



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

DE LA *CUPIDITAS* AGUSTINA AL *DESENGAÑO* BARROCO: UN ESTUDIO
A LA CONVERSIÓN DE SAN AGUSTÍN EN *EL DIVINO AFRICANO* DE
LOPE DE VEGA

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

JOAQUÍN CARREÑO GALLARDO

Profesora guía:
Jéssica Castro Rivas

Santiago, 2024

Índice

Dedicatoria	4
Agradecimientos.....	5
Resumen	6
Introducción.....	7
Capítulo 1: El pensamiento ascético barroco: el telos sacro del desengaño aurisecular a la luz del peregrinaje vital agustiniano.....	17
1.1) El ascetismo barroco: el trasfondo ascético del desengaño.....	24
1.1.1) El tema y problema del «desengaño» español	24
1.1.2) Realidad y apariencia	29
1.1.3) La indisolubilidad de la relación entre lo bueno, lo bello y lo justo	33
1.2) La conversión de san Agustín y su trasfondo doctrinal: un peregrinaje entre las dos ciudades	43
1.2.1) Sobre la conversión de san Agustín como hito de su peregrinaje vital.....	48
1.2.2) Dos amores, dos ciudades: la <i>cupiditas</i> y la <i>caritas</i> en el pensamiento agustiniano	50
Capítulo 2: La conversión escenificada: san Agustín y Agustino en la literatura hagiográfica de Lope de Vega	56
2.1) De san Agustín a Agustino: la comedia de santos al servicio de la conversión escenificada	56
2.1.1) La «comedia de santos» en la tradición hagiográfica	58
2.1.2) Una caracterización de Agustino a partir de los criterios de la comedia de santos	62
a) Historicidad del santo:.....	64

b) Vía de acceso a la santidad.....	67
c) Desenlace o apoteosis vital del santo	75
2.1.3) Elementos pictóricos, emblemáticos y visuales en El divino africano	86
a) La «imagen estática» en la conversión de Agustino.....	88
b) El «decorado verbal» al servicio de la conversión: écfrasis, alegoría y evocación verbal de símbolos en <i>El divino africano</i>	98
Síntesis y consideraciones finales	114
Bibliografía.....	128

Dedicatoria

A mi familia, por su infinito amor, por creer en mí y apoyarme en todas las aventuras en las que me he embarcado, y que me embarcaré. Los amo.

A mis amigos, cuyo cariño se ha manifestado en la paciencia infinita de quienes escuchan las ocurrencias peregrinas que nacen de las lecturas. Los quiero.

Agradecimientos

A la profesora Jéssica Castro Rivas, cuya paciencia, consejos y conocimientos han permitido que esta inquietud personal por investigador esta comedia haya cristalizado en una tesis que, finalmente, ha llegado a buen puerto y de la que me siento genuinamente orgulloso. Asimismo, agradezco al profesor Francisco Cuevas Cervera, cuya amabilidad, profesionalismo y simpatía siempre me han sacado una sonrisa. A ambos les agradezco encarecidamente, junto con el profesor Joaquín Zuleta Carrandi, por los años en los que me han formado y permitido participar de diversas actividades académicas y extracurriculares dentro y fuera de nuestra Facultad. A los tres, por todas las oportunidades, enseñanzas, buenos momentos, y por darme un pasaje sin retorno al apasionante mundo del Siglo de Oro español, les agradezco profundamente.

Agradezco a la profesora Brenda López Saiz, cuyas clases y comentarios de textos han sido una referencia para mí a la hora de entender cuánto puede llegar a decirse sobre un texto literario. Asimismo, agradezco a María José Cornejo Griffin, compañera de estudios y gran amiga, quien a pesar de ser mi coetánea, también ha sido partícipe e influyente en mi formación intelectual.

Agradezco a la profesora María Eugenia Góngora Díaz, cuya gentileza, vigor intelectual y buena disposición con quienes hemos sido sus estudiantes me parece ejemplar.

