

## Trabajo Fin de Grado

### Locos y simples de Cristo en tres piezas dramáticas del Siglo de Oro

Autor/es

Ana Buisac Liarte

Director/es

José Aragüés Aldaz

Facultad de Filosofía y Letras / Filología Hispánica  
2016

**Resumen:** Análisis de tres comedias áureas vinculadas por su tratamiento de un motivo de larga ascendencia en la literatura hagiográfica: el tema de los locos y simples de Cristo. Se estudian dos piezas debidas a Lope de Vega (*Los locos por el cielo* y *El serafín humano*) y una tercera atribuida al Fénix, pero de autoría desconocida (*El truhan del cielo o loco santo*). El trabajo incluye un análisis de las fuentes de cada una de las piezas y un estudio del tratamiento individual que las mismas llevan a cabo del tema de la locura sagrada, a la luz de la tradición hagiográfica y literaria.

## ÍNDICE:

Presentación.....	4
Capítulo 1. Los locos y simples de Cristo: historia de un motivo.....	6
Capítulo 2. <i>Los locos por el cielo</i> ..... ..	13
Capítulo 3. <i>El serafín humano</i> ..... ..	25
Capítulo 4. <i>El truhan del cielo o loco santo</i> ..... ..	45
Conclusiones..... ..	58
Anexos..... ..	60
Bibliografía..... ..	70

## Presentación

---

En el presente trabajo se analizarán tres obras dramáticas del siglo de Oro vinculadas por la presencia de un motivo común: el de los locos y simples de Cristo. Dos de ellas se deben a la pluma de Lope de Vega: *Los locos por el cielo* y *El serafín humano*. La tercera (*El truhan del cielo o loco santo*) fue en ocasiones atribuida al Fénix, aunque su autoría es incierta. Nuestra intención es doble. Por un lado, parecía oportuno comenzar estudiando las fuentes de esos dramas, en algún caso desconocidas, para apreciar el punto de partida argumental de los mismos, y comprender el nivel de recreación de la materia hagiográfica que los mismos presentan. En segundo lugar, y siempre a partir de ese primer análisis, se ha estudiado la relectura particular que cada una de las tres obras ofrecen del tema de la locura por Cristo y de la santa estulticia.

La trayectoria de ese tema en la literatura religiosa europea, desde el período bizantino hasta el siglo XVIII, fue analizada brillantemente por Saward. Existen otros estudios más específicos acerca de los enigmas que rodean a esa tradición, como el debido a Jorge Osorio, y no faltan algunas aproximaciones a los «locos divinos» en algunos estudios generales sobre la locura, como el de Laura Borràs, centrado en la literatura medieval, o, desde una perspectiva más ambiciosa, el bien conocido de Michel Foucault. Sin embargo, no parece que se haya estudiado todavía la vigencia del tema de la locura sagrada en nuestra literatura del Siglo de Oro<sup>1</sup>. El presente estudio no pretende ser otra cosa que un modesto punto de partida para ulteriores análisis sobre el asunto, cuyo influjo en nuestras letras fue, seguramente, más fecundo de lo que se supone.

En este sentido, parecía necesario elegir un género específico para iniciar el rastreo de esa presencia: el de la comedia de santos. Las razones parecen evidentes. Por un lado, la comedia de santos fue un refugio de la hagiografía más extravagante (legendaria o novelesca), situada muchas veces en los márgenes simbólicos del santoral: santos arrepentidos tras una vida licenciosa, santos incestuosos, o, finalmente, santos locos (aunque los estudios consagrados a ese género concreto parezcan haber obviado la

---

<sup>1</sup> Véanse, de modo respectivo, Foucault (1972), Saward (1983), Borràs (1999), Osorio (2003).

presencia de esta última figura en los textos).<sup>2</sup> De modo más general, la locura tiene una presencia constante en el teatro del Siglo de Oro. Los dramaturgos fueron seducidos por la fecundidad dramática de esa figura del loco sagrado, que se presta especialmente a ese juego de simetrías, espejos e inversiones sobre los que se fundamenta el teatro áureo. La presencia del tema permite, en efecto, un constante juego entre apariencia y realidad (algunos de los locos son reales, y otros, sencillamente, fingidos), y facilita la presencia del disfraz sobre las tablas, tan grata al público del corral de comedias. El tema de la locura sagrada se proyecta también sobre otras dualidades, claves en el argumento habitual de la comedia. Así, la oposición entre la obediencia y la desobediencia (obediencia ciega del loco sagrado a las órdenes de los superiores, que es rechazo, a su vez, de todas las convenciones y obligaciones sociales o mundanas). O, por qué no, la dualidad entre inteligencia y estulticia, la inversión de ambas realidades en un mundo al revés donde el loco simple que es denostado por los demás acaba descubriendo la estupidez que se esconde tras el comportamiento soberbio de los que le rodean, constituyéndose en guía de su «desengaño». Y, por supuesto, la oposición entre la risa y la seriedad, donde el santo que es objeto de burla termina riéndose del entorno que le rodea al desvelar el sentido irracional que preside el comportamiento de los hombres mundanos.

La escritura de las dos piezas de Lope de Vega que nos van a ocupar en estas páginas (*Los locos por el cielo* y *El serafín humano*, como decíamos) debe interpretarse a la luz de esa fecundidad dramática del tema de la locura por Cristo, y, por supuesto, de la querencia general del autor por las figuras del bobo y del loco -sagrado o no- como eje de muchas de sus piezas.<sup>3</sup> Y, seguramente, esa querencia podría justificar en parte aquella vieja atribución de la tercera obra (*El truhan del cielo o loco santo*) a la pluma del Fénix.

El trabajo consagra, así pues, un capítulo a cada una de las obras mencionados, a los que precede un primer capítulo dedicado a explorar los orígenes del motivo de la locura sagrada en las letras hagiográficas. A todo ello se añadirán tres anexos, con los correspondientes resúmenes de los argumentos de las tres piezas consideradas, que tan solo pretenden facilitar la lectura de estas páginas.

---

<sup>2</sup> Véanse, por ejemplo, los estudios de Garasa (1960), Aragone Terni (1971), Dassbach (1997) y Aparicio Maydeu (1993).

<sup>3</sup> Para una primera aproximación al asunto, véanse Vigier (1983), Thacker (2004, 2009), Roso Díaz (2007), Atienza (2009) y Sáez (2013).

## Capítulo 1. Los locos y simples de Cristo: historia de un motivo

---

La tradición de la locura por Cristo tiene su origen en el comienzo de la era cristiana. A partir de ahí se ha ido conformando históricamente viajando por diferentes territorios y culturas hasta llegar a su fijación literaria en la dramaturgia áurea. Es preciso advertir una serie de diferencias fundamentales: en primer lugar, parece necesario establecer una distinción entre locos y simples de Cristo. La locura por Cristo es una locura, muchas veces fingida<sup>4</sup>, nacida de un amor superior, al cual se accede por medio de la devoción, sin atender a razones humanas y cuestionando las leyes de la inteligencia mundana. Por otro lado, los simples de Cristo se caracterizan por carecer de un entendimiento razonable, son personajes limitados, sencillos o bobos que presentan un comportamiento infantil y una bondad ingenua. Por medio de la simpleza también pueden alcanzar la santidad, se asemejan a lo que Saward denomina *le saint idiot*<sup>5</sup> (que alcanza la sabiduría divina por la gracia de Dios), es decir, a los «simples de espíritu».<sup>6</sup> En segundo lugar hay que diferenciar la locura médica o natural de la locura mística o sobrenatural. En el primer caso se trata de una demencia mental a causa de una limitación psíquica, que obedece a criterios estrictamente físicos,<sup>7</sup> mientras que la locura mística o sobrenatural tiene que ver con un designio divino y unos dones privilegiados provenientes del mismo Dios, o en el caso opuesto, por una fuerza oscura que sería la posesión demoníaca. Y por último es preciso establecer una distinción entre locos reales y locos fingidos: los locos reales se corresponderían con los locos que padecen una deficiencia mental que les impide alcanzar una salud mental estable, aunque también se incluye la locura sobrenatural donde entrarían tanto los arrebatados por el amor divino como los poseídos por una fuerza mayor. Los locos fingidos simulan locura para alcanzar un fin, en este caso religioso, y esconden tras su simulación una sabia cordura, que por medio de la verdadera inteligencia que es la divina, revela los verdaderos misterios de la fe.

---

<sup>4</sup> Para Saward, la locura sagrada es, por definición, una locura fingida. Pero es sin duda el aspecto más controvertido de su análisis, dada la existencia de santos solitarios, cuyo fingimiento carecería de sentido. Al respecto, véase Gil (2007: 73).

<sup>5</sup> 1983: 189.

<sup>6</sup> Borràs (1999: 268).

<sup>7</sup> Borràs (1999: 158).

Por lo demás, la santa locura puede ser confundida con una deficiencia mental o con la locura provocada por la posesión del demonio.<sup>8</sup> Dicha confusión es la que hace que los locos por Cristo sean objeto de burlas en la sociedad, sufran humillación, menosprecio, insultos y persecución. El santo presenta una vida doble, como señala Saward, pública y privada, pues «*sur scène*» (*dans les rues, en plein jour*), *c'est un imbécile* ; «*en privé*» (*dans les églises, la nuit*), *c'est un homme de prière*<sup>9</sup>. A veces precisa de un medio para no revelar su verdadera identidad, es por ello que muchas veces utilizan el disfraz para hacer más patente la simulación de la locura. Como explica Jorge Osorio en relación con esos locos fingidos:

Es preciso no olvidar que los textos siempre hablan de que simulan locura, es decir, están disfrazados, construyen un personaje. Desaparecen de un espacio público para reaparecer en un espacio negado. Cuestionan las identidades. Borran las diferencias de sexo (¿hombres o mujeres?) y las del logos (¿sabios o locos?)<sup>10</sup>

Tras estas advertencias se puede entender el paradigma de la santa locura, que encuentra su origen y sus principios, como señalan Laura Borràs y John Saward, en la primera carta de San Pablo a los Corintios<sup>11</sup>. San Pablo es, en efecto, *le premier à avoir parlé de «folie pour l'amour du Christ», et il évoque constamment les thèmes de la sainte folie*.<sup>12</sup> Esta locura proviene de una sabiduría divina que se encuentra en contraposición con la sabiduría del mundo, la cual desemboca en idolatría. En esta carta se explica la idea primordial: los que confían en la inteligencia divina son considerados locos por el mundo, sin embargo la realidad es que la inteligencia divina, que abarca conocimientos que van más allá de la razón humana, es la verdadera.<sup>13</sup> De esta dualidad proviene la confusión que ofrece la posibilidad de invertir los roles de los locos y de los cuerdos, siendo los verdaderos locos los hombres que se mantienen en un modo de pensamiento meramente humano. Como explica Saward:

*Voici donc la première opposition: la sagesse de Dieu contre celle du monde. La deuxième en découle: s'il existe une distinction nécessaire entre la sagesse égoïste du monde et la sagesse divine centrée sur la Croix, il doit avoir aussi une opposition, parmi les chrétiens, entre ceux qui sont séduits par le monde au point*

---

<sup>8</sup> Saward (1983: 43).

<sup>9</sup> 1983: 43.

<sup>10</sup> 2003: 12

<sup>11</sup> 1999: 272-273.

<sup>12</sup> 1983: 16.

<sup>13</sup> I Cor 1:18-25.

*d'ajuster l'Évangélie à la sagesse de celui-ci et ceux qui se fient à la seule sagesse de Dieu.*<sup>14</sup>

A partir de tales presupuestos toma forma la figura de los locos por el amor de Cristo. Esta dualidad de locuras e inteligencias debe ponerse en relación con el tópico de la locura del mundo del que hablará más adelante Erasmo: todo el mundo está loco, a diferencia de los que lo parecen que son los verdaderos sabios. Por tanto, tras la locura por la cruz se esconde la verdadera sabiduría.

El loco santo tiene rasgos que provienen de la tradición griega, donde el loco posee un don profético que le permite conocer y proclamar a través de su locura un discurso verdadero acerca de la realidad divina. Sin embargo el loco manifiesta una conducta extraña, pues rechaza las normas que impone la sociedad y por ello sufre las burlas y el menosprecio de los hombres: *le message des prophètes était invariablement accueilli par la dérision et le mépris du peuple; [...] la folie est une accusation commune contre ceux qui proclament la dérangeante vérité*. A pesar de la transmisión de un mensaje verdadero, se convierte en un loco furioso a los ojos del mundo.<sup>15</sup>

En el Oriente cristiano los locos por el amor de Cristo están llamados a obedecer las enseñanzas del apóstol.<sup>16</sup> Se caracterizan por sentirse hijos de Dios porque, como indica Saward, *le but de l'Incarnation rédemptrice était de rendre aux hommes leur dignité de fils adoptifs*. Esto implica en los cristianos asumir una obligación básica: la de imitar el amor que sentía Cristo hacia su padre Dios:

*Le Fils éternel n'est pas venu seulement pour manifester son amour, afin que nous l'imitons. Il s'est fait homme, a souffert, est mort et ressuscité précisément pour nous faire partager la vie d'amour trinitaire et nous permettre, comme fils dans le Fils, de connaître et d'aimer Dieu comme Père et notre prochain comme frère. [...] Ainsi, par la puissance du Saint-Esprit, notre charité humaine est appelée à ressembler un peu à la folle générosité du Fils incarné, un amour qui ne connaît pas de limite et qui attire même nos ennemis dans son orbite.*<sup>17</sup>

Esta relación de filiación se complementa en los locos divinos con una actitud de infancia espiritual: *les fils et les filles adoptifs de Dieu ont précisément des cœurs d'enfant, manifestent une disponibilité d'enfant et une confiance illimitée*. Esta condición infantil se caracteriza por la inocencia y bondad desinteresada. El espíritu de

---

<sup>14</sup> 1983: 19

<sup>15</sup> Saward (1983: 15-16).

<sup>16</sup> Donde serán relevantes los locos rusos (39 y siguientes): «*l'Église russe maintint la tradition de la folie pour l'amour du Christ plus longtemps et avec plus d'enthousiasme que les Grecs ; en tout, trente-six fous russes ont été canonisés*» (Saward, 1983: 39).

<sup>17</sup> Saward (1983: 22-24).



la locura por el amor de Cristo consiste, como señala Saward, en *imiter en Fils incarné de Dieu, renoncer à notre volonté propre, embraser la folie de l'enfance et la croix d'un amour généreux, vivre comme les petits enfants confiants de Dieu et confondre ainsi les sages de ce monde*.<sup>18</sup>

Como se ha señalado, los cristianos están llamados a imitar a Cristo humillado asumiendo todas las consecuencias que ello conlleva: *c'est leur désir de s'identifier au Christ crucifié, de participer à sa pauvreté, aux moqueries dont il a été l'objet, à son humiliation, à sa nudité et à son abnégation*.<sup>19</sup> Se identifican con Cristo y por él renuncian a todo, es decir, el loco se despega de las líneas familiares, de los intereses económicos y de la política, y de este modo lleva una vida de pobreza absoluta y de pureza interior, es por ello que, como señala Saward, los santos locos son ascetas, renunciando a todo placer. Además, una característica primordial es la humildad pues, como Cristo, *ils aspirent à devenir les «petits» chers au Christ, les derniers de tous, les moindres, les oubliés, les méprisés, pour vaincre l'orgueil, renoncer à eux-mêmes et ne vivre que pour le Seigneur; la folie, pour eux, est le dernier ou le plus haut degré de l'humilité*. Por ello, la santidad del loco se manifiesta en la identificación y la solidaridad con los más apartados de la sociedad<sup>20</sup>, se convierten en seres marginados adoptando una nueva forma de vida al margen de las leyes que guían el mundo. Además, la santa locura les imprime una obediencia incondicional, al igual que obedeció Cristo a Dios, por tanto deben de ser fieles a la Iglesia sin reparos, defendiendo su fe cristiana hasta la muerte e incluso aceptarla como un encuentro de amor con el padre Dios. Es por ello que cuando la Iglesia es perseguida la vocación del cristiano conlleva morir por su fe y convertirse en mártir.

La santa locura, como señala Saward, observa una estrecha relación histórica con el monaquismo, nacido en los desiertos de Egipto del siglo IV. El monje ha de tener la necesidad de ser simple, de abandonar la voluntad propia para cumplir las leyes divinas e ignorar la sabiduría del mundo. Esto se pone inmediatamente en relación con las características de la tradición oriental. Necesariamente, el monacato del siglo IV supone una contracultura, como indica Saward, un movimiento de protesta contra las estructuras de la Iglesia. El loco que forma parte de esta contracultura tiene una misión

---

<sup>18</sup> 1983: 26.

<sup>19</sup> Saward (1983: 42).

<sup>20</sup> Saward (1983: 48).

añadida le corresponde un papel de intermediario entre la sociedad y Dios: *sa vocation semble consister à rappeler à ses frères leur rappel à ne pas se conformer à la sagesse du monde*. Por este motivo algunos monjes decidieron integrarse en la sociedad, y fingiendo locura en la ciudad se comportarían de una forma escandalosa, como vagabundos, desafiando las normas sociales. La locura simulada en la ciudad forma parte de la tradición espiritual bizantina, como indica Osorio, «en Bizancio aparecen luego los “locos de ciudad”: la “locura” se asume por algunos monjes o cristianos comunes como un modo de aislarse de la población. Es una forma de hermetismo, ya no asentada en el desierto, sino en la ciudad. La locura los aísla más eficazmente que una celda».<sup>21</sup> La tradición monacal de la locura por Cristo llega hasta Occidente, donde destaca la Irlanda cristiana primitiva por el predominio de los monasterios y la práctica de un extremo ascetismo por parte de los llamados *hommes sauvages*.<sup>22</sup> Los monjes irlandeses para deshacerse de todo contacto humano se iban del convento y convertían parte de su vida en un constante viaje, el fin de esta peregrinación era aproximarse a Dios en la soledad. El deseo del loco santo es identificarse con Cristo y la peregrinación es una forma de imitar a Cristo humillado y de unirse a Él. El monje irlandés se sumergía en una vida miserable para imitar a Cristo, por consecuencia era tomado como un loco, como señala Saward:

*La constante association des moines avec les fous, les lépreux, les déshérités entretenait un sentiment de marginalité monastique, une résistance fervente à la sagesse du monde. C'est, après tout, ce que nous avons isolé comme l'un des éléments clefs de la folie orientale, et c'est peut-être ce sentiment général, plutôt qu'une catégorie hagiographique parfaitement étanche de «saint fou», qui est le plus caractéristique du christianisme irlandais primitif.*<sup>23</sup>

Los monjes irlandeses, célebres por su simpatía hacia los pobres, los leprosos y los locos, se identificaban con los marginados de la sociedad en quienes veían reflejados la figura Cristo. Esta actitud sumada a una vida de peregrinación convierte a los monjes errantes en *vagabonds pour l'amour du Christ*. No hay que olvidar la espiritualidad alegre con la que viven los monjes ascéticos: *les fous irlandais irradiant la paix et la joie pascales; les plus grands ascètes irlandais son légers, gais, de bonne humeur*, que será una característica general de la santa locura. Como señala de nuevo Saward, *dans sa profonde charité, le saint est ami de tous, libre d'orgueil pharisien et de froideur; il partage donc, par réfraction, un peu de la gaîté inconsciente du fou. Le fou, qui ne*

---

<sup>21</sup> Osorio (2013: 12).

<sup>22</sup> Saward (1983: 52-56).

<sup>23</sup> Saward (1983: 67-72).

