

“FESTINA LENTE”.
ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE
ORO (JISO 2012)

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez
y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)



Carlos MATA INDURÁIN
Adrián J. SÁEZ
Ana ZÚÑIGA LACRUZ
(eds.)

«FESTINA LENTE».
ACTAS DEL II CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2012)

JISO 20
12

Pamplona,
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA,
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 17
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 17 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-385-3.

EL SUAVE HUMOR DE LA INGENUIDAD:
LA VIDA Y MUERTE DE FRAY DIEGO*

Rosa Durá Celma
Universitat de València

En la Biblioteca Nacional de España, con la signatura Ms. 14.767, se conserva un manuscrito compuesto por un total de 21 piezas teatrales entre las que se encuentran un par de obras mariológicas, dos autos cristológicos y un buen número de comedias hagiográficas. Stefano Arata, investigador que catalogó este manuscrito todavía sin editar, descubrió que había pertenecido a la importante colección teatral de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar¹.

Lejos todavía de un pormenorizado estudio sobre la presencia del elemento humorístico en las obras que conforman el manuscrito, estoy ya en disposición de afirmar que en la comedia titulada *Vida y muerte de fray Diego*, lo cómico ocupa un lugar mucho más relevante que en la mayoría de sus compañeras de códice².

Sin necesidad de entrar en demasiados detalles relativos al argumento, hay que anotar que las tres jornadas que componen la comedia concretan varios episodios de la vida del santo de Alcalá: la inclinación del joven Diego por servir a Dios, para lo que se divorcia del

* Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033 y FFI2011-23549.

¹ Arata, 1996.

² Para más detalle sobre la vida de San Diego de Alcalá, ver Case, 1998.

mundo retirándose a una ermita; su posterior ingreso en la orden franciscana como fraile lego, en cuya función se dedica a socorrer a pobres y enfermos; y finalmente, la escenificación de la agonía de su muerte con el tan habitual «suave olor de la santidad».

Esta dramatización de la biografía del fraile está repleta de momentos solemnes y trágicos, de sacrificios y renunciaciones, de grandes dosis de catequesis, doctrina y milagros, pero también sobresale por las diferentes estrategias humorísticas que el anónimo dramaturgo despliega a lo largo de los cuadros que configuran la comedia.

Puesto que mi propósito en este trabajo no es el de llevar a cabo un sondeo sistemático de cada signo humorístico que se halla en la comedia, me propongo abordar este principio desde cuatro significativos frentes en los que me centraré en cuatro estampas cómicas que permitirán apreciar distintas maniobras dramáticas basadas en el elemento humorístico, cuya aplicación responde, a mi juicio, a fundamentos e intenciones bien diferentes.

En primer lugar me detendré en una escena que sirve de broche a la segunda jornada, y que tiene lugar tras unos versos de prédica con los que fray Diego regala a un recién nombrado catedrático para que no se deje arrastrar por la vanagloria del saber. Tras un discurso marcado por la seriedad, nos encontramos con una escena en la que un grupo de estudiantes increpa a voces a un pastelero por echar carne de perro en los pasteles. Después de un cruce de insultos y amenazas, en el que no falta un requiebro a la mujer del pastelero, los estudiantes deciden rematar su «hombrada» robándole al artesano el fruto de su trabajo. Esta corta escena compuesta por 27 versos, a diferencia de las que trataré en breve, no guarda ninguna relación con la peripecia edificante, y se propone como un puro divertimento que se sustenta en un lenguaje salpicado de groserías al que acompaña una acentuada gestualidad y un planteamiento escénico en el que el espacio dramático queda dividido en dos bandos: el del grupo de estudiantes y el del artesano. Este último enarbolando una pala de horno en su intento por persuadir a los vándalos; aquellos invadiendo el espacio del pastelero para robarle los pasteles.

Resulta llamativo el hecho de que la segunda jornada cuente únicamente con este pasaje humorístico, y que la tercera se abra con un cuadro igualmente cómico y de considerable extensión en el que una caterva de pobres espera a las puertas de un convento su ración diaria, al que le sigue un nuevo cuadro también burlesco protagonizado

por dos frailes doctos, y al que remitiré más adelante. Podríamos ver esta acumulación de episodios humorísticos como un defecto de estructura que descompensa la pieza; sin embargo, también podríamos explicarlo como una concentración cómica que sirve de antesala a la seriedad que va gobernar hasta el final de la obra en la que asistiremos a la enfermedad, agonía y apoteósica muerte del santo.