Agradezco a Óscar Velásquez Gallardo, amigo y maestro, quien me enseñó por primera vez la idea agustiniana de las dos ciudades en una de esas conversaciones de sobremesa que van de un tema a otro, pero que dejan tanto como una buena cátedra.

A todos, ustedes, muchas, muchísimas gracias.

Resumen

El siguiente trabajo consiste en un estudio a la conversión de Agustino, el protagonista de la comedia hagiográfica *El divino africano* de Lope de Vega, cuyo argumento está basado en la conversión y martirio de san Agustín. En consecuencia, siguiendo los tópicos propios del Barroco español y los conceptos teóricos desarrollados por la crítica especializada para el análisis de la comedia de santos, ofreceré una interpretación al texto dramático, así como también a los recursos paraverbales que emplea *El divino africano* para darle desarrollo al trasfondo doctrinal que implica el proceso de conversión del personaje. Además de lo anterior, serán empleados en el análisis de la comedia los textos *Confesiones* y *La Ciudad de Dios* del Obispo de Hipona, cuyos contenidos biográficos e intelectuales podemos ver fielmente representados en *El divino africano*. Al utilizar las ideas agustinianas en el análisis veremos que estas son de total utilidad a la hora de explicar y comprender el tránsito de Agustino del maniqueísmo al cristianismo, el cual puede ser entendido tanto barrocamente como un dilatado proceso de «desengaño», como también puede ser visto como un tránsito entre las dos ciudades: de la ciudad terrena a la ciudad de Dios. En síntesis, el peregrinaje vital de Agustino será entendido a la luz del pensamiento del propio san Agustín como una migración de la *cupiditas* (el amor del hombre a sí mismo) a la *caritas* (el amor del hombre a Dios), lo cual veremos que posee una estrecha relación con el pensamiento predominante en la época barroca.

Introducción

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta el investigador del teatro del Siglo de Oro es su cuantiosa vastedad. Esto nos lleva a que, inevitablemente, haya ciertas obras, subgéneros y autores que reciban la mayor parte de la atención, mientras que otras queden postergadas u olvidadas. Sin embargo, incluso en el caso de las producciones asociadas a sus nombres más destacados, existe una manifestación del teatro aurisecular que ha permanecido mayormente alejado del interés general: la comedia de santos. Esta especie dramática, que gozó de una popularidad insólita dentro del teatro religioso de la época, fue durante mucho tiempo incomprendida debido a una supuesta «falta de unidad» y desarrollo «ilógico» de los personajes, desde el punto de vista de la preceptiva dramática. No obstante, junto con promover los sentimientos de identidad nacional y cohesión social en el contexto de la España post tridentina, como ha indicado Robert R. Morrison, toda «la falta de unidad, la inverosimilitud y todas las inconsistencias eran perdonadas por la fe» (26).

Precisamente este factor, la presencia transversal de la fe en la sociedad aurisecular, sumado al contexto de cismas religiosos y Contrarreforma católica, suponen unas coordenadas de producción y recepción literaria muy distintas a las que tenemos en estos días. En consecuencia, es comprensible que este tipo de teatro, que incluso entre sus coetáneos tuvo críticos y detractores¹, no sea objeto del interés que tuvo en el Seiscientos para el público contemporáneo. No obstante, hay dos razones fundamentales por las que creo que la comedia de santos debería recibir mayor atención a la que normalmente le damos. En primer lugar, porque se trata de un tipo de teatro que, además de gozar de la gran popularidad que he mencionado, cumplía una función pedagógica y propagandística, ya que este subgénero del drama tenía «un doble propósito: edificar y entretener» (Morrison 27). Precisamente, este componente ideológico inherente al drama hagiográfico barroco hace que este sea un teatro cuidadosamente revisado por las autoridades eclesiales, debido al trasfondo