*prétend pas être saint, partage aussi, de la même façon, la splendeur du saint.* Sumando todas estas características que se resumen en el deseo de de imitar a Cristo, vivir en su amor y alcanzar la santidad, encontramos en este humilde vagabundo características idénticas a los locos cristianos de Oriente. La vida austera y solitaria que llevaban los monjes en los monasterios continúa en los eremitas, los cuales en el siglo XI eran considerados como locos por su extremo ascetismo y la privacidad de sus vidas contemplativas. La santidad de la vida de estos eremitas radica de nuevo en la imitación de la vida de Cristo.<sup>24</sup>

Este modo de vida que conduce a la santa locura será adoptado por distintas órdenes religiosas que germinarán en el siglo XI. La orden cartuja creada por san Bruno mantenía la vida eremítica *comme développement d'une joie exubérante dans le Seigneur, proclamation de l'Évangélie de la bonne humeur, délectation dans la sainte folie.* La alegría del evangelio y la permisión de la risa de la orden cartuja será también propio de otras órdenes como la franciscana. Los cistercienses son conocidos como *les bouffons de Dieu.*<sup>25</sup> Imitan la actitud de su fundador, Bernardo de Claraval, quien se consideraba un pecador más y se llama loco a sí mismo. Como otros locos por Cristo, denuncia los peligros del orgullo disfrazado de humildad, y cree que la humillación es la única vía para alcanzarla, además utiliza un lenguaje en contra de sí mismo, se autoinsulta. Los cistercienses además manifiestan una contracultura religiosa, *sont devenus «marginaux» pour rappeler l'Église et le monachisme à leur véritable intériorité, à leurs racines et à leurs sources.*<sup>26</sup> El medio para alcanzar la cruz en la que basan sus vidas será la locura y el extremismo. Los cistercienses, en correspondencia con la hagiografía oriental, encuentran la unión con Cristo en la pobreza, simpleza, ignorancia y marginación voluntaria, y tienen cuatro figuras de perfección cuyas características tratan de imitar. En primer lugar la figura del niño, que se define por su inocencia, que será básica para entrar en el reino de Dios: *les thèmes de l'enfance et de la folie sont liés à la simplicité, à l'humilité, l'«ignorance savante»,* por ello se relaciona directamente con los simples por el amor de Cristo. En segundo lugar, íntimamente ligada a la espiritualidad infantil, está la figura del idiota, *le «rustre» illettré, dont les connaissances spirituelles surpassent le savoir livresque des savants.* En tercer lugar se encuentra el indigente, en relación directa con la pobreza ya que *la*

---

<sup>24</sup> Seward (1983: 81).

<sup>25</sup> Seward (1983: 89).

<sup>26</sup> Seward (1983: 93).

*folie pour l'amour du Christ est une sorte de d'possession, l'abanon de la sagesse terrestre.* Y por último, la figura del enfermizo, que permite la unión con los sufrimientos de la Cruz: *les puissances de l'enfer ont été vaincues par l'impuissance du Dieu incarné sur la croix, qui n'a pas voulu se sauver lui-même, mais a accepté en silence les calomnies et les insultes des puissants.* Aprender a aceptar la debilidad y el sufrimiento era una práctica que los cistercienses llevaban a cabo en su vida comunitaria. Para alcanzar una vida santa estos monjes asimilaban su vida a estas cuatro figuras y por ello asumían que iban a ser tomados por locos por la sabiduría del mundo. En los locos por Cristo se repetirá constantemente esta idea: *Pour les mondains, le Chrétien est un fou; pour ceux qui ont choisi la sagesse divine, c'est le mondai qui l'est,* y los cistercienses conocían perfectamente el razonamiento de esta premisa.<sup>27</sup>

En el siglo XIII la tradición de la santa locura toma forma en la religiosidad franciscana. La orden franciscana, partiendo del ejemplo de san Francisco, persigue una identificación total con Cristo crucificado. La predicación del cristianismo muchas veces se lleva a cabo *de manière insensée ou excentrique pour illustrer quelque vérité évangélique*, lo cual convierte a los frailes en santos locos, conocedores de la sabiduría divina. Como señala Saward, la literatura franciscana hace eco de nuevo de *l'Évangile de la bonne humeur*<sup>28</sup> utilizando continuamente términos que se relacionan con la perfecta alegría. La orden franciscana se caracteriza también por la humildad que persiguen los monjes por el camino de la humillación, por la caridad y el acercamiento a los marginados de la sociedad, la práctica de una pobreza extrema, y por manifestar una sumisión y una esclavitud ante Dios que conlleva una confianza ciega y una obediencia absoluta.

La Edad de Oro de la locura ocupa los siglos XIII y XIV, coincidiendo con la escolástica. En el siglo XVI hay un momento de transición y el loco perderá en buena medida su prestigio sagrado. Pero en la centuria siguiente la religión concederá u lugar a la bufonería. Toda clase de locura, tanto la religiosa como la profana, la natural como la fingida, se enfrentaran a la sabiduría del mundo, y solo los locos y simples de Cristo en su posesión del entendimiento divino podrán juzgar el engaño bajo el que vive el hombre mundano. Es decir, constituirán dos figuras esenciales en el ejercicio del «desengaño» barroco.

---

<sup>27</sup> Saward (1983: 97, 99, 103, 106, 110).

<sup>28</sup> Saward (1983: 127).

## Capítulo 2. *Los locos por el cielo*

---

La tradición de los locos de amor por Cristo llega a las comedias hagiográficas de Lope de Vega y toma la figura del loco santo como protagonista, que es la que particularmente se analizará en el trabajo. En las comedias de santos hay que diferenciar fundamentalmente dos tipos de locos: los que por una deficiencia mental padecen una locura verdadera y los locos fingidos. Los locos por el amor de Cristo son locos fingidos, utilizan la libertad y la autoridad de la que goza la locura para potenciar su poder de transmisión de las verdades divinas y los misterios de la fe. El loco santo posee una sabiduría divina que solo es posible comprender gracias a la fe y el entendimiento divino. Esta sabiduría celestial es considerada locura por la sabiduría del mundo, que se limita a un entendimiento puramente humano. Por contra, la sabiduría divina revela la verdadera posición de la locura, situada en realidad bajo el manto de la sabiduría mundana, la cual no alcanza el verdadero conocimiento y está condenada a ser una sabiduría inferior. En este sentido, Lope utiliza el tópico de la locura del mundo, una valoración erasmiana que considera que en la mente confusa del loco está la verdadera sabiduría, pues los consejos del loco reflejan la cordura y el loco es guía, como decíamos, de verdad y de desengaño<sup>29</sup>.

El loco fingido es el personaje más interesante de la comedia *Los locos por el cielo* que se tratará de analizar en este capítulo. Esta obra dramática es una de las comedias de Lope que se pueden fechar, según Morley y Bruerton, antes de 1603, ya que fue representada en Lima en 1604. Pudo ser escrita en un intervalo de años entre 1598 y 1603.<sup>30</sup>

La comedia está ambientada en el siglo III en Nicomedia, una época donde la persecución de los cristianos era masiva, favoreciendo la aparición de mártires en la iglesia cristiana, como indica Saward: *quand l'Église est persécutée, son opposition au monde est brutalement révélée et le martyre, le don de prophétie et la sainte folie son la vocation de tous les fidèles*.<sup>31</sup> Este aspecto también es señalado por Dassbach: «las

---

<sup>29</sup> Thacker (2009: 178).

<sup>30</sup> 1968: 84,249.

<sup>31</sup> 1983: 47.

persecuciones a las que se somete al convertido reflejan la heroica lucha a la que este se enfrenta en ciertas épocas del cristianismo» (1997: 38). Lope de Vega sitúa en este ambiente conflictivo su comedia sobre mártires, y aprovecha un tema profano como es el de la idolatría del pueblo romano para mostrar en cierto sentido su oposición y contraste con la santidad de los mártires, llevada al extremo de la locura. Carla Gola señala que *la commistione tra sacro e profano é una delle caratteristiche sempre presenti nelle comedias de santos. Questo è uno dei motivi per cui questo genere letterario fu oggetto di aspre critiche da parte degli scrittori moralisti dei secoli XVI e XVII.*<sup>32</sup> Sin embargo en este caso Lope está adaptando su historia a la realidad histórica del siglo III.

El dramaturgo tomó como fuente la tercera parte del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, donde se encuentra la historia de los mártires Domna, Indes y otros. Carla Gola aporta una segunda posibilidad, y es la lectura por parte de Lope no del texto de Villegas, sino de la fuente latina de este último: el *De probatis sanctorum historiis* de Lorenzo Surio, publicado en 1575, en Colonia<sup>33</sup>. En este sentido, es cierto que la compilación hagiográfica de Surio gozó de una gran popularidad. Pero una lectura detenida de la comedia no muestra, a nuestro entender, ninguna deuda específica con esa obra latina, toda vez que todos los detalles procedentes de la tradición hagiográfica que aparecen en la pieza dramática se encuentran en la versión de Alonso de Villegas. El propio Villegas, por lo demás, reconocería su deuda con el texto de Surio: «una maravillosa historia que escribe Simeon Metaphraste en que se refieren los martirios de Indes, Glicerio y Domna, con otros veinte mil mártires de Nicomedia: refiérala fray Laurencio Surio, y es en esta manera». De este modo alude a su vez la referencia de la que parte la historia.<sup>34</sup>

A primera vista la dramatización de Lope es considerablemente fiel a su fuente, los sucesos son los mismos y no omite ni añade nada nuevo. El cambio más significativo tiene que ver con el matiz dramático que adoptan los personajes de la obra respecto a su comportamiento. En este sentido, los hechos descritos sufren mínimos cambios con el fin de aportar más poder dramático, por ejemplo Dona se convierte gracias a la lectura del *Libro de los hechos de los apóstoles* y Lope añade que esa lectura, además de aparecer milagrosamente, es concretamente de las *Epístolas de san*

---

<sup>32</sup> 1990: 351.

<sup>33</sup> 1990: 537.

<sup>34</sup> Villegas (*Flos*: 47r).

*Pablo*. No parece causalidad que el misterioso libro haga referencia al primer loco por Cristo, así desde el principio el autor pone en relación la obra con la tradición de la santa locura. El siguiente cambio respecto a la fuente se encuentra en el personaje de Indes, que en el *Flos Sanctorum* es un eunuco, mientras que en la obra de Lope se presenta como un caballero con el fin de asemejarlo más a la posición social de Dona, de este modo se convierte en el «galán a lo divino de Santa Domna»<sup>35</sup>, es decir, el personaje establece una relación íntima con la protagosinta que no se presenta en el *Flos sancotrum* y que le otorga un papel más desarrollado en la comedia. Como señala Carla Gola, Lope otorga a Indes el papel de coprotagonista en la comedia, mientras que en el texto latino es un personaje secundario.<sup>36</sup> El caballero será el acompañante de la mártir, seguirá sus pasos guiados por un amor santo y loco, y además seguirá enamorado de ella también después de la conversión, aunque se tratará de un amor diferente, un amor que aboga por la santidad y la castidad voluntaria:

DONA	La castidad ya jurada por el voto de los dos, que es tan agradable a Dios, me tiene en tu amor prendada
------	--

Como señala la misma autora, *non si tratta di un amore comune, ma di un sentimento che da passione puramente fisica evolve, in seguito alla conversione dei due giovani, in amore casto e puro*,<sup>37</sup> es decir, el amor humano se deja de lado y se ama con un corazón divino.

Quizá la modificación más importante con respecto a la fuente es el lugar privilegiado que se reserva en la obra dramática al episodio de la locura fingida, además de incluir la participación de Indes en este fingimiento, como señala López Martínez:

La gran aportación del Fénix es atribuir al episodio de la locura fingida una importancia central que no tiene el *Flos Sanctorum*, acaso por el dominio pleno de sus recursos y efectos tras casi diez años de volver ocasionalmente a ella, extendiendo además, este motivo al personaje san Indes para formar una pareja de falsos locos como los de las otras comedias.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> López Martínez (2014: 76).

<sup>36</sup> 1990: 358.

<sup>37</sup> 1990: 358.

<sup>38</sup> 2014: 76.

La protagonista también sufre modificaciones mínimas en su construcción como personaje en la comedia de Lope, como señala López Martínez: «también transformará la locura furiosa de Dona, según el texto de Villegas, en una locura mucho más sutil incluso que la que ha desarrollado en sus anteriores comedias pues consistirá en una aplicación grandilocuente del recurso del disparate y del “engañar con la verdad”»<sup>39</sup>, esta transformación se corresponde con la caracterización de los locos por el amor de Cristo, cuya locura fingida revela un conocimiento profundo de las leyes divinas. En el *Flos Sanctorum* Dona se finge loca para salir de palacio de una forma extravagante «volvía los ojos y se hería, escupía y daba voces: ya reía, ya lloraba, sin guardar término ni orden»<sup>40</sup>, por el contrario en la comedia, junto con Indes, ambos personajes son tomados por locos por el uso de un discurso trascendente y una retórica que revela los misterios de la fe cristiana, los cuales son interpretados por el mayordomo como grandes locuras. Esto recuerda al mensaje de san Pablo como padre de los locos por Cristo: las verdades son tomadas como locuras por los idólatras. La locuacidad a la hora de revelar las verdades es una de las características de los locos lopescos, como recuerda Roso Díaz: «El loco habla demasiado, dice barbaridades, grita, se muestra violento con el lenguaje, declara la verdad, expone también sus ideas de forma aparentemente ilógica; todo ello le ayuda a la consecución de sus objetivos».<sup>41</sup> Continuando con Dona, otro cambio respecto a la fuente es la descripción de su muerte, En el *Flos Sanctorum* es descubierta por Maximiliano y degollada mientras oraba. Sin embargo, como apunta Carla Gola:

*In locos por el cielo Dona non viene decapitata, bruciata o getta in mare come tutti gli altri cristiani, ma muore abbracciata alla croce, simbolo del martirio e della redenzione questa morte gloriosa contribuisce all'esaltazione del personaggio e costituisce il degno finale dell'opera. La morte violenta della protagonista non deve trarre in inganno il lettore, che sa come nella spiritualità cristiana il martirio è momento di gioia, in quanto garanzia del passaggio alla felicità perpetua.*<sup>42</sup>

Lope modifica este suceso por otro que ofrece más juego dramático. La muerte de Dona en la comedia parece más bien un suicidio a lo divino, pues descubre su identidad ante sus enemigos y afirma su locura de amor por Cristo, así cumple con el deseo de dar a conocer su fe aun sabiendo que eso le llevará a la muerte.

---

<sup>39</sup> 2014: 77.

<sup>40</sup> (*Flos*: 48r).

<sup>41</sup> Roso Díaz (2007: 429).

<sup>42</sup> 1990: 539.



Por último, otra aportación del dramaturgo es la suma de un nuevo personaje que no está en la fuente latina: Camilo. Añade este personaje porque, según Gola, *il gracioso è elemento indispensabile per la struttura e la tonalità della commedia*.<sup>43</sup> En la mayoría de las comedias de Lope aparece un personaje secundario que aporta a la trama un elemento cómico, sin embargo en este caso, al tratarse dramáticamente temas serios como la persecución o la muerte, no parece demasiado relevante la intervención de este personaje gracioso. Más bien, la locura y su constante recurrencia añaden ya por su parte una concepción cómica de la historia de los mártires.

Lope conocía bien la tradición de los locos por el amor de Cristo y basó su comedia en esta locura que se descubre especialmente en Dona, la protagonista de la historia, y en su compañero, Indes. Ambos personajes se presentan como servidores de Maximiliano y adoradores de los dioses romanos, pero se convertirán al cristianismo para cambiar drásticamente el sentido de sus vidas, como señala Dassbach, «los convertidos son pecadores que se arrepienten de sus pecados, cambian su vida y después exhiben un comportamiento santo, o bien paganos o infieles que se convierten al cristianismo y alcanzan la santidad». Dona, sacerdotisa de los dioses romanos, gracias a una voz misteriosa que le anuncia que «Cristo vive» empieza a cuestionarse la identidad del verdadero Dios. En este camino de conversión se encuentra milagrosamente con el *Libro de las Epístolas de san Pablo*, y gracias a Ágapes y a la lectura del apóstol decide bautizarse. Se trata de una conversión meditada que atraviesa un periodo de duda y vacilación, Dassbach la denomina una «conversión reflexiva» porque «supone un voluntario esfuerzo por parte del individuo por encontrar a Dios. En todas las conversiones reflexivas, el proceso se inicia por la curiosidad que despierta la lectura de un cierto texto. Esta lectura hace que el individuo se plantee cuestiones acerca de cuál es la verdadera religión». La misma autora apunta como se desenlaza este proceso de conversión, ya que al final «ocurre algún tipo de interacción sobrenatural»,<sup>44</sup> es decir, interviene un fenómeno divino para ayudar a convencer al personaje de que la decisión que ha tomado es la correcta. Dona ya convencida hace un primer acto de fe individual y se reconoce cristiana:

DONA      Gran tiempo me ha tenido amor humano  
                 en su intrincada red preso el sentido,  
                 que, como vanas leyes he seguido,

---

<sup>43</sup> 1990: 359.

<sup>44</sup> 1997: 37, 39,39.

también era mi amor incierto y vano.  
 Mas ya que el tiempo mal perdido gano,  
 que todo fue sin Dios tiempo perdido,  
 salgo del centro del eterno olvido  
 asida al clavo de su santa mano.  
 No puede ser que tantos dioses haya,  
 que si en número exceden a los hombres  
 estarán apretados en el cielo.  
 Si Amor es dellos, que con ellos vaya,  
 que yo niego sus leyes y sus nombres,  
 y adoro a Cristo, redemptor del suelo.<sup>45</sup>

Como indica Stoll, *the description of her movement from «amor humano» to «amor divino» presents a major poetic motif of the period used here dramatically as an integral part of the religious theme of the play.*<sup>46</sup> Esta primera conversión desencadena el viaje al cristianismo de multitud de personajes, y ligada a la de Dona se encuentra la conversión de Indes. El caballero no atraviesa un periodo de vacilación como la sacerdotisa, se trata de una conversión diferente ya que al visualizar el milagro de la paloma sobre Dona cree en Cristo inmediatamente, y desea instruirse y bautizarse en la fe cristiana:

INDES	[...] ¡Ay cielos! ¿Qué es esto? [...] ¡Cierto es Dios, muera Apolo, viva Cristo! <sup>47</sup>
-------	---

Estos personajes representarían una pareja de locos por el amor de Cristo, y sin renegar de su amor conyugal, comienzan a mostrar signos propios de la tradición de la santa locura, como es la toma del voto de castidad y pureza o el deseo de vivir en pobreza. Pero sobre todo la locura se manifiesta cuando Indes insta a Dona a que se finjan locos para huir del palacio. De esta forma, en la parte central de la comedia irrumpe el motivo principal de la obra: la locura simulada, característica de los locos por Cristo:

DONA	(Para librarnos mejor deste bárbaro traidor Indes me ha dado un consejo, que en las discreciones viejo, hijo de su casto amor. Dice que los dos fijamos
------	--

---

<sup>45</sup> Lope (*Locos*: 338-339).

<sup>46</sup> 1994: 234.

<sup>47</sup> Lope (*Locos*: 347).

que de cosas que nos dan  
 venenosas que comamos,  
 en el agua o en el pan  
 locos sin remedio estamos,  
 y que viéndonos así  
 podremos salir de aquí,  
 donde hagamos penitencia  
 y deste palacio ausencia,  
 duro infierno para mí.  
 Fuera desde devaneo  
 más llano camino veo,  
 dulce Cristo, de ir tras vos,  
 que para seguir a Dios,  
 es el palacio rodeo.<sup>48</sup>

Esta simulación tiene un objetivo, el de escapar de sus prisioneros y salir de palacio, lo cual no encaja del todo con la tradición de los locos de Cristo que se prestan a la humillación. Con todo, lo que pretenden es divulgar su amor por Dios, es decir, imitar a Cristo y llevar estos ideales evangélicos al extremo. En sus parlamentos se aprecia, como señala Carla Gola, cómo el elemento bíblico centrado en citas del Antiguo Testamento está siempre presente en su lenguaje<sup>49</sup>, pero lo utilizan bajo la apariencia de equívocos que «no son otra cosa que conceptos, episodios o dogmas de la fe cristiana»<sup>50</sup>, y por ello son considerados locos por los idolatras que les retienen presos:

DONA	Eso será en ignorancia que a la razón a tropella, como Padre y Hijo es, y Espíritu procedente, una esencia solamente, también son personas tres, y uno indivisiblemente. Corre el sol y resplandece y da a la tierra calor, y el fuego también ofrece luz, movimiento y fervor, que así Agustín lo encarece; pues divide el sol y el fuego; y podrás lo mismo luego del Uno y Trino que adoro.
------	--

LICINO	Loca está. <sup>51</sup>
--------	--------------------------

---

<sup>48</sup> Lope (*Locos*: 358)

<sup>49</sup> 1990: 360.

<sup>50</sup> López Martínez (2014: 77)

<sup>51</sup> Lope (*Locos*: 360-361).

