A. Vázquez de Prada, 1964: 260)

Eran dos los procedimientos que podían seguir los dramaturgos para convertir la teología en teatro. La alegoría constituye, como recuerda A. Vázquez de Prada (1964: 245), la verdadera esencia del Auto Sacramental. Pero también la comedia podía erigirse en una plataforma eficaz sobre la que hacer germinar la reflexión dogmática. Para ello, el contenido teológico tenía que infiltrarse con naturalidad en la acción sometiéndose a las convenciones del *arte nuevo*. Aunque la dramatización alegórica constituye, sin duda, la fusión más perfecta de Arte y Teología, y ofrecía inmensas posibilidades simbólicas, lo cierto es que la proyección existencial de la enseñanza dogmática —y, por tanto, aquella virtualidad moralizadora que veíamos arriba— se percibe con mayor claridad dentro de los cauces de la comedia nueva.

Al analizar el proceso dramatizador de la teología en la comedia nacional barroca, tendremos que dilucidar cuáles son los mecanismos por los que un mosaico de conceptos e ideas abstractos cobran vida escénica y se convierten, por ello, en genuina materia dramática. Esta vez no se tratará, como en la alegoría, de generar un nuevo plano simbólico a partir del desarrollo de una metáfora (L. Fothergill-Payne, 1977: 22), sino de hacer intervenir lo trascendente en el plano de lo real modificándolo. La teología se hace teatro y, dramatizada, se ofrece a un público que había convertido la religión en una verdadera directriz de vida. Tamizado por la fuerte proyección afectiva de la escena, el dogma se humaniza y se transmite como ejemplo vital. Y este será, de hecho, uno de los rasgos constitutivos de la comedia hagiográfica:

> The theological basis for the dramatic action is presented in two levels. First and foremost, the play is a biography of a saint or a major religious figure (...) On a slightly more dogmatic but just as basic level, the *comedia de santo* presents the audience with a model of Christian moral and ethical behaviour, as exemplified in the main character. (D. C. Buck, 1982: 6)

Y de aquí habrá que partir para abordar el análisis del proceso dramatizador de la teología en la comedia hagiográfica barroca. De aquí derivarán los diferentes componentes axiales que trataremos de sistematizar en las páginas que siguen a partir de un ejemplo concreto.

Felipe Godínez, afamado doctor en teología, utilizó su talento dramático como vehículo para dar rienda suelta a su erudición dogmática. *O el frayle ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser frayle*[1] no es la biografía de un santo propiamente dicha, pero, desde luego, sí se le ofrece al auditorio un excelso ejemplo ético-moral. El *mensaje franciscano*, escenificado con maestría tal como reconoce E. Glaser (1957: 92), cataliza la significación teológico-moral de la comedia y, al mismo tiempo, se erige en el auténtico hilo conductor de la acción dramática. Francisco de Asís, sin ser estrictamente el protagonista, es el encargado de conducir a los personajes principales por la senda de la virtud gracias, justamente, al poder de su ejemplo. Todo parte de la reflexión del bandolero Bruno acerca del ideal de pobreza preconizado por los frailes menores. Encerrado en una visión mundana de las cosas, no logra entender cómo, a pesar de su austeridad, los franciscanos no muestran carencia alguna:

> Pensando en Francisco estoy,
> y no alcanzo en qué avrá ido,
> que sea este Frayle tan pobre,
> ¡que gaste tanto y le sobre! (132*ab*)

Movido por una curiosidad innata unida a la necesidad de sustento, el malhechor propone un trato a su amigo Luquesio:

> Por Dios que esso pienso a ratos,
> Luquesio, a espacio lo digo,
> porque temo que te rías;
> Frayle he de ser unos días,
> y tú lo has de ser conmigo. (132*b*)

Convencido de las posibilidades de enriquecimiento rápido residentes en la vida bandolera, Luquesio se muestra reticente a la proposición de Bruno que, finalmente, opta por una solución intermedia:

> Pues yo por mi parecer,
> siguiera ambos pareceres;
> sé tú ladrón estos días,
> que yo soy Frayle, y sepamos
> de todo, y después sigamos
> tus quimeras o las mías. (133*ab*)

1 Cito por la edición que recoge el impreso T-2637 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Señala que pertenece a la colección «Comedia Famosa» y está numerada con el 69, pero no incluye más indicaciones.