¹ Realizando un contraste entre la fortuna de la que gozaban las comedias de santos en los escenarios y las críticas que, paralelamente, recibían por parte de los eruditos, James R. Morrison cita las invectivas de Lupericio Leonardo de Argensola, Juan de Marian, Francisco de la Barreda e Ignacio de Camargo como ejemplos de hombres cultos que criticaban a las comedias de santos (28-30). El mayor motivo detrás de estas críticas tendía a ser la indignación que podía suscitar que actores «inmorales» representaran a personajes de la tradición bíblica o hagiográfica.

doctrinal que poseían estas obras. Dicho trasfondo doctrinal es tal que Thomas E. Case, uno de los mayores estudiosos de la comedia de santos en la crítica especializada, sostuvo que esta es un «instrumento» del Concilio de Trento (1999 13). En otras palabras, dado el carácter propagandístico y doctrinal que posee la comedia de santos, me parece que es una especie dramática (y, en general, literaria) que tiene una posición privilegiada para permitirnos conocer en mayor profundidad la cosmovisión e ideología imperantes en el Barroco español. En segundo lugar, creo que este tipo de teatro debería recibir más atención por parte de los estudiosos debido a la popularidad de la que gozaba entre sus contemporáneos. Ciertamente, si ya la *Legenda aurea* había gozado de una importante popularidad entre los escritores y pintores de la España aurisecular (Morrison 38), según Robert R. Morrison el éxito y popularidad de la comedia de santos fue influyente incluso en la sistematización de los procesos de beatificación y canonización de los santos (Morrison 41). En este sentido, la importancia de los santos de las comedias excede con creces lo literario, en tanto que la elección de santos patronos era sumamente relevante para la conformación de una unidad cultural, local y regional (Morrison 45). A raíz de lo anterior, es insoslayable mencionar la importancia social y política que poseen los santos (y, en consecuencia, la literatura hagiográfica) para la sociedad aurisecular, en tanto que estos actúan como modelos heroicos de conducta a partir de la ejemplaridad de sus virtudes. Consecuentemente, un estudio cuidadoso de las comedias de santos puede servirnos como una puerta privilegiada para acceder a la comprensión de la sociedad aurisecular.

Ahora bien, más allá de la importancia social e ideológica de la comedia de santos, me gustaría que comentáramos sucintamente sus cualidades literarias. Tal como sucede con la Comedia Nueva, en el caso de la comedia de santos, Lope de Vega fue quien elaboró el «modelo» a través del cual este subgénero del teatro sería desarrollado a lo largo del Seiscientos (Morrison 31-33)². Sin embargo, cuando hablamos de «modelo» más bien debemos entender esto como las características más comunes de la comedia de santos, puesto que este se trata de un teatro poco ortodoxo y muy dinámico en cuanto a sus posibilidades, cuyas escenas suelen ser muy variadas (ajenas a toda unidad de tiempo, lugar y acción) y el

² Precisamente, debido a la importancia del Fénix para el drama hagiográfico barroco, varios de los estudios más importantes sobre la materia se concentran en el análisis de su obra (Bastianutti 1981; Case 1987, 1999; Fernández Rodríguez 2013, 2015a y 2015b; Morrison 2001).