Parece que el loco desvaría cuando en realidad está revelando verdades divinas, lo que parece una sinrazón es el verdadero conocimiento, del cual carece la sociedad pagana que es la que realmente vive engañada. Carla Gola lo interpreta como una ficción engañosa: *si tratta di una finzione che però, paradossalmente, presenta due aspetti contrastanti: da un lato è simulazione di uno stato di confusione mentale, dall'altro non è finzione, perché la locura consiste nell'enunciazione, in maniera sì disordinata e paradossale ma pur sempre corretta, dei principali misteri della religione cristiana*.<sup>52</sup> La locura fingida es una ficción porque los personajes interpretan un papel de locos delante de sus opresores. Como indica J. Sáez: «Esta traza fingida se adapta bien a la comedia nueva porque el juego con las apariencias, con los diferentes niveles de percepción de la realidad permite construir y complicar el enredo».<sup>53</sup> La obra se adentra así en un juego de espejos, en la inversión de verdades y mentiras, y en la confusión entre la locura y la cordura. Doroteo relaciona la locura de los futuros mártires con una enfermedad mental, pues no es capaz de diferenciar la locura clínica de la locura simulada. Cuando el mayordomo les pregunta por la causa de su desvarío le responden que el responsable es Dios, por ello el cristianismo se entiende en la obra como una especie de enfermedad, una plaga que se extiende y enfurece a los dioses romanos. Por este motivo Doroteo les envía junto al obispo, a quien le confía el hallazgo de una cura para su locura:

DOROTEO      De tu ley han enfermado,  
que ser pestilencia creo,  
y no les he hallado cura.  
Quiero ver si por ventura  
entiendes su enfermedad.<sup>54</sup>

La idolatría de este personaje le impide comprender el amor a Dios por el que se mueven estos cristianos y captar el mensaje religioso que transmiten, sus creencias paganas le obligan a atribuir la escena a un delirio mental. De nuevo la inteligencia divina es locura para el mundo. Sin embargo, cuando son entregados al obispo Cirilo para que este les encuentre una cura, sí que son reconocidos como fingidores al demostrar su conocimiento religioso. Para que se pueda dar esta confusión, tanto la retórica como la actitud física de los santos locos han de ser idénticas a la de un loco de verdad. La diferencia radica en que los primeros emiten un discurso verdadero bajo la

---

<sup>52</sup> (1990: 362).

<sup>53</sup> 2013: 274.

<sup>54</sup> Lope(*Locos*: 370).

apariencia de una locura disparatada. López Martínez también observa que tanto la locura simulada como la clínica deben tener los mismos rasgos dramáticos: «tanto en las comedias que representan la locura verdadera [...] como la fingida los recursos histriónicos deben ser, en esencia, los mismos: un cierto tipo de gestualidad, de entonación, unas formas discursivas concretas».<sup>55</sup> En este caso la locura fingida solo puede ser reconocida por aquellos que comprenden la voluntad y el entendimiento divino. En este sentido se puede hablar de la metateatralidad de los locos fingidos, que hacen teatro dentro del teatro. López Martínez señala que este fingimiento se acerca al concepto de metateatralidad sin la necesidad de tener el apoyo externo del disfraz, aunque es cierto que más adelante Dona recurrirá a este sustento.<sup>56</sup> En definitiva esta doble identidad que manifiestan los locos santos es un engaño, ya que «el personaje mantendrá la misma identidad sin cambiar de nombre, serán los mismos estando locos y cuerdos»<sup>57</sup>.

Los locos se caracterizan por gozar de una permisividad extraordinaria a la hora de tratar al resto de personajes, como señala Tanker, «La apariencia exterior de la locura no solo les da protección sino que también le permite al loco (fingido) crear un espacio al margen de la sociedad desde el que puede criticar a los poderosos y conspirar contra sus enemigos»<sup>58</sup>. Entre otros ejemplos se observa la osadía de Dona a la hora de dirigirse a los hombres que la tienen secuestrada, con un comportamiento singular y un lenguaje violento, criticando e insultando:

DONA	Este necio está admirado de que Dios es invisible. Mira, tonto, que Dios sea trino, y que el ángel criase [...]
------	--

DONA	¡Fuera, perros fariseos!
DONA	¡Callad, villanos blasfemos, que esas cosas milagrosas por la fe las conocemos! No veís vuestro loco abismo, que a Júpiter no reserva, pues decís con barbarismo que parió a Baco y Minerva de la frente y muslo él mismo <sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> 2014: 65.

<sup>56</sup> 2014: 56.

<sup>57</sup> 2014: 56.

<sup>58</sup> 2009: 181.

<sup>59</sup> Lope (*Locos*: 364,367,368-369).

En estos fragmentos se aprecia cómo la protagonista transmite con autoridad un mensaje divino que sus interlocutores analizan como un estado de locura absoluta, ya no solo por el cuerpo del mensaje que no comprenden, sino por la libertad con la que Dona lanza sus palabras. Este atrevimiento podría despertar la furia de los enemigos, sin embargo al provenir de un loco está justificado, es decir, la locura aporta ese grado de protección que queda reflejado cuando finalmente logran salir de palacio. En el último fragmento señalado, se aprecia cómo Dona, fingiéndose loca, llama locos a sus contrarios y les critica su absurda creencia en los dioses romanos. Por tanto la voz del loco establece también una contracultura, una crítica a las autoridades y a sus creencias paganas.

En su fingimiento, Indes se apodera de otro rasgo interesante de los santos locos, el poder de profetizar y adivinar el futuro. El convertido vaticina que Doroteo será cristiano en algún momento:

INDES	Mira, amigo Doroteo; Cuando Esteban padecía aquel famoso apedreo, guardaba del que lo hacía las capas, Pablo, el hebreo, y después Dios le toco de suerte que fue un gran santo, y asa espero verte yo. <sup>60</sup>
-------	--

En *Los locos por el cielo* la locura por Cristo se manifiesta no solo en el fingimiento de la locura, sino en una obediencia por amor hasta la muerte que convierte a los personajes en mártires.<sup>61</sup> Por ejemplo, Glicerio, sacerdote, no niega a Cristo como su Dios frente a Maximiliano, aun sabiendo que su atrevimiento le llevará a la tortura y a una muerte violenta. Cuando finalmente muere, Doroteo ve como expira su alma y se convierte al cristianismo, así se cumple la profecía de Indes. La conversión de Doroteo es inmediata al presenciar este milagro, a pesar de haber tenido previas oportunidades. Carla Gola aclara esta cuestión: *Doroteo, innamorato di Domna ed autore di spietate persecuzioni contro i cristiani. La sua conversione improvvisa e quasi miracolosa ricorda quella di Saulo ed è ciò che gli permette di pasarse dalla parte dei 'buoni', di coloro, cioè, che affrontano il martirio pur di non rinnegare la propria fede.*<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Lope (*Locos*: 369).

<sup>61</sup> Dassbach (1997: 54).

<sup>62</sup> 1990: 352.

La locura por Cristo se manifiesta en un amor hasta el límite, hasta dar la vida y morir por la fe. La muerte no se recibe de una forma trágica, sino como un encuentro feliz con el padre amado. Se interpreta como el regreso temprano al paraíso, como demuestra el sacerdote Glicerio quien está contento porque puede morir por Cristo, morir por amor y encontrarse con su Padre. En el caso ya advertido de Dona ocurre algo semejante, cuando niega a los dioses romanos y adora a Cristo es consciente de las consecuencias. A pesar de que la protagonista huía de la muerte, con el fingimiento de la locura y más tarde por medio de distintos disfraces, nunca lo hacía por su propia voluntad, sino porque seguía el consejo de otros sabios cristianos, demostrando su capacidad de obediencia, como señala Morrison: *It can be noted that Dona is receptive to truth, willing to seek and follow the true God. She is obedient to those older in the faith, particulary Teófila and Antimo.*<sup>63</sup> El motivo del disfraz da un aire carnavalesco a la comedia. Como indica Stoll, *an important tool in staging in the corral theatre, and an excellent vehicle for metatheater, was the «vestuario».*<sup>64</sup> De nuevo nos encontramos con el metateatro, representado siempre por los locos santos. Dona adopta múltiples disfraces con el fin de huir de la muerte adoptando una identidad pasajera alternativa que le permita no ser reconocida.<sup>65</sup> Sin embargo esta serie de peripecias para no ser capturada las lleva a cabo por consejo bien de Indes, de Ántimo o de Teófila, y su obediencia a la Iglesia le obliga a cumplir con lo acometido. Finalmente al descubrir el cuerpo de sus tres amados cristianos y deseando convertirse en mártir, revela su identidad y es asesinada. El comportamiento de Dona llama la atención frente a los otros personajes porque manifiesta una actitud casi suicida, busca la muerte por amor de Dios y se entrega a ella con un último acto de fe. Lo que parece un final trágico para la sacerdotisa cristiana es en realidad, en la mentalidad de los santos locos, una gracia sagrada concebida como el principio de una unión indisoluble con Dios.

La interpretación de esta obediencia hasta la muerte se manifiesta de manera más clara en la representación teatral del misterio del Nacimiento en la iglesia de

---

<sup>63</sup> 2000: 124.

<sup>64</sup> 1994: 233.

<sup>65</sup> En la comedia para el primer disfraz se recurre un motivo popular en el teatro barroco, la mujer vestida de hombre, y más tarde aparecerá vestida de villano. El disfraz varonil *viene usato a lo divino, nel senso che il traestimento della sant ha principalmente lo scopo di suscitare rispetto, ammirazione e pensieri virtuosi nel pubblico, sicuramente colpito e reso piu attento dalle bellezze della fanciulla, che l'abito maschile mette generosamente in evidenza* (Carla Gola, 1990: 350).

Nicomedia<sup>66</sup>, donde miles de cristianos son quemados vivos por orden de Maximiliano, al no querer renunciar a su fe y adorar a los dioses romanos. Se trata de un martirio colectivo, un grupo numeroso de cristianos prefiere morir por amor a Cristo que salvar su vida negando su fe. Los cristianos tienen en común que «desean morir y expresan júbilo cuando se les somete a torturas y se les sentencia a la muerte. A menudo perciben el martirio como un gran honor y como un acto glorioso. Para ellos, es un privilegio el padecer los mismos sufrimientos que Cristo».<sup>67</sup> Se ratifica la actitud general que presentan los santos locos a la hora de recibir la muerte, todos se sienten dichosos de morir por Cristo. En definitiva, en esta comedia encontramos una colectividad de personajes que están locos por el amor de Cristo.

Como se ha señalado, la comedia *Los locos por el cielo* se centra en la locura fingida de los mártires, la persecución a los cristianos y la conversión al cristianismo de algunos idólatras. Los mártires de esta comedia son locos de amor por Cristo que representan un movimiento contracultural, una protesta contra las creencias idólatras de su tiempo. Los locos santos son en realidad personajes totalmente cuerdos, que están bajo la potestad divina y se hacen pasar por locos confundiéndose con enfermos mentales para predicar el misterio de la fe, engañando con la verdad. Su fingimiento es una falsa locura, sin embargo existe en ellos una locura mayor, una locura de amor que a los ojos de Cristo es la verdadera sabiduría.

---

<sup>66</sup> De nuevo aparece la metateatralidad en la obra, esta vez se trata de la representación de un misterio en una iglesia donde los personajes se disfrazan e interpretan diferentes personajes bíblicos.

<sup>67</sup> Dassbach (1997: 53).



### Capítulo 3. *El serafín humano*

---

Según Morley y Bruerton, *El serafín humano* es una comedia auténtica de Lope, gracias al dato histórico de que «la compañía de Morales celebró el 4 de octubre de 1614 la representación de una comedia sobre San Francisco de Alba de Tornos» y guiándose por las condiciones formales de la comedia, se supone que pudo ser escrita entre 1610 y 1615, concretamente entre 1610 y 1612.<sup>68</sup>

Las fuentes que Lope consultó para la elaboración de esta obra dramática son fundamentalmente la *Vida de san Francisco de Asís* de Celano, *Las florecillas de san Francisco* y la *Vida de Fray Junípero*. La primera parte de la obra se centra en la vida y la transformación de san Francisco hasta la creación de la orden franciscana, y en la segunda parte irrumpe la figura de Fray Junípero, cuyos episodios se corresponden fielmente a la mayoría de los capítulos de su *Vida*, aunque alternando el orden y con una nueva distribución.

La comedia se abre con una escena mundana donde aparece Francisco junto con Octavio, ambos gentilhombres y galanes, que se dirigen a entablar conversación con un grupo de mujeres. Se trata del momento anterior a la transformación de Francisco desde una vida mundana a una vida santa y cristiana, pues antes de su conversión, Francisco fue «criado en orgullo mundano por sus padres desde los primeros años, imitó largo tiempo su descuidada vida y costumbres y los superó en vanidad y arrogancia».<sup>69</sup> En la comedia, desde el primer momento se subraya la diferencia entre ambos personajes galanes, como señala Casal: «aparece claramente la sabiduría y la futura orientación espiritual de Francisco, quien medita sobre lo perecedero de la belleza femenil» (130).<sup>70</sup> Francisco se sumerge en reflexiones filosóficas que anuncian la proximidad de su conversión reflexiva al cristianismo, que desembocará en auténtica locura por amor a Dios, mientras que Octavio lleva la iniciativa en la interacción con las damas. Un requisito imprescindible para alcanzar la santidad cristiana tiene que ver con el voto de la castidad, y Francisco, momentos antes de su conversión, había concertado una cita

---

<sup>68</sup> 1968: 394.

<sup>69</sup> Celano (*Vida de San Francisco*: 286).

<sup>70</sup> 2005a: 130.

con Celia. La elección de abrir la obra con el encuentro con estas mujeres y la solicitud amorosa pretende, en primer lugar, mostrar en escena un juego muy teatral que, como indica Cazal, «se construye de modo muy contrastivo sobre un ambiente celestinesco»; y en segundo lugar, pretende señalar el contraste de la vida juvenil de Francisco con su desenlace: «Lope crea pues un entorno humano hecho a la medida para recalcar las conocidas virtudes de Francisco (pureza y desdén de las riquezas), mediante estas mujeres inmorales y codiciosas, codicia desarrollada en eco caricaturesco en la figura del viejo Escudero, personaje tan pedigüeño como sus damas».<sup>71</sup> Por tanto, el primer obstáculo que se encuentra Francisco en el camino es, como indica Cazal, «una mujer de comportamientos muy audaces que solicita amorosamente a un (futuro) santo poco inclinado hacia el amor pero, sin embargo, no totalmente insensible, y que está a punto de caer en lo irremediable cuando una intervención divina providencial lo pone definitivamente a salvo de estos enredos pecaminosos».<sup>72</sup> Esta escena no está exenta de humor gracias al ambiente celestinesco y a la aparición del escudero de las damas, que encarna la figura dramática del gracioso en la primera parte de la obra. Este personaje se encuentra en un estado jerárquico inferior al de los galanes, pero su condición de gracioso le permite invertir esta relación de fuerzas<sup>73</sup> empleando su habilidad oratoria. En este sentido, reproduce la autoridad del loco, es el escudero el que controla la conversación, y lleva «la iniciativa de los intercambios»,<sup>74</sup> pues consigue que Francisco le obedezca y le dé todo el dinero que lleva encima. Al final se han invertido los papeles jerárquicos entre el escudero y el galán, lo cual se refleja incluso en «un uso inmoderado de las formulas de referencia y de las precauciones oratorias mas ampulosas [...] en las que a veces se puede percibir un matiz de insolencia e incluso una parodia del sistema de referencia»<sup>75</sup>.

Tras este episodio comienza la conversión de san Francisco, se aprecia un cambio en su comportamiento que llama la atención desde el principio de la obra con la reflexión sobre lo efímero de la belleza. En este momento intervendrá la divina Providencia para impedir el encuentro con Celia: Francisco se verá asolado por una enfermedad -que no locura-, que le ayudará a no caer en pecado y le abrirá el camino hacia la fe y la salvación. Es decir, la enfermedad «no solo provoca una toma de

---

<sup>71</sup> Cazal (2005a: 130,131).

<sup>72</sup> 2005a: (127-128).

<sup>73</sup> Coll (2005: 215).

<sup>74</sup> Coll (2005: 216).

<sup>75</sup> Coll (2005: 216).

conciencia espiritual del personaje, sino que lo salva de la caída moral». <sup>76</sup> Lope, envileciendo a la mujer con su caracterización, hace que esta represente la tentación y, en consecuencia, al demonio; de esta forma reduce el episodio a una disputa trascendental donde «la lucha se hace [...] entre la mujer diabolizada, y el poder divino». <sup>77</sup> De nuevo la enfermedad de Francisco remite a un hecho real, que le permitió «reflexionar de muy distinto modo al que solía», <sup>78</sup> aunque en la comedia se elimina el sueño posterior de Francisco y su conversión se reduce simplemente a la oportunidad de reflexión que le brinda la enfermedad. Ya recuperado, y gratificando que su salud es un regalo que Dios le ha ofrecido, recuerda su amor por Cristo y se gloria en él, arrepintiéndose del tiempo perdido en vanas acciones mundanas:

FRANCISCO	Señor, yo os debo a vos la salud mía [...] mi vida, gran Señor, me molestaba, que de un bárbaro inculto parecí [...] Oh Francisco dormido y olvidado, ya es tiempo que te acuerdes y recuerdes, acuérdate y recuerda, y no se pierda un hombre, un alma de quien Dios se acuerda. <sup>79</sup>
-----------	---

Francisco experimenta una metamorfosis donde cobra relevancia el encuentro con dos personajes recurrentes en las comedia de santos de Lope de Vega: el loco y el pobre. En primer lugar aparece el loco, por quien Francisco siente pena, manifiesta desde el principio un sentimiento de cierta humildad hacia un personaje marginado de la sociedad. La reacción del futuro santo varía en su encuentro con el loco, como señala Coll:

Francisco intenta evitar a toda costa el diálogo con un elemento percibido como peligroso o perturbador. Así lo expresa con explícitos y autoritarios imperativos. Al principio estos imperativos se acompañan de fraternales apelativos que tienden a situar al loco al mismo nivel que al galán y de otras precauciones oratorias, como las repetidas muestras de simpatía y compasión. <sup>80</sup>

Este es el primer personaje que representa la locura en la obra. Podría caracterizarse como un loco por el amor de Cristo, aunque por su breve papel en la obra es difícil saber con exactitud si es un loco fingido o un loco de verdad. Sin embargo, sus

---

<sup>76</sup> Cazal (2005a: 131).

<sup>77</sup> Cazal (2005a: 138).

<sup>78</sup> 1945: 288.

<sup>79</sup> Lope (*Serafín*: 75r-75v).

<sup>80</sup> 2005: 216-217.

palabras de alabanza a Dios y su sabiduría divina apuntan a que podría considerarse como un santo loco anónimo:

LOCO            Oh Francisco, aquí estáis vos  
                    no os adoro como a Dios,  
                    que en efecto no podemos:  
                    Pero como a su traslado.<sup>81</sup>

Se trata, como señala Borràs, de un *foll profeta, l'il·luminat, el foll que, paradoxalment, es savi, perquè es Deu qui parla per la seva boca*.<sup>82</sup> Es decir, tiene el poder de vaticinar el destino de san Francisco y su encuentro con Dios gracias a una especie de don divino. Sin embargo, no es tomado en serio por la sociedad, que considera a este tipo de locos como personas degradadas que dicen estupideces:

LOCO            Y como os podéis echar,  
                    pues os quiere visitar  
                    cierto Príncipe que os ama.<sup>83</sup>

En segundo lugar, ya pasada la enfermedad, se encuentra con otro hombre, que representa en la obra otra característica elemental de los locos por Cristo: la pobreza. Francisco, igual que con el loco, «se esfuerza por deshacerse de los indicios tradicionales de la jerarquía secular»<sup>84</sup>, y esto queda reflejado, según Coll, tanto en el comportamiento verbal como en el trato que le ofrece al pobre.<sup>85</sup> Este personaje aparece desesperado por no poseer nada y Francisco se ofrece a intercambiar con él su vestimenta. Así el futuro santo queda vestido de pobre.

El loco y el pobre representan en una jerarquía social un grupo marginado y olvidado. La santidad de los franciscanos se caracterizará por la humildad y la identificación con estos grupos. La pobreza será representativa de la orden franciscana, como dice san Francisco en las *Floreillas*: «roguemos a Dios que nos haga amar de todo corazón el tesoro de la santa pobreza, tan noble, que tiene por servidor al mismo Dios»,<sup>86</sup> y como aparece en la fuente de su vida: «juzgaba las mayores riquezas de la tierra despreciable basura, y, ambicionado más excelso honor, se abrazó de corazón con

---

<sup>81</sup> Se observa desde el comienzo la relación de identificación de san Francisco con la figura de Cristo (Lope, *Serafín*: 73r).

<sup>82</sup> (1999: 157-158).

<sup>83</sup> Lope (*Serafín*: 73v).