La fuente del dinamismo dramático de la comedia emana, precisamente, de este curioso pacto entre los dos truhanes. Godínez parte de un breve episodio incluido en las *Fioretti* donde se narra la conversión progresiva de tres malhechores ante el ejemplo de caridad y dulzura del Seráfico Padre.[2] Carente por completo de fuerza dramática, el autor lo remodela creando este juego entre sus protagonistas y encauzando, así, el avance de la acción.

En la caracterización inicial de los bandoleros descansan los gérmenes de moralización inherentes a toda comedia religiosa y, a su vez, las directrices del conflicto, componente esencial de cualquier proceso de dramatización tal como reconoce Carmen Bobes Naves:

> Lo que constituye la médula del drama no es la acción de los personajes, sino sus relaciones conflictivas derivadas del enfrentamiento de dos actitudes igualmente válidas desde su subjetividad (1997: 10)

Su censurable modo de vida les sitúa de espaldas a la ley de Dios y los inserta en una escala de valores ajena en todo a los preceptos divinos. Bruno, incapaz de comprender la acérrima devoción despertada por Francisco, aduce causas mágicas:

> ¿No suele tal vez quien ama,
> dar un hechizo a su dama,
> para ser de ella querido?
> Luego no discurro mal,
> si en quererle todos fundo,
> que ha dado Francisco al mundo
> un hechizo universal. (132*d*)

Anclado en unos limitadísimos parámetros de interpretación del mundo, el bandolero no duda en comparar —casi malignamente— la grandeza de Francisco con estratagemas mágicas. Pero es que, teniendo en cuenta la creencia general de la época en la raíz demoniaca de la hechicería, es evidente el grado de perversión —en sus dos sentidos— al que, sin proponérselo, está llegando Bruno. Cuando Luquesio, por su parte, se presenta ante Roberto y Floro, utiliza, en todo momento, una retórica diabólica. Él mismo se califica como «Príncipe destas montañas» (133*d*), en fórmula que recuerda a la arquetípica *Príncipe de este mundo*, aplicada tantas veces al diablo. La soberbia, casi ridícula por otro lado, se marca gramaticalmente con el uso destacado del pronombre personal de primera persona, algo que L. González Fernández (2001) ha analizado como la *tarjeta de presentación del demonio* tanto en la comedia nueva como en el Códice de Autos Viejos:

> Yo, pues, a pesar de Italia,
> Luquesio Guelfo me llamo,
> cabeça de mi linage,
> y coraçón de este vando.
> (...)
> Yo soy aquel que llamavan
> el prodigioso, ha dos años,
> si no supisteis el quento,
> le referiré de passo. (133*d*-134*a*)

En muchas obras del periodo, el propio demonio interviene en la acción como una *dramatis persona* más, y encarna en sí mismo una escala de valores radicalmente opuesta a la divina.

2 Véase un resumen más amplio de la fuente original en E. Glaser (1957: 93).

Pero en todas aquellas comedias donde no aparece como tal personaje, se recurre a diversas estrategias dramáticas para actualizar su mismo sistema axiológico. De esta manera, el conflicto se genera a partir de esa misma oposición moral básica entre la ley de Dios y la ley del diablo como concreción del antagonismo virtud *vs.* pecado. Para fusionar lo mundano y lo cósmico, los dramaturgos apelaban a la complicidad del receptor y de su creencia, creando correspondencias más o menos sutiles. El auditorio estaba muy familiarizado con la práctica teatral de la época y, en más de una ocasión, había comprobado el funcionamiento escénico de la figura diabólica: los rasgos repetitivos de su retórica permanecerían latentes en la memoria de los espectadores y, al volver a oírlos, aunque procedentes de una *dramatis persona* humana, se activarían las pertinentes conexiones.