único punto de unión es la presencia de sus protagonistas: los santos (Morrison 94). En este sentido, los personajes de las comedias de santos destacan respecto a las del teatro secular, ya que poseen una diversidad que excede a los personajes «tipo» de la Comedia Nueva. Así, de acuerdo con Josep Lluís Sirera los santos pueden poseer una variada edad, extracción social, identidad racional o sexo-genérica (1991 63). Pero, al mismo tiempo, a pesar de las diferencias que pueden existir entre cada santo, ellos «son múltiples en forma, pero idénticos en su esencia. [El santo es una] figura proteica que adopta mil formas distintas, pero que siempre se nos muestra imbuido de unas mismas e idénticas virtudes» (Sirera 1991 65). De este modo, a pesar de que difieren en cuanto a su vida y obras, todos los santos comparten el hecho de destacan por la posesión de virtudes ejemplares y, sobre todo, en la posesión de la humildad (Morrison 91-92). No obstante, como bien Thomas E. Case, este énfasis puesto desde el «modelo» de Lope en la figura del santo y sus virtudes hace que este sea un teatro que «carece de elementos dramáticos», en tanto que el rol pedagógico y doctrinal de este teatro cobra mayor importancia que la fábula (*plot, mythos*) (1999 12-13)³. Precisamente, tras hacer una revisión de las comedias de santos de Lope en aras de conseguir una definición tentativa de esta especie dramática, Case llega a dilucidar tres características fundamentales de este tipo de teatro:

(1) Primero que todo, una comedia de santos trata de un santo, ya sea canonizado por la Iglesia Católica o por la aclamación popular. [...] Los santos realmente son héroes y modelos de conducta cristiana en los cuales los feligreses deberían buscar intercesión y cuyas vidas deberían servir para moldear las propias. [...]

(2) Un segundo punto que es esencial para la *comedia de santos* es su marco histórico. Los santos son los líderes necesarios de una iglesia militante. Asimismo, ellos también son héroes nacionales. [...]

(3) Un tercer elemento que creo que es parte de una *comedia de santos* es la reiteración y confirmación de la doctrina católica, según esta fue proclamada por el Concilio de Trento. De hecho, la doctrina puede ser más importante que el retrato del santo como un modelo (Case 1999 19-20)

Evidentemente, este marco del que nos provee Case deja un amplio campo de libertad para el desarrollo de situaciones dramáticas de todo tipo. Tal como veremos, en el caso de la comedia que nos ocupa, todas estas características atribuidas a la comedia de santos llopiana

³ En realidad, son otros los elementos que contribuyen a la «espectacularidad» de este teatro, como lo son sus recursos performáticos, pictóricos y paraverbales, los cuales serán expuestos en función del análisis a *El divino africano* en nuestro segundo capítulo.

son patentes. Ahora bien, a pesar de lo anterior, en *El divino africano* nos encontramos con una cualidad que es anómala en este tipo de santos. Mientras que en la mayor parte del *corpus* del teatro hagiográfico barroco los santos son cristianos a lo largo de las obras y rara vez llegan a «dudar» de su fe, en nuestra comedia, por el contrario, existe una minuciosa descripción del complicado proceso de conversión de Agustino⁴ (Sirera 1991 66). Naturalmente, la importancia concedida por Lope de Vega a la conversión de san Agustín está basado en la propia vida y obra del santo, cuyo testimonio del tránsito del maniqueísmo al cristianismo está bien documentado en sus *Confesiones*.

No obstante, cabe señalar que esta importancia dada a san Agustín en Siglo de Oro no es exclusiva de Lope ni de España. Por ejemplo, si bien san Agustín ya desde la Alta Edad Media gozaba de un prestigio como autoridad doctrinal y hermenéutica en la Iglesia Católica, después de los cismas religiosos del Quinientos el Obispo de Hipona se convirtió en un referente para el combate de la herejía desde la óptica doctrinal católica (Forte Monge 72 y ss.). Asimismo, santa Teresa de Jesús escribió su *Libro de la vida* bajo la inspiración de las *Confesiones*, cuya lectura a los 39 años de edad fue de suma influencia para su experiencia vital y la composición de su autobiografía espiritual (Ettenhuber 283-284). En otras palabras, tanto desde el punto de vista de su autoridad doctrinal como Padre de la Iglesia Católica, como también desde la óptica del arrepentido que ofrece un testimonio ejemplar con su vida, san Agustín era considerado un referente e ícono cultural en los siglos XVI y XVII (Ettenhuber 278). Solo a través de lo anterior podemos comprender que incluso iglesias en disputa poseyeran un afán por apropiarse de la identidad y autoridad de nuestro santo (278 y ss.). Más allá del excelente ejemplo de esto que establece Katrin Ettenhuber a través de los casos de un teólogo reformado francés (Franciscus Junis, 1545-1602) y un sacerdote jesuita alemán (Petrus Canisius, 1521-1597), que dejan clara la admiración y autoridad de la que gozaban las *Confesiones* como obra maestra de la literatura autobiográfica y espiritual (280 y ss.). Por otro lado, concentrándonos más en la vitalidad de la que gozó san Agustín como modelo literario, tenemos que Dorothea Weber llegó a identificar más de 60 piezas de teatro jesuita de los XVI y XVII en Europa cuya temática fue la conversión de san Agustín