<sup>84</sup> Coll (2005: 217).

<sup>85</sup> Coll (2005: 217).

<sup>86</sup> *Floreillas*: 126.

la santa pobreza».<sup>87</sup> Como señala Saward: *la folie pour l'amour du Christ est une sorte de dépossession, l'abandon de la sagesse terrestre pour lui, et elle est ainsi intimement liée à la pauvreté*.<sup>88</sup> Esta nueva imagen exterior de Francisco refleja también un cambio interior: se ha convertido en un pobre de espíritu, y su vez en un loco para la sociedad, debido al escándalo que supone el hecho de intercambiar la vestimenta con un pobre y manifestarse en público vestido de indigente.

Octavio, Feliciano y Pedro comentan la extraña conducta de san Francisco. Su padre considera ese comportamiento insólito como una enfermedad, aparece un primer símil entre enfermedad mental y locura:

FELICIANO      Señor,  
ya somos su basilisco;  
mas que el amigo mayor  
estima una cueva, o risco.  
En estas se esconde y vive  
desde aquella enfermedad

PEDRO            Temo de razón le prive  
la tristeza y soledad;  
ni trata, cuenta, ni escribe  
Pues cierto que es para él,  
que no para mí, la hacienda,  
que yo trabajo por él.<sup>89</sup>

El loco por Cristo se ha convertido en un ser marginado, que no entra en contacto con la sociedad, y además vive en cuevas, puede parecer un salvaje o constante peregrino. Francisco es considerado un enfermo, un loco incapaz de heredar la hacienda que le corresponde, lo cual en un principio causa inquietud a sus amigos y a su padre, aunque más tarde todo ello evolucionará en rechazo y enfado. Francisco es un loco paseándose por un espacio mundano, «aparece el rasgo más sintomático de la exclusión, a saber, la no comunicación».<sup>90</sup> Sus amigos le rechazan hasta tal punto que evitan la comunicación con él. Aquí Lope adaptó un tanto su fuente, donde las represarías que toman contra el santo son excesivas: «viéronle los que de tiempo le conocían, y, comparando lo presente con lo pasado, comenzaron a reprocharle ignominiosamente, y creyéndole demente y loco rematado, arrojaban sobre él las piedras y el lodo de las

---

<sup>87</sup> Celano (*Vida de San Francisco*: 421).

<sup>88</sup> 1983: 103.

<sup>89</sup> Lope (*Serafín*: 76r).

<sup>90</sup> Coll (2005: 218).

calles». <sup>91</sup> Los locos por el amor de Cristo son por definición rechazados y excluidos de la sociedad. La transformación de Francisco llega al extremo cuando Octavio no le reconoce hasta que Feliciano le revela su identidad, y al creerlo loco le aconseja que lo dejen solo. Estos personajes representan la vanidad del mundo, no son capaces de ver el verdadero fin de los actos de Francisco, no encuentran el sentido a su comportamiento y piensan que ha perdido el juicio, cuando en realidad se encamina hacia la santidad. Esto recuerda de nuevo al tópico de la locura del mundo, los locos son los que no saben servir a Dios. Igual que el santo fue encerrado en vida <sup>92</sup>, en la comedia Pedro, avergonzado de su hijo y preocupado por su hacienda, encierra a su hijo en la cárcel, donde es maltratado ya no por parte de la sociedad, sino por su propio padre, que incluso se plantea darle muerte.

Los locos de amor por Cristo desean seguir e imitar al hijo de Dios en su vida y pasión, tratan de parecerse a Él para estar en comunión con el cielo en vida y muerte. Saward hace referencia a la analogía existente entre la locura franciscana y la locura oriental: *toutes deux, en effet, tendent à l'obéissance aux commandements du Seigneur sans compromis ni conformisme et au partage, aussi profond que possible, des souffrances du Christ crucifié.* <sup>93</sup> También Laura Borràs señala que *en el pensament ortodox oriental, la follia es un aspecte més d'una tradició d'arrels profundes: la figura de Crist humiliat. Es per amor a Crist que aquest folls pateixen el menyspreu, el vituperi i la persecució terrenal.* <sup>94</sup> En consecuencia, el cristiano tiene como fin la imitación de la vida de Cristo y la locura es el medio para llevar a cabo este proyecto, como hace san Francisco, quien imita a Cristo en la pobreza absoluta, la humildad, la obediencia y la oración. Por ello en la comedia Francisco se presta a este sufrimiento con la misma actitud que en la fuente (*La vida de san Francisco*, de Celano), donde se escribe que «estaba resuelto a sufrir con alegría por amor de Jesús todos los males». <sup>95</sup> De nuevo entra el loco anónimo en escena, el loco misterioso de la comedia que revela la premisa básica para amar a Cristo:

---

<sup>91</sup> Celano (*Vida de San Francisco*: 293).

<sup>92</sup> «Permaneciese el servidor de Dios encerrado en la cárcel de su propia casa» (Celano, *Vida de san Francisco*: 294).

<sup>93</sup> 1983: 125.

<sup>94</sup> 1999: 277.

<sup>95</sup> Celano (*Vida de San Francisco*: 295).

LOCO                    [...]  
Oh Francisco ten paciencia  
imita bien a quien sabes.<sup>96</sup>

La reclusión en prisión es un símil de la pasión de Cristo cuando fue entregado por Judas. Seguidamente, en la visita de su madre, se revela el misterio de su nacimiento: san Francisco nació en un pesebre al igual que Cristo. Esta similitud simbólica sitúa al futuro santo en íntima unión con Cristo e incluso en un cierto grado de igualdad con Dios. Francisco desea ser rechazado, desea sufrir por amor e imitar a Jesucristo hasta la muerte:

FRANCISCO:        [...]  
Ay, enseñadme a quereros,  
para que aprenda, mi Dios,  
a sentir algo con vos  
de vuestros tormentos fieros  
  
[...]  
Denme aquí mil bofetones,  
Mil cañazos, mil azotes.<sup>97</sup>

El rechazo de la sociedad llega por tanto al entorno familiar. Pedro mira a su hijo con desprecio y le deshereda, confirmado la falta de sentido de este. Se dirige hacia él menospreciándole, como a un loco insensato por ser incapaz de heredar su hacienda, manifestando un comportamiento lleno de desprecio y de ira<sup>98</sup> que contrasta con el de Francisco, que se muestra humilde y recibe «el aura de superioridad que rodea a los mártires: la autoridad paterna peligra frente a esta forma de autoridad moral».<sup>99</sup> Finalmente Pedro reniega de su hijo en presencia del obispo<sup>100</sup>, y el loco por Cristo reniega a su vez de su progenitor. Definitivamente Francisco ha roto todos los hilos que le unían al mundo y se entrega ciegamente a Dios, a quien proclama como único padre verdadero:

PEDRO                No es mi hijo, esto decid  
por la ciudad, Lucio y Fabio.

FRANCISCO        No importa, que padre tengo,

---

<sup>96</sup> Lope (*Serafín*: 78v).

<sup>97</sup> Lope (*Serafín*: 78v-79r).

<sup>98</sup> La actitud del padre en la comedia no dista de su comportamiento en la fuente de la vida de san Francisco, donde se señala que «sin consideración y sin respeto de cualquier clase, cual lobo feroz contra mansa ovejuela, mirándole con torvo rostro, arrastrándole de manera indigna y deshonrosa [...]» (Celano, *Vida de San Francisco*: 293).

<sup>99</sup> Coll (2005: 219).

<sup>100</sup> De nuevo Lope dramatiza un episodio de la vida del santo: «Condújole después ante el Obispo de la ciudad, para que en su presencia renunciase a su herencia» (Celano, *Vida de san Francisco*: 295).

y gano a Dios en el cambio.<sup>101</sup>

Este hecho también es importante, pues los locos por el amor de Cristo se caracterizan por considerarse hijos adoptivos de Dios<sup>102</sup>. En este punto crítico de la comedia, Francisco ya ha alcanzado su disponibilidad absoluta para Dios y ha establecido las pautas principales que caracterizarán la orden franciscana: *amour a la pauvreté, argent jetée a terre, dépouillement vestimentaire, reniement du père*.<sup>103</sup> En la creación de este personaje, «además de la santidad, el dramaturgo se sirve de una serie de conceptos teológicos, como son la conversión, la salvación, el libre albedrío y la predestinación, la gracia y otras enseñanzas doctrinales, cuyo conocimiento ha de tenerse en cuenta para poder entender las implicaciones del concepto de santidad dramatizado». <sup>104</sup> De este modo Francisco queda relegado de la sociedad, se ha despegado de toda atadura mundana y preparado para iniciarse en el camino de la santidad.

Un rasgo que definirá a ese loco por el amor de Cristo será la obediencia absoluta, una estricta ley franciscana que tiene gran importancia en el desarrollo de esta comedia: «Decía el Padre santísimo a sus frailes: “cumplid el mandato a la primera palabra, sin esperar a que se os diga por segunda vez, y no pretextéis ni juzguéis como imposible lo preceptuado, porque aun cuando yo os mandase algo superior a vuestras fuerzas, os las daría la santa obediencia”». <sup>105</sup> La primera aparición del Niño Jesús en la obra tiene lugar en estas inmediaciones. El Niño le ordena que luche por él. Francisco interpreta este mensaje como una llamada a formar parte de la guerra de Jerusalén frente a Persia y Babilonia. Aparece Francisco vestido de soldado, es el segundo disfraz que adopta después de intercambiar sus vestidos con el pobre. Pero de nuevo la voz divina le ordenará que abandone esa guerra porque tiene que lidiar una mayor, tiene que reparar la iglesia de san Damián<sup>106</sup> que se está cayendo. En este momento Francisco confirma su locura por Dios y literalmente sostiene los muros de la iglesia con sus brazos.

---

<sup>101</sup> Lope (*Serafin*: 79v).

<sup>102</sup> Referencias a Saward en la introducción.

<sup>103</sup> Aranda (2000: 95).

<sup>104</sup> Dassbach (1997: 45).

<sup>105</sup> Celano (*Vida de San Francisco*: 838).

<sup>106</sup> Recuerda a la primera obra de san Francisco: «Volviendo, pues, al lugar donde, según quedad dicho, había sido antiguamente edificada una iglesia menor en honor de San Damián, con la ayuda del Altísimo la restauro en poco tiempo» (Celano, *Vida de San Francisco*: 297).



Los locos, para sufrir las humillaciones por las que pasó Cristo, se situaban en lugares públicos del centro urbano con el deseo de ser despreciados por la gente, maltratados e insultados, y poder de este modo compartir los sufrimientos del camino hacia la cruz. El loco se sitúa en la sociedad sin formar parte de ella, desafiando las normas públicas, comportándose como un vagabundo, aquí radica la santidad del loco. En las *Floreccillas*, el hermano Bernardo protagoniza un episodio de este tipo:

Y los chiquillos, al verlo con un hábito raído y basto, le hacían muchas burlas y muchas injurias, como se hacen a un loco; y el hermano Bernardo lo soportaba todo con paciencia y alegremente por amor a Cristo. Incluso para que pudieran escarnecerlo más, se situó intencionadamente en la plaza de la ciudad; de modo que habiéndose sentado allí, se le juntaron alrededor muchos chiquillos y hombres, y había quien le tiraba de la capucha hacia atrás y quien hacia delante, quien le arrojaba polvo y piedras, quien lo empujaba por un lado o por otro; y el hermano Bernardo, sin perder los modales o la paciencia, con el rostro alegre, no se quejaba ni se descomponía.<sup>107</sup>

San Francisco en su locura aparece en la ciudad perseguido por unos muchachos que le tiran piedras y le gritan «guarda el loco».<sup>108</sup> Se trata de una escena similar en la que el santo se denomina a sí mismo loco y donde insta a los niños a que le apedreen. Se anula de nuevo la comunicación, donde la sociedad deshumaniza al elemento extraño y no percibe la posibilidad de entablar diálogo con él, por ello los muchachos se dirigen a Francisco como si fuera un ser inferior e incluso un animal. El hecho de que Francisco se excluya a sí mismo de la conversación «puede servir para autoelevarse»<sup>109</sup>, siguiendo la cita cristiana «los últimos serán los primeros». En este episodio, san Francisco se asimila a san Simeón Salos «el loco» del siglo VI<sup>110</sup>, el primero venerado como un loco de Cristo, se va a la ciudad donde crea un escándalo con una locura que en realidad es simulada, y al igual que él, san Francisco está simulado locura. De nuevo se aprecia el carácter metateatral del loco, que lleva una doble vida: a los ojos de la sociedad es un loco que se humilla y en soledad se encuentra con Dios en la oración.

A partir del acto II, Francisco ya ha tomado el hábito de fraile y crea la primera Regla de su orden.<sup>111</sup> La comedia abandonará el ambiente profano para situarse en un contexto sagrado que se relaciona directamente con el monacato. Más adelante fundará

---

<sup>107</sup> *Floreccillas*: 104.

<sup>108</sup> Lope (*Serafín*: 78r).

<sup>109</sup> Coll (2005: 218).

<sup>110</sup> Saward (1983: 36).

<sup>111</sup> Se trata de una dramatización modificada, pues en la fuente san Francisco va a Roma a hablar con el papa Inocencio III e insiste en su formación (Celano, *Vida de San Francisco*: 305), mientras que en la comedia en Papa tiene una visión de san Francisco mediante la cual es capaz de reconocer su humildad incluso antes de su llegada, anunciada previamente por dos frailes.

la segunda Regla que nace con Santa Clara, quien desea imitar a san Francisco y tomar a Dios por esposo y al santo por casamentero. Para amar a Dios sobre todas las cosas e identificarse en vida con Él, toma el hábito, y también es considerada una loca por la sociedad. Más adelante se fundará la tercera Regla laica de los franciscanos, y de este modo, se conforma la religiosidad franciscana como una de las ramas de la tradición de los locos por el amor de Cristo.

La tradición de la santa locura, como señala Saward, *est presque toujours en relation historique étroite avec le monachisme, en fait, on pourrait presque dire que l'histoire de la folie pour l'amour du Christ n'est autre que celle du monachisme vu sous un angle particulier*.<sup>112</sup> Los monjes abandonan la voluntad propia para seguir solamente el camino divino, ignorando la sabiduría del mundo. El desierto, como en la locura monástica oriental, se convierte en lugar de combates espirituales contra el demonio, lo cual relaciona directamente las tentaciones a las que se somete san Francisco con las sufridas por Cristo. San Francisco se retira a rezar, y como Cristo en el desierto, es tentado por el Demonio y la Carne, lo cual aumenta su lucha interior, finalmente vencida. Como señala Dassbach, «las tentaciones que sufre el convertido son resultado de los ataques de un aún más poderoso enemigo, esto es, el demonio [...] suponen una lucha tremenda y hace el camino hacia la santidad extremadamente difícil de seguir». De este modo, se complica el proceso de acercamiento a Dios, se oscurece la santidad del personaje y, a nivel teatral, «se logra crear tensión e interés dramáticos». <sup>113</sup> En el episodio en el que Francisco es tentado por el Demonio y la Carne, el santo modela con barro figura por figura una familia artificial, se imagina cómo podría haber sido su vida si hubiera elegido otro camino. Tras haber ofendido a Dios por considerar aquello un mal pensamiento reacciona de forma violenta y para hacer penitencia decide castigarse, como señala María Aranda, *en se flagellant sans égards, abondamment arrosée de son sang*.<sup>114</sup> Fray León observa a san Francisco y duda de su virginidad, requisito indispensable para realizar el voto de castidad y poder alcanzar la santidad. Los santos locos se caracterizan por su ascetismo,<sup>115</sup> rechazan los placeres del mundo y para ello adoptan unos métodos extremos. Al final, la pureza de san Francisco se confirma. La siguiente tentación tiene lugar también en un momento en el que se retira a

---

<sup>112</sup> 1983: 27.

<sup>113</sup> 1997: 38.

<sup>114</sup> 2000: 96-97.

<sup>115</sup> Saward (1983: 48).

rezar en soledad y aparecen tres demonios. Fray Gil observa esta tentación y cuando termina se encuentra con san Francisco, quien le pide por la santa obediencia que le pisotee el pecho. Se trata de un episodio cómico que retrata de nuevo el deseo de los santos locos de situarse en un nivel ínfimo, de ser los últimos, los pisoteados, al igual que lo fue Cristo, el hijo de Dios. En las *Floreccillas* el santo ordena al hermano Bernardo que le pise el cuello y la boca mientras le dice injurias y a cambio este le pide que le reproche siempre sus defectos.<sup>116</sup> En la comedia este papel se traspasa a fray Gil. Este gesto es propio de la espiritualidad franciscana, como afirma María Aranda: *la sainteté franciscaine implique un évolution a rebours, car grandir dans la foi, c'est devenir de plus en plus petit, de plus en plus innocent. En termes d'espace mental, l'enfance de l'humanité est essentiellement paysanne et rupestre.*<sup>117</sup> Este deseo de inferioridad es el que hace que san Francisco se abra también a todo tipo de criaturas y se sitúe a su mismo nivel, que es otra característica de su locura por Dios. En este episodio Francisco desea ser pisoteado y se muestra la autoridad que otorga al monje el voto de la obediencia, así como la humildad franciscana. Como señala Dassbach:

Puesto que uno de los fines de la obediencia es el de cultivar la humildad, y una de las cualidades esenciales de cualquier santo es la humildad, Lope ha llegado a extremos a fin de conseguir dramatizar la humildad de Francisco, a veces hasta el punto de exageración. Como se ilustra en sus rezos, Francisco se ve a sí mismo como una criatura inferior, un simple rustico. Experimenta un sentimiento de hermandad con todas las criaturas inferiores de Dios, tales como plantas, animales y objetos inanimados. Nunca se enorgullece de los actos buenos que realiza, ni siquiera de sus milagros<sup>118</sup>

La humildad del santo es tan extrema como lo es en la fuente de su biografía (la *Vida de San Francisco*, de Tomás de Celano), donde se señala que «en su concepto él no era más que un despreciable pecador, siendo el modelo y espejo de toda santidad. Cuidó de cimentarse en la humildad para poner el fundamento enseñado por Jesucristo [...] Este favorito de Dios no se conocía ser el superior, sino por esta hermosísima perla, pues había llegado a ser el mínimo entre los Menores».<sup>119</sup> San Francisco es admirado por todos los frailes por su infinita humildad:

GIL	Ay humildad tan alta! ay tal ejemplo! que se humille a mis pies! Que echarse intente donde le pise! oh cielo, en quien contemplo
-----	--

---

<sup>116</sup> *Floreccillas*: 96.

<sup>117</sup> 2000: 99.

<sup>118</sup> 1997: 17.

<sup>119</sup> Celano (*Vida de San Francisco*: 470).

tan altas maravillas! La columna  
un bárbaro pisó de vuestro templo:  
decidme, que humildad, si pudo alguna,  
ha igualado a Francisco? El cielo abierto  
parece que me dice, que ninguna.<sup>120</sup>

El Demonio y la Carne vuelven a aparecer para tentar a san Francisco, y este para evitarlo se arroja a unas zarzas donde parece que muere, prefiere el sufrimiento físico antes que perder el alma, de nuevo se trata del extremo ascetismo de los monjes. La unión de san Francisco con Dios y su identificación con Cristo es absoluta, va desde su nacimiento hasta la muerte. En una última instancia se le aparece un serafín crucificado y san Francisco recibe los estigmas de Cristo<sup>121</sup>, comparte con él verdaderamente el sufrimiento de la cruz y le agradece el honor de poder ser partícipe de ese milagro:

SERAFÍN	Aplica tus pies, Francisco, a mis pies, y tus manos a las mías, Tu costado a mi costado, porque mis llagas te imprima, para que en el cuerpo sientas las que en el alma sentías. <sup>122</sup>
---------	---

La locura por la cruz propia de los locos de amor se extenderá a toda la orden franciscana, cuyos frailes para lograr la unión con Dios demostrarán una gran humildad, desearan ser tratados como los peores, como se indica en las *Floreccillas*:

Puesto que el santo Francisco y sus compañeros eran llamados y elegidos por Dios para llevar en el corazón y en sus actos la cruz de Cristo y para predicarla con sus bocas, parecían y eran hombres crucificados, tato por la austeridad de su atuendo y de su vida como por sus obras y acciones; y por eso prefería soportar vergüenzas y oprobios por amor a Cristo que recibir honores mundanos, reverencias o vanas alabanzas; ates bien se alegraban por las injurias y se entristecían por los honores. Y así iban por el mundo como peregrinos y extranjeros, no llevando consigo más que a Cristo crucificado<sup>123</sup>

El deseo de imitar a Cristo en el extremo lleva a caracterizar a los franciscanos sobre todo por su identificación con los mendigos, los leprosos y los despreciados por la humanidad.<sup>124</sup> En las *Floreccillas* esta identificación se corresponde con la perfecta alegría que los monjes franciscanos desean poseer, la cual se encuentra en «el vencerse

---

<sup>120</sup> Lope (*Serafín*: 87r).