Francisco de Asís es, aquí, el representante de Dios en la tierra y el depositario de las cualidades excelsas que le colocan a un nivel superior respecto a los demás hombres y, al mismo tiempo, le convierten en un ejemplo a seguir. El abrupto contraste entre su virtud y la profana mundanidad de los bandoleros es, sobre las tablas, un poderoso resorte de fascinación. Pero, a su vez, se erige en el único medio de que dispone el dramaturgo para hacer visible su ejemplaridad y compatibilizarla con las exigencias dinámicas de lo dramático. Sin arrebatarle su aureola de beatitud, rodea al futuro santo de un ambiente que se opone de raíz a los principios ético-morales del cristianismo. Cumpliendo la función del *Deus ex machina* pero sin alardes tramoyísticos de por medio, Francisco de Asís irrumpe en la espiral hedonista de los bandoleros. Su sed de riquezas, su querencia por el buen vivir, sus amoríos... nada tienen que ver con el ideal de vida propugnado por el fraile. Y, por eso, en el profundo antagonismo inicial entre ambos universos morales residen los gérmenes de edificación inherentes a la comedia hagiográfica.

Esta distancia entre el futuro santo y los bandoleros se irá, paulatinamente, acortando según avance la acción dramática. Y en la progresiva conversión de los dos malhechores descansará justamente el hito temático y doctrinal de la comedia. El primer paso es el encuentro entre Bruno y Francisco ya al final de la primera jornada. El absoluto desfase entre las intenciones hipócritas del truhán y la excelsa piedad del fraile pasa a un segundo plano en contacto con la nivelación derivada de las palabras de éste:

> Fra. Aquí he de esperar a un Ángel,
> gran Dios, vuestro auxilio invoco.
> (...)
> Bru. Yo hablo a su caridad.
> Fra. El Ángel que espero es este. (136*a*-136*c*)

Sobre el microcosmos dramático gravitará, en todo momento, una aureola trascendente visible a través de procedimientos diversos. El concepto teológico de la Providencia se vincula naturalmente con el desarrollo de la acción y se convierte, de por sí, en resorte de dramaticidad. No en vano, la comedia arrancaba con el desconcierto de los dos protagonistas ante una revelación del propio Francisco:

> De los dos tiene noticia
> esse hombre casi divino,
> esse Serafín llagado,
> esse Francisco, y ha dado
> en decir un desatino.
> Dize, que no es verdadera
> la tuya, ni mi amistad,
> y que serás de verdad
> mi amigo quando yo muera. (131*a*)

Y, poco más adelante, el seráfico anticipaba la trayectoria de otro bandolero, Floro:

> Y él me dixo, aunque sin duda
> matarás a un Religioso
> de mi Orden, no soy yo. (136*a*)

Las revelaciones de Francisco, estratégicamente situadas en momentos clave de la acción, van prefigurando los acontecimientos más significativos de la comedia. Desde el punto de vista de la creación dramática, Godínez juega así con las expectativas del público modelando sutilmente su horizonte. Pero, además, convierte en teatro una de las orientaciones básicas de la especulación teológica según J. M Gallegos Rocafull (1946: 64): «la ciencia y la voluntad de Dios como raíz y fundamento de los planes divinos». Efectivamente, las *profecías* del futuro santo, al hacer depender a la acción dramática de una suerte de ordenación superior, logran que esta se proyecte hacia la eternidad. Los planes de Dios son inasibles desde el mundo y ningún hombre —salvo por revelación siempre parcial— tiene acceso a sus supremos designios. Sobre las tablas, la Providencia se hace —tiene que hacerse— perceptible para que intervenga con eficacia en el universo dramático captado por el receptor. Lo cotidiano y lo trascendente se vinculan dejando traslucir la gran preocupación espiritual del Barroco: el destino eterno del hombre.