⁴ Para evitar confusiones, emplearé el nombre «Agustino» para referirme al personaje literario de Lope de Vega. Mientras tanto, siempre que quiera referirme al santo, emplearé indistintamente el nombre san Agustín o simplemente «Agustín» (sobre todo, utilizaré este último nombre para aludir a los momentos de la vida del santo previos a su conversión al cristianismo y bautismo por la Iglesia).

(Dorothea Weber citada por Katrin Ettenhuber 286-284). En su estudio Weber destaca dos obras tituladas *Augustinus conversus*, que poseen dos características que las hacen considerablemente distintas a la comedia de santos de Lope:

(1) En el *Augustinus conversus* del jesuita alemán Jacob Gretser (1562-1625) Agustín nunca aparece solo en escena, lo cual es notoriamente distinto a lo que sucede en *El divino africano*, donde los soliloquios y momentos de Agustino (así como de los demás personajes) cobran una relevancia importante en el drama; y

(2) además de lo anterior, Dorothea Weber también sostiene que tanto la *Augustinus conversus* de Jacob Gretser, como también otra pieza homónima (atribuida a Willibald Starck), comparten la característica de que la acción dramática acaba con el bautismo de san Agustín. A diferencia de esto último, en *El divino africano*, la conversión y el bautismo de san Agustín no son los hitos con los que culmina la acción dramática (más allá de la importancia que, evidentemente, poseen en esta comedia), en tanto que toda la segunda parte del drama pasa a concentrarse en las hazañas y el martirio de Agustino, ya representado como un santo, obispo en Hipona y fundador de una orden religiosa.

Tras haber contextualizado la popularidad de la que gozaba san Agustín en el contexto europeo de la época, pasemos a revisar la importancia que tuvo Obispo de Hipona para el propio Lope de Vega. Ciertamente, a pesar de que en la bibliografía en torno a *El divino africano* existen dos artículos que han planteado a la filosofía agustiniana como una matriz conceptual útil para la interpretación de nuestra comedia (Case 1990 139-140; Udaondo Alegre 2013)⁵, no existe ningún estudio que aborde extensamente la presencia del pensamiento de san Agustín en esta comedia, ni tampoco sobre el modo en el que dicho pensamiento puede servirnos para comprender el trasfondo de la conversión de Agustino. En relación con esto último, cabe preguntarnos: ¿Qué grado de conocimiento y cercanía tuvo Lope de Vega con la obra de san Agustín? Y, ¿de qué antecedentes disponemos para identificar la familiaridad que tuvo el Fénix con la vida y obra del Obispo de Hipona? Para

⁵ Si bien ambos artículos citan a *La Ciudad de Dios*, ninguno de los dos desarrolla mayormente el tratamiento dado por el santo a la idea de los dos amores, ni tampoco el modo en el que las dos ciudades planteadas por san Agustín pueden hallarse en el trasfondo doctrinal de la comedia.

responder a estas preguntas, necesarias para el análisis que desarrollaremos, recapitulemos algunos antecedentes en torno a la importancia de san Agustín para el Siglo de Oro y, principalmente, para la obra de Lope de Vega.