Reparemos en primer lugar en este numeroso grupo de pobres hambrientos que el dramaturgo convoca en esta escena costumbrista. El efecto cómico de este cuadro descansa, en primer lugar, sobre el pilar de la gestualidad y el movimiento escénico; y en segundo lugar, en las acusaciones y reproches que intercambian los personajes. Vemos la censura, vía ironía, de un pobre a otro por su «ubicuidad» para estar convenientemente a las puertas de todos los conventos a la hora en que se reparte la ración; asistimos a la mutua acusación de holgazanería de unas parroquianas; se nos muestra la avaricia celosa de una nueva pareja de indigentes, así como las reiteradas quejas de un pobre llamado Regañón. Todos estos versos van amenizando la escena, pero en quien verdaderamente recae el peso de la comicidad es precisamente en este último personaje. Haciendo honor a su nombre, Regañón exhibe su avaricia y gula en detrimento de la obligada devoción que exige la religión, pues es el único que se niega a cantar en agradecimiento a Dios, actitud esta que provoca un nuevo enfrentamiento verbal con sus compañeros:

DIEGO	Pues hijos, ¿no cantaremos un poco antes de comer?
REGAÑÓN	¿Eso falta por hacer?, en todo hoy no acabaremos.
POBRE 6	Sí, padre, cantemos luego.
REGAÑÓN	No cantéis, que perderemos otra sopa.
POBRE 6	Sí queremos, cantemos, padre fray Diego.
REGAÑÓN	Hijos de puta, callad, que yo os cogeré a los dos.
DIEGO	¿Siempre habéis de gruñir vos? No seáis gruñidor, cantad (fol. 244r ^b).

Tampoco están exentas de jocosidad las réplicas fuera de tono con que este personaje obsequia a una familia de hidalgos venida a menos

a los que, muy significativamente, fray Diego privilegia por encima del resto de pobres. El malestar de Regañón al ver que el favor del santo se materializa en un amontonamiento de comida debajo de la capa del hidalgo se formaliza irónicamente en los siguientes términos:

REGAÑÓN Oigan esto, y dejará
 el refitorio asolado,
 que apenas habrá sobrado
 cosa que darnos acá (fol. 244v^b).

En cuanto a la comicidad basada en la gestualidad y el movimiento escénico en este pasaje, hay que destacar principalmente dos momentos. El primero de ellos, aquel en el que una trifulca protagonizada por la hidalga concluye con el lanzamiento de un puchero y el consiguiente alzamiento a palos de todos. El segundo, con más trascendencia didáctica, lo constituye la torpeza e ignorancia de Regañón que no sabe persignarse, lo que le vale la reprimenda del futuro santo³.

A diferencia de la escena de los estudiantes, tras la que no veíamos más que un puro pasatiempo cómico, en este cuadro subyace una importante carga moral, doctrinal e ideológica. El humor es el principio técnico del que se sirve el autor para, primero, condenar los vicios y pecados de estos personajes gracias a la función sancionadora de la risa⁴; en segundo lugar sirve de calculado marco a la catequesis de la cruz por parte de fray Diego y al ensalzamiento de la salvación por medio de las obras, que debemos recordar fue puesto en duda por Lutero. Finalmente, el humor es el instrumento con el que el esquema ideológico predominante, es decir, el de la aristocracia señorial, queda reforzado, ya que, pese a las quejas del coro de pobres ante la visión del hidalgo cargado de comida debajo de la capa, las palabras del santo —modelo de vida que todo cristiano debe seguir, una suerte de *alter Christus*— no dejan lugar a duda de que, aunque pobre, un hidalgo es siempre un hidalgo⁵. La comicidad que aparece tanto en este cuadro como en la escena de los estudiantes y el paste-

³ Hay que notar que una parte importante de la enseñanza religiosa presente en los catecismos de la época era la que correspondía a cómo había que persignarse.

⁴ Bergson, 2003, p. 22.

⁵ En un trabajo previo estudié con más detalle el trasfondo ideológico que subyace tras las prerrogativas del santo hacia el hidalgo. Durá Celma, 2012.

lero participa del humor clásico poco estilizado y tosco del drama religioso, tal y como lo describe Hess⁶, ahora bien, sin caer en una procacidad extrema ni abusar de la vulgaridad.

El tercer frente que abordaré se centra en un divertido cuadro en el que dos frailes doctos protagonizan una confrontación dialogada que versa sobre el misterio de la Trinidad, y en el que la edificación moral se fundamenta en lo ridículo de estos dos pecadores de soberbia. El humor reside en este caso en la parodia de un discurso preñado de latinismos, articulado sobre la fórmula de los debates escolásticos, que tiene lugar en la puerta de la estancia donde fray Diego está velando por los enfermos. Tras una larga tirada de versos los frailes parecen llegar a un punto muerto:

FRAILE 1	¿Es réplica?
FRAILE 2	<i>Nego.</i>
FRAILE 1	<i>Sic argumentor.</i>
FRAILE 2	Advierta que le he cerrado la puerta.
FRAILE 1	<i>Probo.</i>
FRAILE 2	<i>Nego.</i>
FRAILE 1	<i>Probo.</i>
FRAILE 2	<i>Nego</i> (fol. 245 ^v ^a).