Y es que, junto a la omnisciencia intemporal de Dios, la teología se ocupa de un segundo aspecto fundamental y estímulo de fuertes controversias en la época que nos ocupa: «la eficacia de la gracia y su concordia con la libertad, como su ejecución o realización en el tiempo» (J. M. Gallegos Rocafull, 1946: 64) Bajo ese halo de trascendencia creado por las estudiadas intervenciones de Francisco, la acción de la comedia sigue su curso. A medio camino entre la ironía cósmica, tal como la define B. W. Wardropper (1985), y la digresión doctrinal, el fraile alude a la dinámica de la conversión de una manera bien sintética:

> Vos podéis hazer, Señor,
> un Ángel de un pecador. (136*c*)

En estos dos versos, anteriores a su encuentro con Bruno, Francisco está ensalzando el papel de la Gracia divina en la conversión. Cuando, tras un año de convivencia con los frailes, el bandolero adopta sinceramente su piadoso modo de vida, la explicación dada al gracioso reitera esta misma idea:

> ¿Quién ignora,
> que la Gracia sabe hazer,
> Ángeles de pecadores? (141*a*)

En consonancia con todas las orientaciones teológicas de la centuria, la llamada de Dios se perfila, entonces, como un requisito imprescindible para el arrepentimiento, la conversión y la Gloria. Fueron precisamente las discrepancias en torno a la relación entre el impulso divino y la libertad humana las que estimularon la célebre controversia *De Auxiliis Divina Gratiae*. Aunque en 1607 se prohibieron por decreto papal las discusiones oficiales en torno a la cuestión, la creación dramática de asunto religioso se convirtió, de la única forma que pudo —esto es, fundiendo la teología con la vida y haciéndola visible—, en una nueva plataforma de digresión dogmática. La densidad doctrinal queda, no obstante, muy suavizada en la comedia de Godínez. Como observa E. Glaser (1957: 96):

Ningún papel desempeña el milagro en la conversión de Bruno, a principios del segundo acto. Pese a su preferencia por la argumentación escolástica, Godínez evita el peligro de fundar el cambio de carácter de su protagonista en abstrusas discusiones dogmáticas.

El elemento sobrenatural es, incontables veces en el género hagiográfico, el recurso para poder transmitir plásticamente la idea de la Gracia —la llamada de Dios que dispone la voluntad del pecador para convertirse. Pero aquí, en lugar de apelar a los resortes emocionales del auditorio por la vía del efectismo, todo se hace recaer en la poderosa ejemplaridad de los frailes. Sinceramente fascinado ante su excelsa virtud, Bruno va poco a poco convenciéndose de la excelencia del *modus vivendi* franciscano y así se lo hace saber a Luquesio un año después de su separación:

Yo entré aquí con intención
de saber de qué manera
tan ricos los pobres son,
y hallé que el mismo Dios era
caudal de esta Religión.
(...)
Luquesio, yo soy tu amigo,
yo he de ser Frayle de veras,
y tú lo has de ser conmigo. (139*d*-140*a*)

Ni alardes de tramoya, ni inquietantes *voces del cielo*, solo la devota adhesión a los principios morales predicados por Francisco. Esta sobriedad escénica posiblemente vaya en consonancia con el hecho de que, aunque la conversión de Bruno se vincule más a sus estímulos emocionales que a un profundo proceso intelectual, su progresiva regeneración no es ni mucho menos irreflexiva —como a veces puede desprenderse de los testimonios impregnados de barroquismo— sino que arranca de la consideración de algunos aspectos esenciales:

Christo que el gusto ha previsto
de Francisco, obra de modo,
que quanto quiere esso ha visto,
y Francisco acierta en todo
con la voluntad de Christo. (139*d*)