<sup>121</sup> Lope toma la historia de la aparición del serafín y los estigmas de san Francisco de la fuente de su vida: «Aparición del serafín en forma humana crucificado» (Celano, *Vida de San Francisco*: 347).

<sup>122</sup> Lope (*Serafín*: 95v).

<sup>123</sup> *Floreccillas*: 103.

<sup>124</sup> Saward (1983: 125).

a sí mismo y soportar de buen grado por amor a Cristo penas, injurias, oprobios e incomodidades».<sup>125</sup> La comunión con Cristo en su sufrimiento ha de proporcionar alegría al monje, y la predicación del Evangelio se lleva a cabo de este modo a través del ejemplo. La perfecta alegría y su predicación, según Saward, provienen ya de una tradición anterior que recogen los franciscanos: «el evangelio del buen humor».<sup>126</sup> Francisco quería calificarse de juglar de Cristo: *François consacra le divertissement au service de Dieu*,<sup>127</sup> y en referencia a este aspecto en la biografía de Tomás de Celano se señala el poder de esta alegría: «la alegría espiritual era un remedio segurísimo contra mil asechanzas y astucias del enemigo».<sup>128</sup> Este papel de juglar de Dios, de divertir a lo divino, se identifica más con el gracioso y simple de Cristo como se analizará a continuación.

En el segundo acto de la comedia aparece otro personaje fundamental: fray Junípero, que desempeña el papel dramático del gracioso. Al comienzo de la obra este rol es interpretado por el escudero, que le pide dinero a Francisco hasta que al final este le paga una vestimenta completa, pero se trata de un gracioso a nivel profano. En este sentido el escudero se opone a la figura del galán, como señala Aragone Terni:

*Il gracioso, controfigura del galán in chiave di basso comico, può esserlo anche quando anziché un galán abbiamo un santo, o qualcuno che si dispone a diventarlo. Nella comedia profana il gracioso –solitamente un servo (o serva), uno scudiero, un soldato- è uso riflettere e deformare nello specchio concavo della propria ‘graciosidad’ le esperienze, soprattutto sentimentali, del suo signore. Analogamente nel teatro agiografico può accadere che egli si avventuri, dietro le virtuose orme padronali, sul cammino della santità. Zoppicante, maldestro, con respiscenze, incertezze e nostalgie mondane, è molto se arriverà a metà strada.*<sup>129</sup>

De este modo en la obra aparecen dos personajes cómicos opuestos: uno profano y otro divino que será fray Junípero: *Nel Serafin humano si affaccia all’inizio lo scudiero di due giovani fanciulle, Celia e Silvia, che spilla fior di ‘guili’ al giovane, gagliardo e spendereccio Francesco di Bernardone. Più avanti seranno le facezie di fra Ginepro a riportare il sorriso sulle labbra degli astanti.*<sup>130</sup> La tradición de los santos locos se despliega también en este personaje bajo la figura de un simple. Se trata de un fraile que acompaña a san Francisco, quien descubre, bajo esa figura, una humildad

<sup>125</sup> Florecillas: 114.

<sup>126</sup> 1983: 127.

<sup>127</sup> Saward (1983: 130).

<sup>128</sup> Celano (*Vida de San Francisco*: 462).

<sup>129</sup> 1971: 182.

<sup>130</sup> Aragone Terni (1971: 190).

especial y una locura extrema por las leyes divinas, llevadas al límite de la estupidez. Esta figura se advierte desde el monacato de Oriente, como advierte Saward, donde existe una categoría de simples e iletrados: *le saint idiot est un rustre illettré doué de grands dons spirituels*.<sup>131</sup> En este caso, se trata de un personaje simple iluminado por Dios que actúa fundamentalmente con una mentalidad infantil, con una santa inocencia. Como estudia Saward, dentro de las figuras que imitaban los cistercienses se encontraba la del niño, que se traslada aquí al fraile simple: *la sainte folie et l'enfance spirituelle sont les signes d'une vie entièrement convertie au Christ et non conforme au monde*.<sup>132</sup> Y ligada a la infancia espiritual está el santo idiota, *le «rustre» illettré, dont les connaissances spirituelles surpassent le savoir livresque des savants*.<sup>133</sup> El simple es considerado por unos como un loco, por los demás como un hombre celestial.<sup>134</sup> Francisco reconoce en él la virtud de un gran hombre de Dios y el resto de monjes lo consideran en la comedia un «letrado del cielo». De nuevo aparece una figura que contrapone la sabiduría divina y la locura del mundo:

GIL                    [...] y un Letrado  
                          del cielo, y simple en la tierra,  
                          Fray Junípero llamado,  
                          que por atender a Dios,  
                          en quien siempre está estudiando,  
                          no hay niño tan inocente  
                          de sus padres en los brazos.<sup>135</sup>

La figura del simple de Cristo ejerce un papel secundario pero muy relevante en la comedia, ya que se convierte en el personaje dramático del gracioso a lo divino. La voz del loco tiene continuidad en la elaboración de fray Junípero. Como señala Thacker, «se vislumbra en la figura del gracioso el papel del loco del teatro temprano de Lope: no solo se oyen a través de su voz los comentarios iconoclastas de estos, sino también las verdades que a veces desvelan, y aun las estrategias de los cuerdos locos». <sup>136</sup> Además de la voz, también adquiere otros rasgos característicos del loco, «el gracioso de Lope de Vega, satírico, cómico, iconoclasta, absurdo a veces, hereda del loco una parte de su autoridad tradicional y así desempeña un papel imprescindible y poderoso en el teatro

---

<sup>131</sup> 1983: 29.

<sup>132</sup> 1983: 98.

<sup>133</sup> 1983: 99.

<sup>134</sup> Cazal (2005b: 316).

<sup>135</sup> Lope (*Serafín*: 81r).

<sup>136</sup> 2009: 186.

de la época»,<sup>137</sup> es decir, la potestad del loco santo de transmitir verdades bajo la apariencia de engaños y locuras se extiende a la figura del gracioso a lo divino. El gracioso, además de heredar la voz del loco y aportar comicidad, se relaciona con el santo de una forma especial. El santo loco por el amor de Cristo, va acompañado por el gracioso que «es de particular interés por ser no solo fuente de humor sino por ofrecer un contraste entre la perfección del santo y las debilidades humanas del resto de mortales».<sup>138</sup> En *El serafín humano*, se ven paralelismos entre los actos de san Francisco y fray Junípero; Junípero en un nivel inferior imita a san Francisco aportando un toque burlesco a la obra. La función del gracioso tiene un papel *as a contrast, in his mediocrity, to the saintliness of the protagonist*.<sup>139</sup> De hecho, «en las comedias de santos, el gracioso es un asiduo acompañante del santo en su camino hacia la santidad»<sup>140</sup>. Junípero es por tanto una parodia del santo en la comedia, «el doble burlesco de san Francisco».<sup>141</sup> Además, Roy Norton señala un rasgo interesante acerca de la relación del gracioso con el santo: *Lope burls the conventional division of roles between the santo and the gracioso, enseñar y deleitar, respectively*.<sup>142</sup> Es decir, el gracioso no solo conforma una parodia de la vida del santo, sino que también se borran las fronteras entre la función de ambos personajes, puesto que el gracioso también adopta un papel moralizante de desengaño. En otras palabras, Lope

*invites the spectator to find religious inspiration not only in the santo, but also in the unaffected goodness that, at times, does show through the comic personae of these humble graciosos. One function of these graciosos is, it seems to me, to provide a model for the successful resolution of very ordinary, inner tension between the worldly and the spiritual self*<sup>143</sup>

Los paralelismos entre la vida de san Francisco y la de fray Junípero figuran ya en la fuente, pero serán reforzados por Lope en la comedia. Como recuerda Cazal, «también se desnudaba Francisco ante los menores para recibir humillaciones, también sirvió Francisco de cocinero en un monasterio, también regalaba su hábito a los pobres, también fue aficionado en su juventud a las artes de juglar, como Junípero, a quien santa Clara solía llamar *egregius dei jocular*».<sup>144</sup> En ocasiones, incluso, la acción de ambos

---

<sup>137</sup> Thacker (2009: 187).

<sup>138</sup> Dassbach (1997: 145).

<sup>139</sup> Roy Norton (2012: 21).

<sup>140</sup> Dassbach (1997: 145).

<sup>141</sup> Cazal (2005b: 315).

<sup>142</sup> 2012: 21-22.

<sup>143</sup> Norton (2012: 22).

<sup>144</sup> 2005b: 321.

personajes se desarrolla a la par: por ejemplo, cuando san Francisco sufre los estigmas divinos fray Junípero está siendo llevado a la horca. Este episodio, como señala Cazal «es introducción, en tono burlesco, del gozo místico con el cual Francisco, en la escena siguiente, va a recibir los dolorosos estigmas divinos».<sup>145</sup>

Fray Junípero, por su condición de gracioso, aporta risa y comicidad a la obra dramática, e incluso provoca la risa a san Francisco que se divierte con las ocurrencias y desvaríos del fraile y exclama «¡Qué gracioso!»<sup>146</sup>. Desde el principio adquiere este rol de gracioso, o bobo cómico, que cristaliza en la comedia en la figura del simple por el amor de Cristo. Se caracteriza por un comportamiento extravagante, unas ideas extremas que no atienden a leyes razonables. Al fin y al cabo, lo que le define es la simpleza. Una de las características principales de este personaje gracioso a lo divino es la gestualidad y la expresión verbal, su forma de expresarse revela inmediatamente efectos cómicos con sus largos parlamentos que divierten al espectador y que a su vez tienen un trasfondo que remite al amor por Cristo. Como señala Cazal, «hiperkinesia, logorrea, ingenuidad, puerilidad, simpleza e inocencia configuran densamente la caracterización de Junípero como personaje de bobo simple, rasgos combinados con expresiones múltiples de su extrema devoción».<sup>147</sup>

El rasgo esencial de Junípero, que le diferencia del resto de personajes graciosos es que el motor de sus actos no es otro sino el amor por Cristo, o, como ha señalado Cazal, su «extrema devoción»<sup>148</sup>. Esto le hace entender las leyes divinas y obedecer los misterios de la fe de un modo infantil, sin un razonamiento previo y sin reparos, con una confianza absoluta, una bondad ingenua, y por medio de actos semejantes a travesuras. Esto es lo que da comicidad al personaje, lo que le hace parecer bobo y le mueve a realizar actos absurdos. María Aranda destaca esta diferencia: «a grandes rasgos es la versión hagiográfica del gracioso, pero con diferencias apreciables, en tanto que el viene de una comunidad monástica ya poblada de criaturas menores e inocentes, el padre es reducido a un estado más minoritario, el de bobo».<sup>149</sup>

---

<sup>145</sup> 2005b: 327.

<sup>146</sup> Lope (*Serafín*: 83v).

<sup>147</sup> 2005b: 323.

<sup>148</sup> 2005b: 323.

<sup>149</sup> 2000: 98.



En esta obra<sup>150</sup> «en vez de alternar escenas de la vida del santo con escenas de intrigas profanas secundarias, como suele ocurrir con las piezas hagiográficas lopescas, el dramaturgo organizó la estructura sobre la alternancia entre escenas de la vida del santo y escenas de la vida comunitaria».<sup>151</sup> Gracias a Junípero la obra ofrece un acercamiento al interior de la vida comunitaria franciscana, donde se lleva una vida austera basada en la oración, la contemplación, el ayuno y los trabajos comunitarios.

Lope desarrolla en la obra una serie de peripecias tomadas de la *Vida del hermano Junípero*, que hacen del monasterio un espectáculo cómico, aunque, como señala Cazal acerca de la dramatización del simple, «la leyenda de Junípero hace de él un gracioso, en el estilo de los graciosos rústicos del teatro del siglo XVI, o bobos simples, tendencia que el propio Lope reforzara atribuyéndole a su personaje rasgos sacados de la tradición teatral y no de las fuentes».<sup>152</sup> Es decir, Lope fortalece expresivamente la caracterización del fraile acrecentando su espíritu infantil, deseo de servicio y caridad, humildad... llevándolo a un extremo de locura que otorga comicidad al personaje.

Para comenzar con la primera hazaña del simple en la comedia es preciso señalar, como hace Cazal, que «Lope mantiene una constante caracterización del personaje, que como todo bobo simple, manifiesta una especial adicción a los temas de la comida».<sup>153</sup> Fray Junípero, en su mentalidad simplista, transforma esta aprehensión en una oportunidad para acercar al fraile a la oración, cocinar tendrá un fin puramente religioso. El dramaturgo toma como fuente para este episodio el capítulo X de la *Vida del hermano Junípero*<sup>154</sup>, donde el personaje prepara comida para quince días, y del mismo modo lo traslada a la comedia, aunque con algunas variaciones: en la fuente le encargan que se haga cargo de la cocina mientras están ausentes, por contra en la comedia es el Guardián quien le ordena que guise para comer, y el razonamiento del simple de Cristo se basa en obtener más tiempo para prestar atención a Dios en oración, olvidando las necesidades del cuerpo:

JUNÍPERO            Por que coman, que es razón,  
                             de una vez por treinta días,

---

<sup>150</sup> Puede apreciarse la diferencia en este aspecto con la siguiente obra donde se analizará la figura del gracioso protagonizada de nuevo por fray Junípero.

<sup>151</sup> Cazal (2005b: 319).

<sup>152</sup> 2005b: 320-321.

<sup>153</sup> 2005b: 324.

<sup>154</sup> *Vida del hermano Junípero*: 268.

sin que las panzas vacías  
los quiten de la oración.  
[...]  
Fuera ocupaciones vanas,  
hoy comer por tres semanas  
y otras tres en oración.<sup>155</sup>

De esta forma el bobo a lo divino se comporta en la comedia de un modo claramente diferenciado de los graciosos de corte, pues su intención no es la de comer o beber, sino que persigue un fin puramente religioso: ganar tiempo para estar con Dios, lo cual refleja la santa simplicidad del fraile.

El siguiente episodio proviene del capítulo I de la misma fuente<sup>156</sup>, donde fray Junípero por petición de un enfermo le corta una pata a un cerdo. La pata resulta ser robada y esto causa ira en el labrador, sin embargo la mente simple del fraile no comprende por qué se enoja y huye para entregarle la comida al enfermo.

JUNÍPERO      Mirad mi humildad, Señor,  
Que con un pie que he cortado  
Pienso en los que habéis lavado  
De un hombre que os fue traidor.<sup>157</sup>

El labrador va al monasterio en busca de una explicación y habla con san Francisco, quien le pregunta a Junípero por lo sucedido. La respuesta del fraile, rebosante de humildad, simpleza y caridad, conmueve a los monjes presentes:

JUNÍPERO      Si está enfermo fray Simón,  
Flaco, perdido, amarillo,  
Y que no puede comer,  
Y dijo que comería  
Un pie de puerco: ¿que había  
Fray Junípero de hacer?  
¿Cortarse el suyo? En verdad,  
Que aunque lo soy, no lo hiciera,  
Que él que no le comiera.

FRANCISCO:    Ello ha sido caridad.<sup>158</sup>

Lope dramatiza también los episodios IV y V de la *Vida del hermano Junípero*.<sup>159</sup> En su humildad, fray Junípero predica la pobreza llevada también hasta el extremo: dando todo lo que tiene, e incluso lo que no le pertenece. En esta ocasión,

---

<sup>155</sup> Lope (*Serafín*: 88r).

<sup>156</sup> *Vida del hermano Junípero*: 251.

<sup>157</sup> Lope (*Serafín*: 90r).

<sup>158</sup> Lope (*Serafín*: 90v).

<sup>159</sup> *Vida del hermano Junípero*: 260-264.

ofrece su hábito y se queda desnudo, y da a los pobres también las campanillas del altar de la capilla del monasterio:

- GUARDIÁN      ¿Qué esto Junípero pase?  
                      ¿Hasta el hábito ha de dar?  
                      ¿mas que hago maravillas,  
                      si ha dado las campanillas  
                      que adornan el altar?
- JUNÍPERO        si el sacristán me dejó  
                      por irse a comer, ¿qué quiere?
- GUARDIÁN        ¿qué dirá quien esto oyere?  
                      ¿es bueno que sepa yo,  
                      que los frailes guardan de él  
                      cuanto tienen?
- JUNÍPERO        Soy ladrón.
- GUARDIÁN        No es ladrón, mas no es razón,  
                      ni vive vergüenza en él.<sup>160</sup>

Sin embargo, por el voto de la santa obediencia el Guardián le ordena que no dé su hábito ni nada de la capilla nunca más. El fraile, de corazón sencillo, recibe esta orden como un gran problema:

- JUNÍPERO        En no dejándome dar,  
                      Pienso que me vuelva loco.<sup>161</sup>

Pero se las ingenia para poder seguir dando su hábito a los pobres, advirtiéndoles que él no puede ofrecerlo, pero sí se lo pueden quitar. La gran humildad que solo puede estar en la mente de un simple o de un loco por el amor de Cristo, hace que el Demonio quiera deshacerse de él. Por ello, disfrazado de caminante, convence a Nicolás de que mate a fray Junípero, pues ha despertado en la ciudad una sublevación contra él. El fraile es capturado y condenado a muerte. Este episodio lo toma el dramaturgo de la misma fuente del capítulo III,<sup>162</sup> pero añade un cambio fundamental, como señala Cazal: «Junípero que en la fuente mostraba solo una gran paciencia frente al dolor, en la pieza se ríe de los tormentos padecidos».<sup>163</sup> El personaje se considera pecador y merecedor de muchas injurias y acepta la muerte riéndose pareciendo un loco:

- SOLDADO        ¿Qué te ríes, miserable?

---

<sup>160</sup> Lope (*Serafín*: 92r).

<sup>161</sup> Lope(*Serafín*: 92r).

<sup>162</sup> *Vida del hermano Junípero*: 255-260.

<sup>163</sup> 2005b: 327.

JUNÍPERO        ¿No me tengo que reír?

HORACIO        Pues llévante a dar tormento,  
                     ¿y muestras este contento? <sup>164</sup>

Con una gran simplicidad, acepta la muerte y convierte un acto trágico en motivo de risa, ya que incluso en los tormentos físicos el personaje se ríe. De nuevo es marca de su condición de gracioso y a la vez de santa locura. Como señala María Aranda: *le bobo supplicie rit comme un bienhereux sous l'effet de la toruture*.<sup>165</sup> La condena a la horca es concebida por el fraile como una bendición, pues va a reunirse con su señor en el cielo, por ello se ríe y lo agradece. Llegados a este punto se manifiesta el carácter extremo de la locura por el amor de Cristo. Finalmente es visto por fray León y resuelta la confusión lo dejan en libertad.

Además, en la comedia Lope de Vega incluye a tres discípulos de san Francisco que también tienen relevancia en algunos aspectos, estos son fray León, fray Bernardo y fray Gil. No hay que dejar de lado la función que tiene el elemento sobrenatural y su espectacularidad en la obra que, según Dassbach «es requisito esencial para poder establecer la filiación hagiográfica de la comedia».<sup>166</sup> En este sentido la figura más interesante en relación con los locos por el amor de Cristo es fray Gil y el éxtasis que sufre tras escuchar la palabra «paraíso». Este fraile se eleva y capta «el misterio divino a través del éxtasis»,<sup>167</sup> asunto que el dramaturgo extrae de nuevo de las *Floreccillas*, donde se dice que algún fraile «fue arrebatado hasta el tercer Cielo, como san Pablo, y éste fue el hermano Egidio [...]; alguno volaba, gracias a la sutiliza de su inteligencia, hasta la luz de la divina sabiduría». <sup>168</sup>

En definitiva, *El serafín humano* se inserta en la tradición de los locos y simples del amor por Cristo que Lope de Vega dramatiza por medio del santo protagonista y la figura del gracioso respectivamente. En el siguiente capítulo se analizará otra comedia donde también aparecerá fray Junípero, quien ejercerá de nuevo el rol del gracioso con matices más específicos, adquiriendo además el papel de protagonista.

---

<sup>164</sup> Lope (*Serafín*: 94v).

<sup>165</sup> 2000: 100.