Desquiciado, fray Diego interrumpe la disputa con unas palabras que con toda seguridad arrancarían las carcajadas del público:

DIEGO	Padres, por amor de Dios, que se quiten de esta puerta y se vayan a la huerta donde mandaren los dos a tratar eso que tratan, que como dan tantos gritos, los enfermos, pobrecitos, se me quejan que los matan (fol. 245 ^v ^a -245 ^v ^b).
-------	---

El efecto cómico de este fragmento se ve aún más reforzado por el conocido procedimiento de la repetición del esquema, tal y como lo plantea Bergson⁷, porque tras la reanudación en los mismos térmi-

⁶ Hess, 1976, p. 16.

⁷ Bergson, 2003, p. 72.

nos de la discusión entre ambos doctos, se produce una nueva irrupción del santo en la que les ruega encarecidamente silencio.

A la distensión cómica que supondría para un público popular el galimatías resultante de las argumentaciones de estos doctos⁸, le sigue la intervención de fray Diego, quien con el fin de acallar a estos dos frailes y que dejen de molestar con sus vanas disquisiciones a los enfermos que tiene a su cargo, expone, en un tono cabalmente grave en consonancia con la ocasión, el misterio trinitario; y en esa exposición, tal y como reconoce uno de los padres, es Dios quien guía a fray Diego:

FRAILE I Teólogo es bien te nombres
 con más razón que los dos,
 pues a ti te enseña Dios
 lo que a nosotros los hombres (fol. 246^v).

El misterio de la Trinidad es una de las reglas que fundamentan el Catolicismo. No es uno de los puntos de controversia como tantos otros que aparecen por doquier en muchas de las obras pertenecientes al periodo postridentino, por eso la causa de la explicación de este misterio en esta obra no hay que buscarla en las divergencias entre el ideario católico y protestante, sino en otro lugar. La triple naturaleza de Dios constituye uno de los dogmas de más difícil comprensión para el católico. Este misterio necesitaba explicarse o reforzarse por distintas vías: una de ellas eran sin duda los catecismos, y las páginas dedicadas a este tema en los catecismos de Astete y Ripalda, por poner solo unos ejemplos, lo confirman⁹; otro, el que ahora interesa, era el teatro, que no desaprovechó la ocasión de canalizar la explicación de la teología trinitaria por medio de su discurso.

El cometido de lo cómico en este cuadro lo explicita uno de los frailes doctos tras el milagro obrado por el de Alcalá, cuando reconoce que es su «ciencia infusa / más que la aprendida» por ellos. Con esto no solo se contribuye a la edificación moral del público al desenmascarar el pecado de soberbia de estos doctos —en claro complemento con la admonición previa de Diego al catedrático—, sino que se realza un aspecto fundamental de la teología de los santos

⁸ Utilizamos este concepto en los mismos términos que lo hace Cazal (1993), a cuyo trabajo remitimos.

⁹ Resines, 1987, pp. 114 y 262, respectivamente.

propuesta por Trento: la de su comunicación directa con Dios y su poder de intercesión, idea esta que recoge popularmente uno de los refranes que documenta Correas que dice así: «Cuando Dios no quiere, el santo no puede».

Para finalizar abordaremos el último foco humorístico que nos proponíamos destacar, y es el referido a uno de los atributos que dibujan tangencialmente la figura de fray Diego: me estoy refiriendo a su ingenuidad, de la que podría decirse que se desprende un inocente y «suave humor». Tomaré como ejemplo el encuentro del santo con unos cazadores. En esa escena Diego hace pública su ignorancia sobre qué cosa son los conejos, y apropiándose del discurso franciscano, en cuanto al amor a la naturaleza se refiere¹⁰, se lamenta de los estragos que estos animales hacen en su huerto en los siguientes términos:

DIEGO ¿Qué han hecho? ¡Pardiez! Un robo,
que mil dellos hallé agora
dentro de aqueste vergel,
que comen cuanto hay en él
y huyeron luego a la hora.
No en balde los bellacuelos
crían tan buenas pechugas;
lástima es ver las lechugas
que están por aquellos suelos (fol. 237v^b).

Ocurrencia que hace decir a uno de los cazadores: «Donaire ha tenido el hombre / [...] mirad la simplicidad / con que aqueste el cielo gana» (fol. 237v^b).