Según esto, la voluntad de Francisco, prevista por Cristo, es en todo coincidente con la voluntad divina. No se trata de que el futuro santo esté físicamente predeterminado a actuar de una manera acorde con esa voluntad de Dios, sino que esta absoluta comunión entre ambos se da con posterioridad a la previsión divina de su *gusto* y, por tanto, las obras piadosas de Francisco son resultantes de un acto enteramente libre. Cuando el fraile actúa según la voluntad de Cristo no quiere decir, por tanto, que sea una marioneta de los decretos divinos, sino que estos se dan *post praevisa merita*, es decir, después de que Dios prevea, a través de su omnisciencia, sus inclinaciones. Entre la aparente falta de densidad teológica que caracteriza la comedia, nos encontramos con unos versos donde, como puede comprobarse, se ponen en juego algunos de los ejes sobre los que giró la controversia *De Auxiliis*. Las dos principales facciones —la dominica, representada por Domingo Báñez, y la jesuita, personificada en Luis de Molina—, partiendo de premisas distintas, llegaron a conclusiones prácticamente opuestas. Mientras los primeros enfatizaban el poder supremo de Dios, colocando en un segundo término la libertad del hombre, los segundos convirtieron sus reflexiones en toda una reivindicación del libre albedrío. Gabriel González es categórico al reflexionar sobre el tratamiento dramático de estos extremos:

> Los dramaturgos son todos molinistas, tanto los autores de autos como los de obras profanas. Quizá la postura bañeziana no distingue adecuadamente, como hacen los molinistas entre el *ser* y la acción de Dios, y resulta dramáticamente estéril. (1987: 81)

Godínez parece dejar entrever, en uno de los pocos pasajes teológicamente oscuros de la comedia, una inclinación a la doctrina molinista. Pero lo que no nos vamos a encontrar en su obra es una sistemática dramatización de los principios que la integran. En su propósito de transmitir y ensalzar el mensaje franciscano como vía de glorificación, incidirá, sobre todo, en la proyección moralizante del contenido teológico más que en su dimensión puramente especulativa. Lo que explica, según Bruno, esa absoluta comunión entre Cristo y Francisco es el amor, otro de los componentes axiales de la piedad franciscana:

> Pero qué mucho que estén
> de no errarse el gusto ciertos,
> si queriéndose ambos bien,
> por los costados abiertos
> los coraçones se ven. (139*d*)

La caridad se convierte, en la comedia de Godínez y en plena consonancia con el mensaje franciscano, en estímulo de la virtud y en umbral hacia la Gloria. Y llevada a las tablas, tendrá que convivir, necesaria y muy significativamente, con otras formas opuestas de amor.

El tema amoroso está siempre presente en la comedia nueva y adquiere una proyección estructural básica. Los lances sentimentales debieron resultar atractivos a un auditorio sediento de aventuras y, como tales, tuvieron un lugar asegurado en toda la creación teatral del periodo. Pero, al mismo tiempo, en el contexto de una comedia de marcada orientación religiosa y moralizadora, el componente amoroso actuará muchas veces como prefiguración irónica del supremo amor de Dios: es la trasmutación de *concupiscentia-caritas* tan frecuente en los textos hagiográficos. Sobre las tablas, esto posibilitará la irradiación de ese halo de trascendencia y eternidad a toda la acción dramática. Y, además, genera una estructura contrastiva que plasmará de manera bien gráfica la dinámica de la conversión.