<sup>166</sup> 1997: 85.

<sup>167</sup> Osorio (2003: 6).

<sup>168</sup> *Floreccillas*: 88-89.

#### Capítulo 4. *El truhan del cielo o loco santo*

---

No está clara la autoría de *El truhan el cielo o loco santo*, aunque la obra se ha atribuido con frecuencia a Lope de Vega. Morley y Bruerton consideran que «es muy poco probable que Lope tuviese algo que ver con esta obra», y se oponen a lo que opina Menéndez Pelayo, diciendo: «Si, como dice Menéndez Pelayo, el estilo muestra que es de Lope, el verso prueba con certeza que no lo es». Añade otra prueba y es que Lope, como supuesto autor de esta comedia, promete al final del acto III una segunda parte, y señala que «Fajardo, hablando de una comedia titulada solo *El loco santo*, equivocadamente pensó que era la segunda parte de *El cuerdo loco*»<sup>169</sup>. En otras palabras, la ausencia de la continuación de la segunda parte de la obra dramática indica que probablemente Lope no es el verdadero autor. En cuanto a las fuentes que el autor desconocido consultó para la creación de esta comedia, se encuentran de nuevo las *Florechillas de san Francisco*, *Vida del hermano Junípero* y la *Vida de san Francisco de Asís*. Teniendo en cuenta este aspecto, por su relación con el tema de los locos por Cristo y por el claro paralelo temático que mantiene con *El serafín humano*, es de especial interés incluir esta comedia en un análisis del tema que nos ocupa en este trabajo.

Una diferencia esencial existe entre esta comedia y la anterior: la figura de fray Junípero es la que domina la escena en *El truhan del cielo y loco santo*, con el rol de gracioso a lo divino pero también de protagonista esencial de su argumento. Las características que le definen como un simple por el amor de Cristo son muy similares a las de *El serafín humano*: simpleza, humildad, puerilidad, caridad... Aragone Terni incluye esta comedia en el grupo llamado «apologético y devoto» (*apologetiche e devozionali*) y advierte que el protagonista es fray Junípero: *il protagonista del Truhán...-fra Ginepro, il pazzarello di Dio che i Floretti hanno reso universalmente famoso- non ci è presentato come un santo vero e proprio, ma come un esempio di amore, di entusiasmo, di semplicità francescani. Nella commedia intervengono santi famosi, come Francesco d'Assisi e Antonio da Lisbona, ma il loro ruolo è*

---

<sup>169</sup> 1968: 569, 569, 569.

*secundario*.<sup>170</sup> El protagonismo de fray Junípero contradice la naturaleza dramática del personaje dramático del gracioso, que es por lo general un personaje secundario en las comedias. Sin embargo, no se trata exclusivamente de un personaje encargado de crear hilaridad en el ambiente dramático, sino que representa la figura del simple por amor de Cristo, es decir, tiene un papel fundamental en la obra porque tiene varias facetas: de gracioso, de bufón, de gracioso y de simple. El autor escoge centrar el sentido de su obra alrededor de las virtudes del simple y hacer que sea esencial en el desarrollo de la trama.

En contraposición con *El serafín humano*, esta comedia despliega dos temáticas, una religiosa y otra profana. Ambas se complementan y se entrelazan para alcanzar un final común. El elemento profano se pone en contraposición con la temática mística que sigue la comedia de santos. Sin embargo, como indica Elma Dassbach,

Pese al carácter religioso de las comedias de santos, estas forman parte de la programación regular de los teatros comerciales, junto con las demás comedias seculares, con las que tenían que competir en valor dramático y entretenimiento. El dramaturgo del Siglo de Oro era especialmente consciente de que el público iba al teatro a entretenerse y de aquí que su principal propósito al escribir comedias fuese dar gusto a ese público.<sup>171</sup>

En este sentido, Aragone Terni también hace referencia a la importancia de la demanda del público a la hora de construir una obra dramática:

*Le commedie de santos, dicevo, erano nella maggior parte condizionate da determinate circostanze (canonizzazioni, beatificazioni, anniversari ecc.) e veniano a costituire, mi sembra, la più mercantile delle forme drammatiche e, al tempo stesso, la più ingrata per gli autori, specie quando si trattava piuttosto che di offerta, di domanda*<sup>172</sup>

El autor crea intencionadamente en *El truhan del cielo o loco santo* un cuadro cómico que acerca la obra a su público. Este acercamiento lo consigue, como señala de nuevo Dassbach, con «una trama secundaria de carácter profano, personajes cómicos y temas seculares»,<sup>173</sup> es decir, alternando las relaciones amorosas de Casandra con las aventuras de la orden franciscana; así es posible dar más juego dramático a la historia y

---

<sup>170</sup> 1971: 84, 84.

<sup>171</sup> 1997: 126.

<sup>172</sup> 1971: 56.

<sup>173</sup> 1997: 126.

a su vez complacer al público áureo. La mezcla de lo sagrado y lo profano no pasó desapercibida para la crítica moralista del Siglo de Oro. Como señala Roy Norton *in spite of the ostensibly religious character of the saints' plays, many of these conservative critics considered the kind composed by Lope de Vega to be, at best, indecorous and, at worst, sacrilegious*. Es decir, la reacción ante este conjunto de temáticas aparentemente contrarias posicionó a la crítica en contra del dramaturgo, y este tipo de comedias se entendieron como una corrupción moral.<sup>174</sup>

La trama amorosa está estrechamente unida al tema de la honra, y la pérdida de la honra conlleva una serie de conflictos que se lidian hasta la muerte. Camilo siente que ha perdido la honra por la bofetada que le ha dado Nicolás al haberle negado la mano de su hija. Se desata la ira de Nicolás, que enamorado de Casandra quiere matar a su prometido, Alejandro. En medio de esta tensión aparece san Francisco alegando el olvido de Dios que manifiesta la actitud de esos hombres, al no ser suficientes las palabras del santo ocurre un milagro, Celio es tragado por la tierra. Entonces Nicolás y Alejandro despiertan de su soberbia y alabando el extraño suceso y la humildad de san Francisco se retiran con buenos propósitos. El santo ha servido de mediador entre Dios y la sociedad, ha conseguido apaciguar gracias al poder de Dios una situación extrema, a la vez que ha despertado a dos almas que se guiaban por los celos. Esta intervención es un rasgo que se corresponde con la espiritualidad bizantina: «el monje y el santo ejercen su rol de mediador, desde sus espacios monásticos o desde las aldeas donde viven, hacia toda la sociedad, la que reconoce y valora su misión»<sup>175</sup>. El santo se sitúa en una posición dominante frente a la sociedad. La relación entre el santo y la divinidad queda pues establecida en este doble ámbito social y religioso. A partir de aquí las historias se hacen más independientes.

Entra en escena fray Junípero, quien en esta comedia además de poseer el rol del gracioso adquiere un matiz diferente: el de bufón. Los episodios que protagoniza este personaje son muy similares a la pieza dramática anterior, pero en este caso se hace más hincapié en su función de bufón, de personaje que hace reír y divierte tanto a los personajes de la obra como al mismo público. Laura Borrás define el bufón de corte como

---

<sup>174</sup> 2012: 19,19.

<sup>175</sup> Osorio (2003: 4).

*un personatge tradicional que encarna la folia des d'un punt de vista professional, arborant tots els emblemes i totes les marques que en permeten el reconeixement immediat. És un personatge que diu bajanades perquè la seva missió és divertir. Exerceix el seu ofici del foll articulant un discurs que s'escapa al control de la raó. Viu al costat d'un personatge de tanta rellevància dins la cort com és el rei o el príncep i, per tant, és coneixedor del que passa entre bastidors. Es fa passar per un estúpid, per un ignorant, i, tanmateix, com a professional del divertiment, or permetre's el luxe de dir coses veritables sota l'aparença de folles. Té una posició privilegiada, en aquest sentit, ja que la irresponsabilitat que se desprèn de la seva manera de fer li confereix una llibertat absoluta per ironitzar o mostrar-se insolent amb els habitants de la cort. Les seves paraules inquieten i fascinen, son l'escenificació teatral de fets reals o pensaments personals.*<sup>176</sup>

Esta designación asemeja a fray Junípero a la figura tradicional del bufón de corte, pero llevado a un plano religioso. El papel de truhan que desarrolla y que lo relaciona con los bufones de corte no extraña tanto en esta comedia, pues hay una continua relación entre lo sagrado y lo profano. En este caso se asimilan las características de un personaje tradicional más bien profano a una figura divina propia de la literatura hagiográfica. De esta mezcla de valores surge el truhan del cielo, el bufón del castillo de Dios. En el acto I de la comedia, san Francisco define las características principales que fray Junípero va a manifestar en esta comedia:

FRANCISCO      A risa me ha provocado;  
grande es su simplicidad:  
bien puede ser del palacio  
de Dios truhan, que esto todo  
espíritu está brotando.<sup>177</sup>

En su entendimiento infantil, el gracioso se caracteriza por «su incapacidad de comprender la magnitud de lo que tienen ante sus ojos. Milagros, visiones, conversaciones y todo el mosaico de motivos típicamente hagiográficos se tiñen de una súbita cotidianidad al ser interpretados desde parámetros mundanos»<sup>178</sup>. Por ello Junípero, desempeñando su función de bufón de Dios, trata de alegrar y divertir cantando al Niño Jesús:

JUNÍPERO      [...]  
De vuestro palacio soy  
el truhan y el chocarrero,  
y hoy, que hay convidados, quiero,  
pues a vuestra mesa estoy,  
entreteneros cantando:  
vaya de gusto y locura,  
que ya le está a mi ventura

<sup>176</sup> 1999: 145.

<sup>177</sup> Lope (*Truhan*: vv. 694-698).

<sup>178</sup> Fernández Rodríguez (2013: 191).



un instrumento brindando.<sup>179</sup>

La misión clara de fray Junípero es la de divertir incluso a nivel divino, ya que san Francisco se ríe de su ignorancia, admirado por la humildad y el amor del fraile. Esta posición de bufón le reduce a lo mas ínfimo de la jerarquía social. Sin embargo, como bufón sagrado se produce una inversión: él es quien gracias a su simpleza se acerca más a los ángeles del cielo, e incluso es admirado al final del acto III por Antonio de Padua, quien también sirve de mediador con la sociedad y que en su sabiduría envidia lo que hace el cielo con los santos simples:

FRAY ANTONIO           ¿Quién no envidia lo que el cielo  
                                  hace con los simples santos?<sup>180</sup>

Por su condición de gracioso Junípero hereda la voz del loco, y como él puede transmitir un mensaje verdadero bajo la apariencia de un engaño<sup>181</sup>. Fray Junípero conoce el evangelio y la fe verdadera, pero es tomado por loco por su impostura y su extrema humildad. Al igual que Francisco pero sin el reconocimiento de la sociedad, el simple de Cristo puede apaciguar la ira de los personajes e impedir un enfrentamiento. Por ejemplo, cuando Camilo es agredido por Nicolás, Junípero interviene y evita un conflicto mayor:

JUNÍPERO           [...]  
                          Váyanse, hermanos valientes,  
                          que aquí no hay que matar ya<sup>182</sup>

Los enemigos se separan e incluso Nicolás se va arrepentido por su despropósito. También Junípero ofrece parlamentos que, aunque ignorados por estos personajes, reflejan la sabiduría divina del santo simple:

JUNÍPERO:           [...]  
                          ¡Malos duelos le dé Dios  
                          a quien esas necedades  
                          del honor puso en la vida,  
                          que del sabio es entendida  
                          vanidad de vanidades!  
                          Y aprended a perdonar  
                          con la cruz del mismo Dios:  
                          noramala para vos,

---

<sup>179</sup> Lope (*Truhan*: vv. 943-950).

<sup>180</sup> Lope (*Truhan*: vv. 1048-1049).

<sup>181</sup> Véase capítulo 3.

<sup>182</sup> Lope (*Truhan*: vv. 385-386).

si a Dios queréis agradar,  
que en tantos ejemplos muestra  
a su pueblo esta verdad,  
y entended que la humildad,  
del cielo es llave maestra.<sup>183</sup>

La condición de simple establece en su mente relaciones tan humildes, ignorantes e inocentes, asemejando su actitud a un comportamiento infantil, e incluso acercándolo en algunos episodios a la figura del loco. Junípero, en efecto, manifiesta un comportamiento insólito que roza los límites de la sinrazón y aproxima la simpleza a la locura. Dicha locura a los ojos del mundo se manifiesta con un comportamiento extravagante que rompe las normas sociales establecidas, como el hecho de ir desnudo por la calle, que le pone en relación directa con los enfermos mentales. Es decir, la locura del fraile puede ser percibida como un problema clínico. El comportamiento excéntrico del fraile llega a extremos de la locura y de la autohumillación, se pasea desnudo insultándose a sí mismo y llamándose loco mientras se ríen de él:

¡Guarda el loco, guarda el loco!  
¡Al loco, al loco, muchachos!

JUNÍPERO      Yo soy el loco, venid;  
dadme azotes, dadme palos;  
haya pepinos y piedra  
menuda; tiradme barro;  
que los locos por la pena  
son cuerdos.<sup>184</sup>

Este episodio se corresponde con el capítulo VIII de la *Vida del hermano Junípero* (266). El fin de este escándalo es el deseo de humillación, de ser tratado como un loco por los niños y ser objeto de burla de la sociedad. Todos se ríen de él, cuando, en realidad, la humillación y la paciencia es lo que le proporciona la santa humildad por la cual se caracteriza. En este sentido se pone en relación directa con la figura de los simples por el amor de Cristo, pues su comportamiento tiene un fin meramente trascendental: humillarse para asemejar su sufrimiento al de Cristo en la Cruz. Solo los que comprenden la naturaleza de la inteligencia divina, como san Francisco, sabrán ver en él el acto de humildad y de amor a Dios, pues incluso cuando Junípero trata de justificar su comportamiento humillándose de nuevo, el santo reconoce sus intenciones,

---

<sup>183</sup> Lope (*Truhan*: vv. 412-424).

<sup>184</sup> Lope (*Truhan*: vv. 600-607).

su humillad y amor hacia el Cielo, y por ello le considera no como un loco, sino como un simple:

JUNÍPERO        [...]  
                     si me ha tenido por hombre  
                     de juicio, se ha engañado,  
                     porque siempre he sido un tonto  
                     [...]  
                     Pues ¿qué quiere? Soy un asno

FRANCISCO      A lo menos es un simple.<sup>185</sup>

Su deseo de humillación aparece también en otras escenas, dando un eco secundario que aporta ese grado de comicidad presente en la obra. Esto se aprecia por ejemplo en el contraste moral entre la ira de Camilo cuando recibe la bofetada de Nicolás que le llena de tanta ira y deshonra, y la voz de Junípero que desea encontrarse con una bofetada:

JUNÍPERO:        Y tiene muy linda mano  
                     en dar bofetadas, ¡hola!  
                     que hacéis sonar martinetes;  
                     aquí están mis dos mofletes:  
                     dadme dos, dadme una sola,  
                     dadme un puñete, un sopapo<sup>186</sup>

No cabe olvidar que el rol de gracioso a lo divino casi exige un episodio relacionado con la comida, en este caso condicionada por la anulación: el ayuno. Recordando los métodos ascéticos de la orden franciscana, los frailes llevaban un estricto régimen de abstinencia que les suponía privarse de ciertas comidas y ayunar ciertos días. Fray Junípero, en su simplicidad, ayuna constantemente para intentar «imponerse a su propia naturaleza»<sup>187</sup> e incluso con gran humildad regala los panes que consigue mendigando a los pobres:

FRANCISCO:      ¿No ha comido?

JUNÍPERO:        De eso estoy, padre, más hartó,  
                     que como comí ateayer  
                     en el refectorio santo,  
                     estoy que no quepo en mí.

FRANCISCO:      ¡Dos días han pasado  
                     sin comer!

---

<sup>185</sup> Lope (*Truhan*: vv. 625-627, 636-637).

<sup>186</sup> Lope (*Truhan*: vv. 268-273).

<sup>187</sup> Fernández Rodríguez (2013: 196).

JUNÍPERO:     ¿Es poco?

FRANCISCO:    No;  
                  antes me ha causado espanto.<sup>188</sup>

Como se ha estudiado en la anterior comedia, la profesión de la pobreza es una de las reglas de la orden franciscana. Los hermanos no pueden llevar dinero encima y viven de su trabajo y la caridad de los creyentes. Además, este personaje desarrolla un rasgo íntimamente ligado a la pobreza característica de la orden franciscana, la mendicidad. En consecuencia, se corresponde con el tipo de santo que Elma Dassbach denomina «mendicante»:

El primer paso para el mendicante es separarse del mundo exterior, lo cual lleva a cabo dejando a su familia y/o ocupación para ingresar en una orden. Segundo, los mendicantes hacen voto de pobreza, lo que requiere que la persona se deshaga de su riqueza, prometa no acumular ninguna otra en el futuro y viva una vida austera y sencilla. Tercero, los mendicantes hacen voto de castidad, lo que supone un rechazo de cualquier tipo de sexualidad [...] Cuarto, los mendicantes hacen voto de obediencia. La persona promete obedecer cuantas leyes haya en la orden y el deseo de sus superiores. A través del voto de obediencia el mendicante aprende el significado de la disciplina y, a su vez, adquiere la fortaleza necesaria para practicar la penitencia. La obediencia también señala humildad. Por último, los mendicantes se comprometen a dedicarse a alguna actividad religiosa mundana.<sup>189</sup>

Junípero se dedica a servir a Dios en este sentido y camina por las calles de Viterbo para recolectar limosna. Su identificación y convivencia con los pobres y marginados de la sociedad le lleva incluso a dar la limosna que ha conseguido:

FRANCISCO:    Y ¿qué limosna ha juntado?

JUNÍPERO:     Veinte panes tenía juntos,  
                  mas hánseme ido llegando  
                  tantos pobres, que ninguno  
                  en el arguena ha quedado.

FRANCISCO:    Pues, ¿qué ha de hacer el convento?

JUNÍPERO:     Dios lo dará, que es muy largo,  
                  y pues da ciento por uno,  
                  por veinte, padre, está claro  
                  que nos ha de dar dos mil.<sup>190</sup>

Junípero deposita en Dios y en la Providencia una confianza absoluta y, reconociendo su bondad y generosidad, hace un cálculo de lo que de Él recibirán que

---

<sup>188</sup> Lope (*Truhan*: vv. 658-664).

<sup>189</sup> 1997: 15.

<sup>190</sup> Lope (*Truhan*: vv. 700-709).

solo cabe en la mente humilde de un simple por amor de Dios. Su humildad se refleja de nuevo en dos episodios tomados de los capítulos IV y V de *Vida del hermano Junípero*,<sup>191</sup> donde ofrece su hábito a los pobres y regala la capilla del monasterio. A diferencia de lo que ocurre en *El serafín humano*, en este caso las donaciones de Junípero van a parar a las manos de Morcón, un ladrón soberbio que por medio de varios disfraces se hace pasar por pobre o peregrino<sup>192</sup> y se aprovecha de la humildad del fraile. Junípero no ignora el engaño del ladrón, pero por amor a Dios no le negará sus peticiones. Morcón parece ser en la obra el contrario de Junípero, el antagonista del santo simple, ya que es un personaje negativo que no sabrá entender ni valorar la humildad del fraile, no recapacitará y acabará siendo en realidad el engañado por no querer aprender de la sabiduría divina.

La simplicidad de fray Junípero también supone un contraste con la santidad de san Francisco. De nuevo se escenifica una situación paralela entre ambos personajes, donde el fraile representa el doble burlesco del santo. En esta ocasión los personajes están de peregrinación por Cuaresma hacia el monte de Alvernia y se disponen a cruzar un río. En su ayuda acude Morcón, quien fingiendo que padece enfermedades de pecho y no puede mojarse los pies le pide al hermano Junípero que le lleve en sus hombros, quien accede de muy buen grado. A su vez aparece de pastor el Niño Jesús, que espera que alguien le lleve en hombros también para cruzar la orilla. De este modo Junípero carga sobre sus hombros al ladrón y san Francisco al mismo Dios, se crea por tanto un paralelo cómico entre ambos personajes. Pero fray Junípero que lleva las normas de la orden franciscana hasta el límite, recuerda que tiene prohibido estar en posesión de dinero, y al soportar en los hombros a Morcón quien sí lleva dinero encima se da cuenta de que está desobedeciendo su promesa:

JUNÍPERO	Pues, hermano, nuestra Regla, que nunca traigamos manda una blanca con nosotros, y no puedo quebrantarla: perdone.
MORCÓN	¿Qué quiere hacer?
JUNÍPERO	Dejarle, hermano, en el agua; que no he de hacer de Francisco

<sup>191</sup> *Vida del hermano Junípero*: 260-264.