Hay que decir que esta cualidad del santo está focalizada en la primera jornada y salpica muy levemente a la segunda. En nuestra opinión, esta concentración responde al intento del dramaturgo por atenuar la carga cómica en la figura del santo a medida que avanza la obra para armonizar su caracterización con la dramatización del camino que lo conduce del amor mundano hasta el amor de Dios. De aquí resulta un modelo de santidad basado en una simplicidad y en una inocencia cándida, amparado en una caridad ardiente y en una sólida fe, que en contraste con otros santos más intelectuales, gozaba

¹⁰ En este sentido véase Merino, 1982, p. 202.

del pleno favor del pueblo, lo que facilitaba la imitación de su comportamiento, que era, al fin y al cabo, lo que se perseguía¹¹.

Concluyendo, el humor es un factor oscilante en la historia del teatro religioso; el espíritu reformista, y más tarde el contrarreformista, reivindicó la seriedad para el teatro sacro con el objeto de que este sirviera de instrucción para los fieles; no obstante, a medida que nos acercamos a la época lopesca, el humor se va haciendo cada vez más presente merced a la apropiación de la exitosa fórmula de la Comedia Nueva¹², algo que en esta obra, como he intentando explicar, se muestra muy tímidamente y de forma muy concentrada.

«Para comprender la risa», nos dice Bergson, «hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad; hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social»¹³. Pues bien, la composición de esta comedia debe inscribirse forzosamente en el contexto contrarreformista, probablemente en torno a 1589, fecha en que se celebró la canonización del santo¹⁴. Es de suponer que su autor estuvo expuesto a los nuevos aires teatrales y que también tuvo presente la tradicional fórmula de endulzar la píldora para inculcar una serie de principios religiosos. Como hemos visto sucintamente, se sirvió para ello de la alternancia de lo serio y de lo cómico con el objeto de convocar a un numeroso público y de retener su atención con fines didácticos. En *Vida y muerte de fray Diego* la significación social de la que habla Bergson arraiga, sin duda, en las disposiciones tridentinas; de ahí la utilización de un humor comedido, levemente procaz y, en ocasiones, ingenuo, que sitúa la obra lejos todavía de las muchas

¹¹ Case, 1988, p. 44; y Redondo, 2007, p. 305, entre otros, realizaron estudios que inciden en este modelo.

¹² Fleckniakoska, 1961, p. 303.

¹³ Bergson, 2003, p. 15.

¹⁴ Aunque no he conseguido pruebas documentales que certifiquen representación alguna de esta comedia, es plausible que se representase en la fecha en que fue canonizado el santo, pues era práctica común. Sí he hallado, no obstante, un documento fechado en Madrid en 1589 en el que el autor de comedias Nicolás de los Ríos recibía una fianza de 200 reales por parte de la villa de Alcalá de Henares como adelanto a «las fiestas y representaciones que se han de hacer de la canonización del santo fray Diego» (Ferrer, 2008). Teniendo en cuenta este documento, nada definitorio, por otro lado, y el hecho de que Arata establece como fecha límite de composición de la colección los años 1595-1597, podría pensarse que fue la comedia que nos ocupa la que representó la compañía de Nicolás de los Ríos.

comedias de santos posteriores, donde las tramas amorosas en la que se ven envueltos levantarán duras críticas entre los detractores del teatro, entre otros motivos, por las palabras y actitudes de muchos de los graciosos, máximos representantes de lo cómico en el teatro auri-secular.

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, S., «Teatro y coleccionismo teatral a fines del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 7-24.
- BERGSON, H., *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 2003.
- CASE, T. E., (ed.), L. de Vega, *San Diego de Alcalá*, Kassel, Reichenberger, 1988.
- *La historia de San Diego de Alcalá. Su vida, su canonización y su legado*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998.
- CAZAL, F., «Tensión y distensión en el teatro religioso: la *Farsa Theological* de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 58, 1993, pp. 47-60.
- DURÁ CELMA, R., «Poder y persuasión en *Vida y muerte de fray Diego*: una comedia de santos perteneciente a la colección Gondomar», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York / Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares / Universidad de Navarra, 2012, pp. 87-98. Disponible en el siguiente enlace: [<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/23090>].
- FERRER VALLS, T. (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- FLECNIAKOSKA, J. L., *La formation de l'«Auto» religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier, Paul Déhan, 1961.
- HESS, R., *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (Siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1976.
- MERINO, J. A., *Humanismo franciscano. Franciscanismo y mundo actual*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982.
- REDONDO, A., «Un nuevo modelo de santidad en la España contrarreformista: el caso del jesuita Francisco Javier», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y M. Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, vol. 2, pp. 303-326.
- RESINES, L. (ed.), *Catecismos de Astete y Ripalda*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.
- Vida y muerte de fray Diego*, Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 14.767, fols. 233r-249r.