El amor-pasión, incompatible con el amor de Dios por razones obvias, se introduce en la comedia de la mano de un personaje secundario, pero clave: la futura Santa Margarita de Cortona. Conocida tradicionalmente como la segunda Magdalena, irrumpe en la trama como encarnación de la belleza sensual, como la *femme fatale* capaz de seducir con sus encantos a los dos protagonistas. Bruno no se atreve a presentársela a Luquesio por miedo a que este caiga rendido a su belleza.Y, efectivamente, cuando Luquesio la conoce, experimenta una irreprimible atracción:

> Sí, mas ¿qué Deidad es esta?
> ¿Dónde vas divino monstruo
> de hermosura?
> (...)
> Pues valle en lo recatado,
> y monte en lo poderoso,
> si como el roble soy firme,
> como la caña me postro. (135*b*-135*c*)

Aunque este sentimiento será compartido por la propia Margarita, el bandolero reprimirá sus deseos durante el año que Bruno pasa recluido en el monasterio. La lealtad y el amor a su amigo son más fuertes que toda pasión y, en un sugestivo paralelismo con el Enrico tirsiano, Luquesio deja traslucir un sustrato de virtud:

Ay Bruno, en el alma toco
el peligro, y la fineza,
decid con ecos sonoros,
montes de Assís, que no ha avido
en este siglo, ni en otro,
ni amigo más verdadero,
ni amante menos dichoso. (135*d*-136*a*)

El amor al prójimo, primer eslabón hacia el amor a Dios, reprime el amor-pasión, generando una significativa red de relaciones y oposiciones muy aprovechable desde el punto de vista de la moralización. Y, de hecho, la conversión de Luquesio se anticipa en boca de Francisco en unos términos coherentes con lo que estamos tratando:

Bru. ¿Querrá por amor de mí
ser Frayle Luquesio?
Fra. Sí. (141*b*)

De la misma manera que el amor-admiración hacia Francisco había inspirado, en primera instancia, la conversión de Bruno, el ejemplo de este será vital para la anulación de todos los vestigios de profanidad en nombre de una progresiva sacralización. Su papel en la estructura y significación de la comedia es, por tanto, decisivo, tal como reconoce Edward Glaser. Pero en este proceso hacia la glorificación de los protagonistas no quedarán mermados, en ningún caso, los resortes de dinamismo dramático.

Cuando tras el año de reclusión de Bruno, Luquesio va a buscarle al monasterio se encuentra con Margarita y se siente tentado a confesarle su amor. Pero, una vez más, vuelve a triunfar su profundo sentido de la lealtad:

Ya tardo en buscar a Bruno,
Diré a Margarita ahora
lo que tanto la he callado:
como fuego en mí se arroja,
un ímpetu, aunque primero
contra Bruno que la adora,
en mí un amigo, aunque sea
no consentirlo acción propia,
sin Bruno en mí: vive Dios,
que es mi amistad falsa o poca. (138*d*)

Cuando, al principio de la tercera jornada, es ella quien se dirige a él para hacerle saber la fuerza de su pasión, la reacción vuelve a ser la misma. El irreductible afán hedonista de Luquesio queda anulado en contacto con el inmenso respeto hacia los sentimientos de Bruno. Este amor-lealtad crea un sustrato de bondad que prefigura su definitiva conversión final y, neutraliza sistemáticamente la locura de amor humano encarnado por Margarita. Sin salirse de los cauces arquetípicos de la comedia nueva, Godínez está creando todo un entramado de relaciones portadoras de una sugestiva significación teológico-moral.

Bruno y Luquesio hacen gala de un grado de camaradería que se sella, al principio de la comedia, con la retórica de los pactos diabólicos, aunque suavizada por las muy oportunas menciones a Dios:

Luq. Toma esta mano.
Bru. Esta mía
te doy, y por Dios te juro,
y por ti. Luq. Ya estoy seguro,
Bru. De Estar en tu compañía
para siempre.
Luq. Yo prometo a Dios,
y a ti, en qualquier parte
seguirte, y acompañarte.
Bru. Yo por mí, y por Dios lo aceto.
(133*bc*)

El pacto entre malhechores adquiere una proyección irónica según va avanzando la acción. La comunión entre ambos, que en esos primeros momentos se orientaba únicamente hacia fines mundanos, se abre a nuevas y trascendentes posibilidades una vez que Bruno se convierte gracias al ejemplo de Francisco. El título de la comedia adquiere, entonces, su pleno sentido:

Luq. Tú me diste la palabra
de seguirme.
Bru. Obligación tienes tú
de acompañarme.
Luq. Ya para todo se vio
que es mejor ser bandolero.
Bru. Ser Religioso es mejor.
Luq. Yo he de hazer
ladrón a un Frayle.
Bru. Frayle a un bandolero yo.
Luq. Pues ea, aquí nos quedemos,
una por una los dos,
que como anden juntos, dize
bien el refrán Español,
o el Ladrón ha de ser Frayle,
o el Frayle ha de ser Ladrón. (142*cd*)

Si la intención de ambos, en un principio, era averiguar cuál de los dos modos de vida era más provechoso para los cuerpos, ahora los propósitos divergen hacia dos caminos distintos: Luquesio sigue centrado en el bienestar mundano; pero Bruno ha comprendido el valor del provecho del alma y así intentará transmitírselo. Turín, desde el pragmatismo arquetípico de los graciosos, tiene su propio y atinado veredicto:

No ay duda, que de los dos
es Luquesio el que lo yerra,
los Frayles son en la tierra
los mayorazgos de Dios.
Ellos viven sin rezelo,
dellos mil bienes escucho,
comen bien, y viven mucho,
viven bien, y vanse al Cielo. (144*b*)

Incluso desde un punto de vista eminentemente mundano como puede ser el del gracioso, el modo de vida de Luquesio deja de encontrar justificación en comparación con el de Bruno. Los componentes dramáticos se ponen, una vez más, al servicio del mensaje moral y, poco a poco, la atmósfera de impiedad que rodea a los personajes va dejando paso a la acción eficaz de la gracia divina. La conversión final de Luquesio, como la de Bruno, no dependerá en sí misma de ningún alarde sobrenatural, sino que se inserta sin demasiados efectismos en el propio desarrollo dramático. Atemorizado ante la certeza de que el Gobernador de Asís rastrea los montes para prenderle, pide el hábito a Bruno para poder pasar desapercibido. Este se lo niega, en un principio, y es entonces cuando asistimos a la intervención más brillante y decisiva de Luquesio en toda la comedia. Apelando precisamente a la *imitatio Christi* tan anhela-

da por los franciscanos (J. A. Merino, 1993: xx), el bandolero logra convencer a su amigo de que le entregue sus ropas:

(...)
que es su amigo el hombre, y muestra
quando le da Dios sangre,
que ni una gota le queda
escondida, que en provecho
de su amigo no se vierta;
pues ¿cómo se jacta, y dize,
que imitar a Dios desea,
quien a su mayor amigo
alguna cosa le niega? (145*b*)

Es entonces cuando Bruno, *imago Dei*, «cobra semejanza con la humanidad del Redentor y así adquiere su más alta dignidad» (E. Glaser, 1957: 99):

(...) y si Dios Hombre
desnudo en la cruz espera
la muerte por darnos vida,
yo quiero seguir sus huellas,
y morir también desnudo,
porque tú, amigo, no mueras. (145*c*)

Los acontecimientos, a partir de este momento, se precipitan. El ciclo dramático que había abierto Francisco con sus revelaciones se cierra convenientemente evitando cualquier incoherencia estructural. Floro, que trata de evitar casi hasta el ridículo el cumplimiento de la profecía del fraile, la corrobora sin saberlo cuando asesina a Bruno creyéndole Luquesio. Las palabras del malhechor convertido son bien significativas:

Amigos, la Providencia
de Dios me quitó la vida. (145*d*)

Pero, una vez más, la inserción de lo teológico descansa sobre recursos de fuerte carga dramática, pues no debemos olvidar que la confusión de Floro parte del intercambio de vestidos entre los dos protagonistas. El verdadero broche de oro al entramado de dramaticidad y teología que constituye la comedia es, como no podía ser de otra manera, la conversión de Luquesio. Hasta el último momento, el bandolero se muestra reacio a abandonar su modo de vida: «¿Yo Santo? Nadie lo podrá comigo», dice rebelde. La muerte de los dos santos estimula el arrepentimiento y penitencia de Margarita que, tras unas escenas oculta, vuelve a irrumpir para cumplir una función determinante:

¡O almas Santas! Quién aquí
se hallara con vuestras alas
para poderos seguir;
mas si escándalo de Italia,
con mis liviandades fui,
ya mi penitencia al mundo
podrá de exemplo servir. (146*c*)

Y, efectivamente, su ejemplo impele la inmediata conversión del bandolero. Margarita de Cortona, encarnación de la *femme fatale* y del amor-pasión al principio de la comedia, ilumina-

dora inconsciente de la virtuosa lealtad de Luquesio durante toda la acción, termina siendo el acicate definitivo del triunfo del amor-caridad. Su papel, aparentemente secundario desde el punto de vista dramático es decisivo en lo que compete a la proyección moralizante de la obra. Es su ejemplo el que cierra definitivamente el ciclo cósmico abierto por aquella primera revelación de Francisco según la que Luquesio solo sería verdadero amigo de Bruno cuando este muriera:

Fray Ángel, aguarda, aguarda,
agora sí, agora sí,
seré tu amigo de veras:
que bien se vino a cumplir,
lo que el gran Francisco dixo.

¡Quién para bolar tras ti
fuera el Querubín alado,
de espíritu más sutil! (146*c*)

La escena final, único artificio tramoyístico en toda la comedia, es un plástico —y estereotípico— retrato del acceso a la gloria de los dos malhechores convertidos.

Providencia, gracia y libertad, los tres ejes sobre los que gira la controversia teológica de la centuria, cobran vida escénica en una comedia donde apenas se explotan los alardes de tramoya. La proyección trascendente que reside en todo teatro religioso se logra aquí gracias a la perfecta integración de lo dogmático en la acción dramática. Por medio de la ironía cósmica, se corrobora la influencia de una fuerza superior en la trayectoria de los personajes; y los componentes axiales del arte nuevo se ponen hábilmente al servicio de una significación moralizadora. Sobre las tablas, lo teológico tiene, por fuerza, que convertirse en vida, y habrá que partir de esta premisa para dilucidar los mecanismos específicos de dramatización en cada caso.

Bibliografía:

BOBES NAVES, C. (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Labor, 1997.

BUCK, D.C. (1982), «Popular Theology, Miracles and Stagecraft in The Comedia de Santo: Cañizares' *A cual mejor confesada y confessor...*», *Dieciocho*, 5(1), págs. 3-17.

FOTHERGILL-PAYNE, L. (1977) *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London-Madrid, Tamesis Books Lmtd.

GALLEGOS ROCAFULL, J. M. (1946), *El hombre y el mundo de los teólogos españoles de los siglos de oro*, México D.F., Stylo.

GLASER, E. (1957), «La comedia de Felipe Godínez *O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle*», *Revista de Literatura*, XII (23-24), págs. 91-107.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L. (2001), «"Yo soy, pues saberlo quieres...": la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de Autos Viejos* y en la comedia nueva", *Criticón*, 83, págs. 105-114.

JAMES, W. (1985), *The varieties of religious experiences*, Great Britain, Collins, 1901.

MERINO, J. A. (1993), *Historia de la filosofía franciscana*, Madrid, Editorial Católica.

MINELLI, F. (1985), «Poesía y teología de la conversión en *Quien no cae no se levanta*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, págs. 183-204.

VÁZQUEZ DE PRADA, A. (1964) «Dramatización alegórica de la teología», *Atlántida. Revista del Pensamiento Actual*, 7, págs. 243-272.

WARDROPPER, B. W. (1983), «Las comedias religiosas de Calderón», en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 junio de 1981)*, I, Madrid, CSIC, págs. 185-198.