<sup>192</sup> Para confundir identidades aparece de nuevo el motivo del disfraz, que revela el carácter metateatral de la obra.

ofensa a la Regla santa;  
no viene muy hondo el río:  
adiós.<sup>193</sup>

Mientras san Francisco está viviendo una experiencia mística y sobrenatural, fray Junípero arroja a las aguas a un ladrón porque lleva dinero para evitar quebrantar la ley de la santa obediencia de la orden franciscana. Se trata de un razonamiento de nuevo infantil, pues lleva las normas de la orden a un extremo muy inocente. Morcón se llena de ira y jura vengarse. El engañado ha dado una lección humilde, y el que trataba de engañar haciéndose pasar por un enfermo ha terminado siendo burlado.

La humildad de fray Junípero y su inmenso e incondicionado amor por Dios no pasa desapercibido por el Demonio, quien para tentarle trata de poner en su mente malos pensamientos:

DEMONIO:     ¡Humilde soberbio, parta,  
                  que con locos fingimientos  
                  estás engañando al mundo!

JUNÍPERO:     ¡Oh, bellaco, ya te entiendo!  
                  mira, no hay cosa ninguna  
                  mala que yo no haya hecho,  
                  y confieso a Dios que soy  
                  el más mal hombre del suelo.<sup>194</sup>

Junípero vence los tormentos del Demonio otra vez con el método de la autohumillación, se reconoce culpable de todos los males y el demonio huye espantado de tanta humildad.

Otro tipo de locura es la causada *par la possession démoniaque, une folie «pour l'amour de Satan»*. En esta comedia el personaje de Silvia obedece a las condiciones del *foll posseït, el que es castigat amb la pèrdua de la raó i expia alguna culpa terrible, i al qual s'intenta curar mitjançant la religió, practicant-li exorcismes per alliberar-lo del dimoni o dels mals esperits que se n'han apoderat*.<sup>195</sup> Dos labradores llevan a la fuerza a Silvia al convento para que san Francisco le haga un exorcismo. La locura de la endemoniada se entiende como una enfermedad del alma, Lauro y Salicio buscan una cura por parte de san Francisco:

LAURO:        Esta doncella  
                  padre fray Francisco, amparo

---

<sup>193</sup> Lope (*Truhan*: vv. 907-916).

<sup>194</sup> Lope (*Truhan*: vv. 81-88).

<sup>195</sup> Saward (1983: 44).

de Viterbo, remediad,  
pues contra su enfermedad,  
que os da Dios poder es claro;  
de su espíritu cruel  
que la aflige, en vos espera  
el remedio.<sup>196</sup>

Los intentos de san Francisco son inútiles, el Demonio quiere luchar contra los cristianos y sus valores, pero san Francisco conoce bien los miedos del Demonio:

FRANCISCO: No me admira  
que aborrezcas la humildad,  
inventor de la maldad  
y padre de la mentira.<sup>197</sup>

Por ello, al ver que no sale del cuerpo, el santo le amenaza con llamar a fray Junípero, y el Demonio, espantado, huye de un fraile simple:

SILVIA: De sus humildes locuras  
huyendo al infierno voy;  
que no lo puedo esperar.<sup>198</sup>

El autor de la obra dramática toma como fuente de esta escena el capítulo II de la *Vida*,<sup>199</sup> donde se narra cómo san Francisco llamaba siempre al hermano Junípero para que espantara a los demonios con su santa humildad. El episodio de la comedia finalmente resulta cómico y gracioso porque el Demonio, un personaje con poder, huye del personaje más sencillo de la obra. A causa de las limitaciones que el hermano Junípero pone en el camino del Demonio, este decide librarse de él dándole muerte por medio de otro personaje: Nicolás. Este episodio de nuevo encuentra su fuente en el capítulo III de *Vida*,<sup>200</sup> y tiene un gran parecido al anteriormente estudiado en *El serafín humano*. Fray Junípero, preso por Nicolás, reconoce ante él que si no fuera por Dios todo lo haría mal y que si Dios le dejara incluso mataría, esta osadía que exhibe al dirigirse a Nicolás recuerda a «la figura del loco palaciego con licencia para criticar, íntimamente ligada al loco inocente de Erasmo».<sup>201</sup> Finalmente es condenado a muerte y la acepta humildemente:

JUNÍPERO [...]   
por otros muchos delitos

---

<sup>196</sup> Lope (*Truhan*: vv. 312-318).

<sup>197</sup> Lope (*Truhan*: vv. 409-412).

<sup>198</sup> Lope (*Truhan*: 459-461).

<sup>199</sup> *Vida del hermano Junípero*: 254.

<sup>200</sup> *Vida del hermano Junípero*: 255.

<sup>201</sup> Thacker (2004: 1721).

morir merezco ahorcado  
[...]  
mandadme, hermano, ahorcar;  
que por merced os lo pido.<sup>202</sup>

La actitud que presenta Junípero ante la muerte destaca por su alegría y por su deseo de morir. Esta es una de las características más interesantes de los simples por el amor de Cristo, no tienen miedo a la muerte y lo que es más, la aceptan con alegría e incluso parece que la deseen para alcanzar el encuentro con su padre del cielo. Este simple por amor a Cristo encuentra en la muerte una oportunidad para reunirse antes con Dios. Incluso cuando es reconocido por Fray Antonio y se descubre el error, desea seguir el camino de la muerte:

JUNÍPERO:     [...]  
                  y voy alegre, por cierto,  
                  porque por aquí imagino  
                  que atajaré para el cielo  
                  muy gran camino.  
                  [...]  
                  Deje, padre,  
                  que me ahorquen, ya que tengo  
                  junta tanta gente honrada;  
                  que será hacer burla de ellos.<sup>203</sup>

En la horca fray Junípero va a ser el centro de atención. Parece que el simple gracioso va a morir, lo cual supone una victoria para el Demonio, sin embargo, en su mentalidad de loco por amor de Cristo, va a conseguir burlarse del Demonio y de toda la gente, serán ellos los que no podrán vislumbrar el ascenso al cielo que implica la muerte del fraile. De esta forma en la comedia «el maligno queda ridiculizado» humorísticamente.<sup>204</sup> Esta aceptación de la muerte con alegría es la máxima expresión de amor de los cristianos y lo que los convierte en mártires de Dios. Pero fray Junípero en la comedia no llegará a ser un mártir, pues al descubrirse la confusión se salva de la horca y vuela al convento. Aparece de nuevo el antagonista del fraile, Morcón, quien en esta ocasión hará de verdugo y tendrá la oportunidad de obtener la venganza que deseaba en el río. Este personaje prepara su propia condena al no aprender de las lecciones implícitas de la vida de fray Junípero y no querer acercarse a Dios, considera todas sus premisas como tonterías, en especial la humildad y la pobreza:

MORCÓN:     [...]

---

<sup>202</sup> Lope (*Truhan*: vv. 786-787, 790-791).

<sup>203</sup> Lope (*Truhan*: vv. 944-946, 952-955).

<sup>204</sup> Fernández Rodríguez (2013: 190).



pues el ser pobre es estado  
el más vil de todo el suelo.

JUNÍPERO:      Sabrá mal aprovecharse  
De ser pobre.<sup>205</sup>

Otro rasgo que señala el papel central del santo simple es que en torno a él giran las apariciones sobrenaturales, no como ocurre en *El serafín humano*. En resumen, es considerado un personaje estúpido e ignorante que desconoce las normas convencionales de la sociedad y se comporta de una forma extravagante y distinta al resto de la población. Además, es fuente de comicidad, el encargado de hacer de bufón a la vez que representa el papel del gracioso en la obra, su función es tanto la de hacer reír y divertir al público como la de transmitir el mensaje divino a través de su ejemplo. En *El truhan* san Francisco se muestra un poco desplazado y no se aprecian bien sus hazañas religiosas, sin embargo este espacio es cubierto por fray Junípero, que tiene una presencia crucial y es un personaje fundamental en la comedia, tanto que el título refleja su posición en la trama. Alrededor de él gira el tema de los simples de amor por Cristo y especializa gracias a su simpleza en el rango de bufón de la jerarquía celestial.

---

<sup>205</sup> Lope (*Truhan*: vv.965-968).

## 6. Conclusiones

---

En estas obras dramáticas del Siglo de Oro se puede percibir la influencia de la tradición de la santa locura de una manera bien diversa. En *Los locos por el cielo* la simulación de la locura es un medio para transmitir las premisas de la fe cristiana, las cuales entran en contraposición con la idolatría del imperio romano que califica estas verdades como un delirio mental. La santa locura se confunde con la locura clínica y por ello los protagonistas son tomados por locos. La espiritualidad que guía las almas de estos cristianos se sustenta bajo un amor incondicional hacia Dios y un deseo profundo de unirse a él. Ambientada la comedia en una época de confrontaciones religiosas, los cristianos son perseguidos y por ello se ven en una encrucijada cuando tienen que elegir entre su fe o la vida. Aquí radica la verdadera locura de amor por Cristo, pues los personajes deciden entregar su vida antes que renunciar a Dios. En esta obra el elemento cómico es escaso, debido al tratamiento de un tema serio como es la certeza y la proximidad de una muerte trágica.

Por su parte, el tratamiento del tema que nos ocupa en *El serafín humano* y en *El truhan del cielo o loco santo* es bastante próximo. En estas comedias aparece, además de la figura del loco, la correspondiente al segundo modelo de la tradición de la estulticia sagrada: el simple de Cristo. El personaje que por su mayor presencia en escena representa fundamentalmente la locura por el amor de Cristo es san Francisco, que en *El serafín* posee el papel de protagonista y en *El truhan* se muestra ya como un modelo de referencia para los demás frailes. En la primera obra se aprecia más esta tradición gracias a su conversión, que ofrece un contraste entre su vida de galán y su vida de santo. Además, el periodo de transformación de Francisco permite resaltar las características del loco santo que el personaje va adquiriendo y que generalizará la orden franciscana. Al dejar atrás los engaños que le mantenían atado a su vida mundana, pasa a considerarse un loco por el amor de Cristo y a estar en posesión de la sabiduría divina, lo cual es incomprensible a ojos de la sociedad que termina rechazándolo. De este modo el loco queda relegado del mundo y se somete a una vida basada en la imitación del Cristo humillado, tanto en la pobreza como en la obediencia o la humildad. La santidad del loco es invisible a los ojos del mundo, que confía en un

entendimiento limitado, al ser puramente humano, por ello los santos son tomados por locos en ciertos aspectos de su comportamiento. Sin embargo, en *El truhan*, cuando san Francisco ya ha creado su orden y posee cierta autoridad frente a la sociedad sirve de mediador en los conflictos a los que esta se somete, es decir, su sabiduría y santidad ya está reconocida y aceptada por ciertos personajes.

La figura del simple por el amor de Cristo, por su parte, está representada por fray Junípero, quien además obtiene el rol de gracioso y es fuente de comicidad en ambas comedias. El simple se diferencia del loco en que no alcanza un entendimiento razonable y por ello en cierto sentido es un personaje limitado, su conducta se asemeja mucho a la de un niño, que en su inocencia, quiere hacer todo lo que el Padre guste, en este caso servirse a la humillación para imitar a Cristo y compartir el peso de la cruz. Fray Junípero se caracteriza por llevar todas las premisas de la orden franciscana al extremo en el que son formuladas: manifiesta un deseo de pobreza, caridad, humildad, humillación, obediencia extremas. Por otra parte, su rol de gracioso hace que herede la voz del loco y por ello en ocasiones habla con sabiduría, es un iluminado de Dios que a pesar de su comportamiento conoce las verdades divinas y las predica con devoción. En *El truhan* adquiere además de su papel de simple y gracioso el de bufón. La comicidad en estas obras va de la mano de este personaje, que con su simpleza por Cristo no obedece las leyes de un entendimiento razonable, sino que se guía por los designios divinos, los cuales muchas veces revelan enseñanzas implícitas al resto de personajes.

## 7. Anexos

---

### **Resumen del argumento de *Los locos por el cielo*:**

#### **Acto I**

La obra transcurre en Nicomedia, cuyo emperador, Maximiliano, está preocupado por la furia que muestran los dioses romanos, a la que atribuye la rebelión de los bárbaros africanos. Buscando el origen del mal y aconsejado por Doroteo, el mayordomo, ordena matar a Cirilo, el obispo cristiano, a quien considera culpable de la ira de los dioses por adorar a otro dios. Maximiliano llama a la sacerdotisa Dona, a quien ha criado en su palacio, y le pide que ruegue socorro a los dioses. Dona invoca a Apolo y pregunta el por qué de la ira del cielo, a lo que una voz le responde «Cristo vive». Maximiliano finalmente acusa al cristianismo del mal que sufre su imperio, y sale a combatir el ejército bárbaro africano con la promesa de que tras su victoria aniquilará a todos los cristianos.

Dona queda confundida porque desconoce el origen de esa voz y se cuestiona su identidad, si es Júpiter o Cristo. Esa noche al irse a dormir se le aparece un ángel con el libro de las *Epístolas de san Pablo* que le dice que descubra quién es Cristo y le entregue a él su alma. La sacerdotisa despierta dudando si ha sido un sueño o una aparición verdadera, pero encuentra el libro escrito en lengua romana y lo lee. Llega Indes, el caballero enamorado de Dona, y celoso al verla tan triste, creyendo que lo está por otro hombre, y se va enfadado. Dona se da cuenta de que ha estado presa del amor humano, niega a los dioses romanos y adora a Cristo. La sacerdotisa acude a Ágapes, una dama de palacio muy lectora, y le pregunta si conoce a san Pablo, esta le dice que es un famoso cristiano y le confiesa su fe cristiana. Dona, convencida, le dice que quiere recibir el bautismo y esa misma noche salen en busca de Cirilo sin saber que a escondidas, Indes les sigue y les espía muerto de celos.

Mientras tanto, Cirilo le comenta a Agapio, el diácono, la extraña desaparición de su libro de san Pablo por un viento misterioso. Llegan Dona y Ágapes y le cuentan lo ocurrido y el deseo de Dona de convertirse al cristianismo. Indes, furioso, grita que ha

encontrado a los cristianos ocultos, y descubre a Dona bautizándose, pero al presenciar la maravilla de una paloma sobre Dona se convierte repentinamente y decide bautizarse él también. Desafortunadamente Doroteo se entera de su deslealtad y traición a los dioses romanos, por lo que los encierra condenándoles a tres días sin comer, pero se presentan unos ángeles con una mesa con alimentos; Doroteo presencia la aparición mientras se pregunta qué será aquel extraño suceso.

## Acto II

Doroteo se encuentra frustrado por el comportamiento de Dona, a quien adora y ama. Indes idea un plan para escapar del arresto, y le propone a Dona que se figan locos para poder salir de palacio. Con un comportamiento disparatado y una retórica religiosa que Doroteo y sus hombres no comprenden, pasan por locos, y Doroteo envía a Dona con Cirilo, creyendo que quien le quito el entendimiento se lo puede devolver. Doroteo acusa a Indes de la pérdida de sentido de Dona, y este le responde que eso solo lo puede hacer Dios. Dona e Indes se enfrentan a sus enemigos con la convicción de que son los otros los locos, pues no comprenden el misterio de la fe, y su la vez hacen muestra de generosidad y de pobreza despreciando vestidos y diamantes, e insultan a sus contrarios contándoles la historia de los cristianos. Doroteo recibe la noticia de que han dado muerte a Cirilo y de que Antimo es su sucesor, y envía a Dona con el nuevo obispo, ordenándole a este que la devuelva curada de esa enfermedad. Antimo les pregunta por sus nombres, y Dona e Indes le responden con *Dona nobis pacem* y *In Dei nomine amen* respectivamente, Antimo comprende que son cristianos y de ahí ese fingimiento, Antimo se compromete con su curación y se los lleva.

Horacio informa a Doroteo de que Maximiliano vuelve victorioso de la batalla contra los bárbaros y que ha prometido matar a todo cristiano para dar gloria a Júpiter, pero repentinamente comienza una terrible tempestad y una voz en el cielo grita: «¡solo Dios es Cristo y Señor del cielo y tierra romanos!». En la tempestad muere mucha gente, Maximiliano manda llamar a su sacerdotisa y cuando Doroteo le explica lo ocurrido el emperador ordena buscar a Dona. Glicerio, un sacerdote que ora con más gente en un templo se enfrenta a Maximiliano y le revela la verdad sobre la tormenta, no es Júpiter quien está airado sino Cristo por la idolatría cometida, y por este atrevimiento Glicerio es condenado a muerte.

Antimo se retira a una cueva para librarse del tirano del imperio y confía el cuidado de Dona a la monja Teófila. Doroteo ataca el monasterio y exige que entreguen a Dona, y esta aconsejada por Teófila se viste de hombre para huir y se esconde en el monte. Al no encontrarla ejecutan a las monjas y queman el monasterio, pero a Teófila se le impone otro castigo, y cuando Camilo pretende deshonrarla aparece un ángel que le deja cielo y da libertad a Teófila.

Doroteo se presenta ante Maximiliano sin Dona pero con Indes como prisionero. El emperador, desconfiando del fingimiento de la locura de Indes, le muestra a Glicerio empalado y ven como muere. Doroteo observa como el alma del sacerdote se eleva milagrosamente hacia el cielo y por ello se convierte al cristianismo. Maximiliano encuentra en ellos una verdadera locura y los condena a muerte.

### **Acto III**

La acción se traslada a una capilla donde se va a representar el nacimiento de Cristo, la gente se sienta en la iglesia para contemplar la interpretación y comentar el misterio. Maximiliano llega con la intención de matar a los cristianos que se hallen dentro de la iglesia si no adoran a Júpiter como Dios. Dentro se lastiman pero deciden morir por Cristo. Maximiliano hace arder la iglesia y mueren todos.

Dona en hábito de hombre por el monte encuentra una cueva, entra y descubre el escondite de Antimo. Este le cuenta lo sucedido a Indes y la conversión de Doroteo al ver subir el alma de Glicerio. Antimo le confía a Dona una carta para que se la entregue a Indes. Tiempo después Antimo es descubierto por Camilo y le dan muerte. Dona, disfrazada de villano se dirige a la prisión para entregarle la carta a su esposo, lo encuentra casi muerto y le entrega la carta, y al llegar Maximiliano finge que le han robado y amenazado y se va. Maximiliano manda matar a Antimo, a Doroteo y a Indes y que los echen al mar.

La acción se traslada a la orilla del mar donde cuatro pescadores intentan sin resultado sacar la red. Llega Dona y estos, creyendo que es un hombre, dejan que les ayude. Dona tira las redes en nombre de Cristo y lo consiguen, pero en la red se encuentran los tres cuerpos de Indes, Antimo y Doroteo. Dona los reconoce y se lamenta. Aparece un ángel en lo alto que la consuela. Dona muestra a los marineros los cuerpos de los tres mártires y sale en busca de la muerte. Salen Atilio, Camilo y más

guardias, Dona se manifiesta y les confiesa su fe cristiana, se pone a rezar y Atilio la mata y llevan su cuerpo ante el emperador.

### **Resumen del argumento de *El serafín humano*:**

#### **Acto I**

La obra se abre con una conversación *in medias res* entre Octavio y Francisco, gentilhombres y galanes, mientras observan a tres damas que inspiran en este último una serie de pensamientos filosóficos acerca de lo efímero de la belleza. Celia, Silvia y Camila entablan sutilmente conversación con los galanes y Celia logra concertar una cita a solas con Francisco, entretanto, el escudero de las damas consigue vilmente que le este dé todo el dinero que lleva encima. Aparece en escena un loco, que aunque ignorado, profetiza el futuro del santo, quien a continuación se enfrenta a una enfermedad que le impide asistir a su cita con Celia, lo cual le ofrece la oportunidad perfecta para reflexionar y convertirse al cristianismo. En su soledad se encuentra con un pobre, desesperado por la pérdida de toda su hacienda, y con un gesto de humildad se ofrece a intercambiar con él su vestimenta.

La acción se traslada a una sala de armas se encuentra un Niño que se dirige a San Francisco, y señalándole unas joyas le muestra la recompensa de aquellos que sirven a los demás sirviéndole así también a Él. Así es como Francisco decide ir a la guerra. Aparecen dos capitanes y soldados con las cruces rojas que van a la guerra de Jerusalén frente a Persia y Babilonia.

Mientras tanto, Octavio y a Feliciano comentan la extraña conducta de Francisco, creyéndolo enfermo. Entra en escena Pedro Bernardo, padre de Francisco, está buscando a su hijo, temiendo por la herencia de su hacienda, y les pregunta sobre su paradero desde que contrajo aquella enfermedad. Más tarde, Octavio se encuentra con Francisco ignorando que es él, ya que viste de soldado y se muestra decidido a morir por el gran Príncipe y Señor, cuando finalmente le reconoce le invita a que vaya a buscar a su padre. Feliciano, tras observar el espectáculo aconseja a Octavio que se alejen de él. Francisco queda en soledad y se manifiesta una voz divina que le ordena abandonar la guerra para lidiar una mayor. Situado en el templo de san Damián,

Francisco confiesa su locura por amor a Dios, y obedeciendo los deseos de la voz se centra en la reparación de la iglesia que se está derrumbando. El futuro santo ofrece dinero al cura de san Damián para reparar la iglesia antes de renunciar a su herencia, pero el cura lo rechaza por temor a su padre. Salen el sacristán y Pedro, este último confirmando la falta de sentido de su hijo, mostrándole su desprecio y desheredándole.

La acción se traslada a un centro urbano donde san Francisco, totalmente transformado, es perseguido por unos muchachos que le gritan «¡guarda el loco!», momento en el que es descubierto por su padre. Se produce una violenta ruptura familiar por parte de Pedro, quien sintiéndose deshonrado toma a su hijo por traidor y se encarga de que termine en la cárcel. En la pelea aparece de nuevo la figura del loco, que compara la pasión de Cristo con el encierro del santo. Cumpliendo la desdichada condena, Francisco es visitado por su madre, quien le revela el secreto de su santo nacimiento: nació en un pesebre a imagen y semejanza de Cristo. Finalmente, Pedro lleno de ira y calificando a su hijo por un loco incapaz de heredar la hacienda, le lleva ante el obispo para renunciar a esta y para romper por completo la relación filial. La respuesta de san Francisco está llena de humildad, entrega todo lo que posee y toma a Dios por único padre.

## **Acto II**

El pontífice sueña con una iglesia que se cae y un hombre en hábito de fraile completamente entregado a la restauración de una iglesia. Aparecen en escena Fray Gil y Fray Bernardo que anuncian la llegada de Francisco, que es recibido por el Pontífice e invitado a quedarse en Roma. Francisco rechaza esta invitación para seguir el camino de la podredumbre y tras la previa petición, el Papa le concede crear la primera Regla de los franciscanos. Entretanto santa Clara proclama ante Silvestre y Julio su amor a Cristo, tomando por esposo a Dios y a san Francisco por casamentero. Fray León, fray Gil y fray Bernardo celebran la confirmación de la Regla cuando aparece san Francisco subido en un carro de fuego. Entra en escena fray Junípero, quien de primeras ve en Francisco una imagen de Cristo.

Francisco se va a rezar con fray León, pero se aleja para llorar en soledad. Entonces aparece el Demonio y la Carne y le tientan a imaginar la felicidad de un matrimonio y una familia. Francisco modela siete bultos creando una familia artificial, y fray León, que le espía, duda de la castidad del santo. Milagrosamente aparece san Francisco rodeado de rosas, lo cual confirma su virginidad. A continuación Francisco crea la



segunda Regla de la orden franciscana cuando Clara toma el hábito, por lo cual también es considerada como una loca. De nuevo el santo se retira para rezar y es tentado por tres demonios que le amenazan con la muerte, pero san Francisco la acepta pues el cuerpo es su enemigo. Después de eso pide a fray Gil que le pise el pecho a modo de penitencia, y este se asombra de la gran humildad que refleja Francisco.

Mientras tanto, fray Junípero a quien le ordenan cocinar, guisa toda la comida del convento, para que así los monjes coman en abundancia y puedan disponer de más días sin comer para dedicarse plenamente a la oración.

Por último aparece santo Domingo, quien milagrosamente se conoce con san Francisco. Domingo le revela la visión que ha tenido: la anunciación de María a Cristo de que tendrá dos serafines.

### **Acto III**

San Francisco ha vuelto de sembrar la fe de Cristo y crear templos en España, Francia, Italia y Persia. Aparece un labrador furioso dueño de unos cerdos y le cuenta al santo que fray Junípero le cortó un pie uno de su cerdos y salió huyendo. Francisco le pide una explicación a Junípero y este le explica que lo hizo para dárselo a fray Simón que estaba enfermo y se lo pidió. Aun asombrado por la inocencia del fraile, Francisco le ordena pedir perdón al labrador, quien recibe las disculpas y, al ver tanta humildad y caridad en él no solo le perdona sino que le regala el puerco entero. Más tarde fray Junípero contempla la transformación que sufre fray Gil tras escuchar la palabra “paraíso”, observa cómo se eleva y entra en éxtasis mientras envidia su santidad. Después se encuentra con un pobre y le ofrece su hábito para que se vista. Cuando el guardián ve que ha regalado su hábito junto con las campanillas de la capilla le ordena en virtud de la obediencia que no regale nada más.

Aparece Francisco hablando con fray León de la creación de la tercera Regla de la orden franciscana. Se presenta en escena un ángel que le transmite a Francisco la alegría y aceptación de Dios de todas las órdenes. En contraposición aparecen el Demonio y la Carne que tientan de nuevo a san Francisco y este se arroja a unas zarzas donde parece que muere, y de su sangre brotan rosas que glorifican su santidad.

La acción se traslada a Viterbo, entra en escena Nicolás y sus soldados. El Demonio, que quiere matar a fray Junípero, se presenta ante Nicolás disfrazado de un pobre

caminante y le hace creer que hay una sublevación de todo el pueblo contra él y que el culpable puede ser alguien que vista vaya pidiendo limosna. Fray Junípero se encuentra con un pobre que le pide limosna, pero le dice que lo único que lleva es el hábito y debido a la obediencia prometida no puede dárselo, sin embargo le aconseja al pobre que se lo quite a la fuerza, y así sucede. Así el fraile, vestido de pobre, es descubierto por Nicolás quien reconociendo en él la descripción del Demonio se lo lleva preso y le condena a muerte. Fray Junípero acepta su destino cómicamente. Mientras tanto san Francisco está orando cuando se le aparece un serafín que le eleva hasta su altura y le imprime las llagas de Cristo. Fray León ve como llevan a un hombre para ahorcarlo y reconoce a fray Junípero, y aclarando el malentendido el fraile es liberado. El acto se cierra con la entrega del puerco del labrador y con san Francisco echado en un árbol que le sale del pecho mientras un ángel profetiza la prosperidad de las tres órdenes franciscanas.

### **Resumen del argumento *El truhan del cielo o loco santo*:**

#### **Acto I**

La acción se desarrolla en Viterbo. Alejandro va a casarse con Casandra, hija de Camilo, y Nicolás se muere de celos. Este último se dirige a casa de Camilo a pedirle la mano de su hija, Camilo le reconoce, pues fue muy amigo de su padre, sin embargo no puede darle lo que le pide porque Alejandro es su sobrino y tiene un compromiso con él, además así su hija conservará su hacienda y su apellido. Tras la negativa Nicolás entra en un arrebato de ira y le da una bofetada a Camilo, quien se siente traicionado. En este momento entra el fraile franciscano Fray Junípero, quien viendo cómo reparten bofetadas ruega que le caiga alguna a él. Finalmente queda Camilo con sed de venganza, mientras que Nicolás se va arrepentido por su insensatez. Casandra descubre a su padre llorando, deshonrado por la bofetada, y esta promete vengar su honra. Por las calles se escuchan ruidos y gritos de Nicolás y su gente que buscan la muerte de Alejandro, este rodeado de una multitud que trata de matarle, es salvado por la intervención de San Francisco, quien recuerda que existe un Dios que tendrá en cuenta sus actos. En esta discusión ocurre algo insólito: el criado de Nicolás, Celio, es tragado por la tierra, y todos quedan aterrados. Nicolás se arrodilla ante san Francisco, quien le ordena que se encierre en su castillo y se guarde de Alejandro y de Camilo. Alejandro

agradecido y sorprendido por la humildad del santo se retira. A continuación sale Casandra con la espada y su padre tras ella y se encuentran con San Francisco quien les notifica la resolución del duelo. Casandra reconoce en san Francisco un retrato de Dios.

Junípero es perseguido por unos niños que le gritan llamándole loco por las calles cuando es descubierto por san Francisco, quien primero se espanta y luego reconoce en el fraile una simpleza muy humilde. Le pregunta si tiene limosna y este responde que tenía pero que le pidieron tantos pobres que no le ha quedado nada, también le cuenta que no come y tiene mortificaciones de risa, tras lo cual Francisco se ríe y le dice que él podría ser el truhán de la casa de Dios. Queda Junípero solo y aparece Morcón, un ladrón que se hace pasar por pobre para aprovecharse del fraile, y le pide limosna, Junípero le da una capilla; después llega una mujer pobre pidiendo y le da una manga; de nuevo Morcón disfrazado de cojo y le da una navaja para que le corte la otra manga; finalmente se le aparece una peregrina bellísima que le pide algo para tapar al Niño que lleva en brazos, se trata de la aparición de la Virgen. Francisco descubre a fray Junípero y le ordena no dar más su hábito.

## **Acto II**

Junípero está recolectando dinero para la maya de la virgen cuando aparece Camilo, y Junípero trata de apaciguar la ira de este para con Nicolás. El Demonio, vestido de galán, al ver el poder que tiene el fraile, se aparece y le dice que con sus fingimientos engaña al mundo, Junípero se humilla y el Demonio al no poder con tanta humildad se va. Entra Morcón vestido de soldado y le pide limosna a Junípero de nuevo, pero no puede darle porque es para la maya, le pide entonces el hábito, pero tampoco puede por obediencia a san Francisco por lo que Morcón se va con las manos vacías y sabiéndose descubierto por el fraile. El Niño se le aparece a fray Junípero recompensándole con un hábito estrellado, fray Junípero se lo pone del revés para que no vean las estrellas.

Entran en escena los labradores Salicio y Lauro trayendo a Silvia endemoniada deseando que san Francisco pueda curarla. Abre la portería Morcón vestido de fraile y estos le cuentan que Silvia al desobedecer a sus padres quedó endemoniada, Morcón es descubierto por el Demonio y lo echan del convento. Llega san Francisco y al ver que no es capaz de expulsar al demonio del cuerpo de la mujer manda avisar a fray Junípero cuando el Demonio al recibir la amenaza amenaza sale huyendo. Francisco se dirige a

Morcón preguntándole de dónde ha sacado el hábito, y este le dice que se lo quitó a fray Junípero porque este le dijo que era la única manera, con lo que Francisco se cuestiona de dónde habrá sacado el nuevo hábito el fraile

Entretanto, Casandra conversa con Alejandro acerca de su casamiento, pero este dice que no quiere casarse porque debe mantener su honor y Nicolás algún día querrá venganza. Camilo está de camino y antes de que llegue Alejandro se va. El padre de Casandra entra y esta le dice que para mantener su honor prefiere casarse con Nicolás, lo que hace que Camilo airado la acuse de villana y de loca.

Morcón vestido de peregrino escucha que vienen frailes por el camino, son Junípero y Francisco que se van al monte de Alvernia por Cuaresma. El ladrón se dirige a ellos y les dice que espera a alguien que le pueda ayudar a cruzar el río, Junípero se ofrece voluntario para llevarlo sobre él; al mismo tiempo aparece un Niño que pide lo mismo y san Francisco se ofrece a llevarlo sobre sus hombros. Mientras cruzan las aguas, fray Junípero arroja al agua a Morcón porque lleva dinero encima y su Regla no se lo permite. El Niño, en agradecimiento les invita a comer a su cabaña, y se descubre una mesa con los misterios de la Pasión; fray Junípero canta diciendo que es el truhán de su palacio.

### **Acto III**

Se descubre una escena dramática donde aparece san Francisco con los estigmas debajo del Niño Jesús, Junípero le descubre y se arrodilla ante la maravilla. Al finalizar Francisco le anuncia la necesidad de caminar de vuelta a Asís.

Mientras tanto, Camilo deja de culpar a su hija por querer casarse con el enemigo, sin embargo, esta le dice que no hará nada que no sea de su agrado, y que ha decidido no casarse puesto que cree que a él aun le queda larga vida por delante. Entra Aurelio, el criado, y le anuncia a Camilo la llegada de un fray Antonio de Padua que va predicando la religión franciscana. Casandra queda sola, y da con ella una famosa alcahueta, Narcisa, quien presentándose como una humilde labradora le entrega una nota de parte de Nicolás, quien no la ha olvidado, Casandra queda confundida. A esto le sigue un infortunio, pues Alejandro encuentra y lee el papel de Nicolás, causa por la que Casandra y Alejandro discuten, y esta le dice que le quiere pero no más allá del parentesco que les une. Alejandro decidido a tomar venganza, pretende pedirle la mano

al padre para más tarde abandonarla, pero este le notifica que su hija ya tiene otro dueño.

En Viterbo están fray Antonio y Nicolás, orgullosos de que con el casamiento se terminarán los bandos en su ciudad. Narcisa le entrega a Nicolás la respuesta de Casandra. Aparece el Demonio vestido de caballero, que sin decir su nombre le avisa a Nicolás de que viene un hombre que aunque aparentemente es un simple, viene a matarlo. Nicolás desconfía del caballero y manda encerrarle, aun teniendo en cuenta su aviso, pero el Demonio desaparece de la cárcel. Aparece Junípero pidiendo limosna, y Nicolás reconociendo en él la descripción que el Demonio le había dado manda encerrarle, le obliga a confesar a qué ha venido, y Junípero dice que si pudiera le mataría en nombre de Dios, con esta confesión mandan ahorcarlo. Nicolás piensa que es una sublevación de Camilo, Casandra y Alejandro, pero como ve que Camilo y su hija van a hacerle una visita, se siente confundido. Alejandro por otra parte, vestido de villano, va decidido a tomar venganza de Nicolás, pero le sigue fray Antonio, quien le apacigua y le hace cambiar de decisión, Alejandro se retira porque las palabras del fraile le han tocado el corazón. Seguidamente aparece un labrador que avisa a fray Antonio de que hay un hombre que va a ser sacrificado injustamente y le pide que le socorra. En ese momento, Morcón como verdugo, lleva a fray Junípero a la horca, quien va muy contento y alegre de morir. Pero Nicolás le libera dándose cuenta que era obra del infierno asesinar al santo simple y Junípero se va en busca de un hábito.

Aparece san Francisco en una tramoya y el Niño Jesús, este último le ordena a Junípero que siga a san Antonio tras la ausencia de san Francisco, quien aparece crucificado. Así queda previsto el casamiento entre Casandra y Nicolás, y Junípero vuelve al convento con San Antonio, quien envidia lo que hace el cielo con los santos simples. Se cierra el acto prometiendo hacer la segunda parte del simple del cielo y del truhan del palacio de Dios.

## 7. Bibliografía

---

### **Bibliografía primaria:**

Anónimo, *Floreccillas de san Francisco / Vida del hermano Junípero*, ed. R. Santerbás, Madrid, Cátedra, 2008.

Anónima (atribuida a Lope de Vega), *El truhan del cielo o loco santo*, copia manuscrita de la Biblioteca Palatina de Parma. Accesible en: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-truhan-del-cielo-y-loco-santo--0/html/fee8c0d8-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-truhan-del-cielo-y-loco-santo--0/html/fee8c0d8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1)> [última consulta: 14-7-2016]

Vega, Lope de, *Los locos por el cielo*, ed. E. Bassegoda, en *Comedias de Lope de Vega*, parte VIII, vol. 1, Lérida, Milenio, 2009, pp. 305-427.

Vega, Lope de, *El serafín humano*, en *Parte XIX y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan González, 1624. Accesible en: <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/5680/1/el-serafin-humano-comedia-famosa-de-lope-de-vega-carpio>> [última consulta: 14-7-2016].

Celano, Tomás de, *Vida de San Francisco de Asís*, en AA.VV., *San Francisco de Asís. Sus escritos. Las Florecillas. Biografías del santo*, ed. J. R. de Ledesma y L. Gómez Canedo, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1945, pp. 285-513.

Villegas, Alonso de, *Flos Sanctorum. Tercera Parte. Historia General en que se escriben las vidas de sanctos extravagantes*, Toledo, Juan y Pedro Rodríguez, 1588 [Madrid, Biblioteca Nacional de España, R-34800].

### **Bibliografía secundaria:**

Aragone Terni, Elisa, *Studio sulle "Comedias de santos" di Lope de Vega*, Mesina-Florenzia, Casa Editrice D'Anna, 1971.

Aparicio Maydeu, Javier (1993), «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca, Universidad, pp. 141-151.

Aranda, María (2000), «*El serafín humano*: Biographie d'une doublure», *Cahiers du GRIAS*, 8, pp. 91-108.

Atienza, Belén (2009), *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Amsterdam / New York, Rodopi.

Borràs, Laura (1999), *Més enllà de la raó*, Barcelona, Quaderns Crema.

Cazal, Françoise (2005a), «El santo frente a la solicitud amorosa en tres piezas de Lope de Vega (*El santo negro Rosambuco*, *El Serafín humano*, *Barlán y Josafá*)», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. F. Cazal, C. Chauchadis y C. Herzig, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 127-138.

----- (2005b), «Un gracioso de comedia de santos: fray Junípero en *El serafín humano* de Lope de Vega», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. F. Cazal, C. Chauchadis y C. Herzig, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 315-328.

Coll Sansalvador, Andreu (2005), «De galán inadaptado a santo: las relaciones jerárquicas del santo con su entorno humano en *El serafín humano* de Lope de Vega», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. F. Cazal, C. Chauchadis y C. Herzig, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 213-219.

Dassbach, Dalma (1997), *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Nueva York, Peter Lang (Iberica).

Fernández Rodríguez, Natalia (2013), «Comicidad y devoción: la risa festiva en la comedia hagiográfica de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 1.1, pp. 185-199. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4901142>> [última consulta: 10-09-2016]

Foucault, Michel (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, 2ª ed, Gallimard, París.

Gola, Carla (1990), «Lope de Vega: «Los locos por el cielo»», *Il confronto letterario*, 14, pp.347-363.

Garasa, D.L. (1960), *Santos en escena*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur (Cuadernos del Sur).

Gil, Daniel, *Escritos sobre Locura y Cultura*, Montevideo, Trilce, 2007.

López Martínez, José Enrique (2014), «Locos y bobos fingidos: otra forma de representar (sin disfraz) e el teatro de Lope de Vega», *Atalanta; Revista de las Letras Barrocas*, 2, pp. 53-95.

Morley, S. Griswold y Bruerton, Courtney (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos.

Morrison, Robert, R. (2000), *Lope de Vega and the «Comedia de santos»*, Nueva York, Peter Lang (Iberica).

Norton, Roy (2012), «In praise of Folly: Reconsidering the Functions of Lope de Vega's Saints' Play *Graciosos*», *Bulletin of the Comediantes*, 64, pp. 19-34.

Osorio, Jorge (2003), «Utopías de sabiduría y santa locura: Ensayo sobre la mística cristiana de raíz bizantina y primitiva», *Polis*, 6, pp. 1-18. Accesible en: <<https://polis.revues.org/6712#text>> [última consulta: 12-09-2016]

Roso Díaz, José (2007) «El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, ed. G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, Almargo, UCLM, pp.425-440.

Sáez, Adrián J. (2013), «Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursus calderoniano)», *eHumanista*, 24, pp. 271-289.

Saward, John (1983), *Dieu à la folie. Histoire des saints fous pour le Christ*. Trad. Marie Tadié, París, Seuil.

Stoll, Anita K. (1994), «Staging, Metadrama and Religion in Lope's *Los locos por el cielo*», *Neophilologous*, 78, pp. 233-241.

Thacker, Jonathan (2009), «La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Christoph



Strosetzki y Edwin Williamson, Madrid, Frankfurt: Iberoamerican Vervuert, pp.175-188.

----- (2004), «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega», en *Actas del VI Congreso de Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 junio 2002*, ed. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2, pp.1717-1725.

Vigier, Françoise (1983), «Folie et exclusion dans les *comedias* de Lope de Vega» en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe, XVIIe siècles) : idéologie et discours. Colloque International (Sorbonne, 13-15 mai 1982)*, ed. Agustin Redondo, París, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris, 3, pp. 239-255.