En primer lugar, para ilustrar la relevancia que tuvo la obra agustiniana en el Siglo de Oro, creo que es importante recordar también el interés que san Agustín tuvo para el pensamiento antropológico del jesuita Juan de Mariana (Baun 2013), para las retóricas sagradas del XVI (Tubau 2009) y para el pensamiento de Baltasar Gracián (Lomba Falcón 151-162; Ruiz García 183-184). A raíz de todos estos ejemplos, por supuesto, podemos ver cómo la filosofía de san Agustín servía como fuente de inspiración y referencia para el desarrollo de distintas disciplinas, más allá del mencionado rol de las *Confesiones* como una autobiografía espiritual que inspiró el *Libro de la vida* de santa Teresa. Por otro lado, en cuanto a textos de ficción literaria, es destacable el interés que tuvo el santo para Lope de Vega, cuya obra lírica y dramática tiene varias producciones donde se puede constatar la influencia de san Agustín. Revisemos, entonces, cuáles han sido las principales consideraciones de los estudios literarios en torno a la recepción del Obispo de Hipona por el Fénix de los Ingenios.

De acuerdo con Hugo Lezcano Tosca, san Agustín sirvió a Lope «como modelo de conversión y como modelo de interlocución» (137). Asimismo, me parece importante destacar que esto sucede en el período de la vida de Lope que ha sido llamado su «ciclo de arrepentimiento», sobre todo, en su obra *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (1612) (Lezcano Tosca 143 y ss.); es decir, el período correspondiente a la madurez en la creación dramática de Lope de Vega converge con el período llamado «Lope-Lope» por Pedraza Jiménez, de acuerdo con su división tripartita de la producción literaria lopiana. En otras palabras, la etapa de crisis religiosa, cuyo comienzo Ignacio Arellano y Carlos Mata han ubicado en el año 1608, en el que inicia una época de profundo arrepentimiento para Lope de Vega (101 y ss.), la cual solo se haría más profunda con la sucesión de los años, en los que fallecen su hijo Carlos Félix (1612) y su esposa Juana de Guardo (1613). Como bien ha precisado Sánchez Jiménez,

la preocupación religiosa del Fénix se extiende, al menos, desde 1609 hasta 1635, y formaba una parte esencial e integrante de su vida, como por otra parte era común en

la época. Por ello, difícilmente podemos explicar la vida espiritual de Lope acudiendo [exclusivamente] al concepto de crisis religiosa (135).

En este punto, creo que es necesario destacar la importancia ineludible de las *Rimas sacras* (1614) como hito de la producción literaria religiosa de Lope de Vega en este ciclo de conversión, independientemente de que, como bien lo aclara Sánchez Jiménez, «las poesías religiosas del Fénix también se hallan repartidas a lo largo de toda su carrera literaria, antes y después de las *Rimas sacras* y de la crisis que supuestamente les dio origen» (135). Ciertamente, las *Rimas sacras* sirven como una muestra fundamental de la actividad literaria (y podríamos decir, sin ser exagerados, humana) de Lope de Vega, en tanto que en esta obra hay un *contrafactuum* de sus anteriores *Rimas*.

Lo cierto es que Lope promovió esa interpretación, del mismo modo que había fomentado la lectura *biographico modo* de muchas otras de sus obras [...] De hecho, el tema central de las *Rimas sacras* es corregir la imagen del autor que Lope había construido en obras como las *Rimas*, obras que las *Rimas sacras* a un tiempo imita y rectifica (136).

A manera de ejemplo, retomemos las consideraciones hechas por José Manuel Hidalgo, cuyo artículo «La doctrina agustiniana de doce sonetos de las *Rimas sacras* de Lope de Vega» (2009), en que el investigador propone una lectura que identifica a las *Rimas sacras* como una compilación de poemas que desarrollan un sentido narrativo, en su conjunto. De hecho, ya desde el primer cuarteto⁶ de la obra, es advertida una «autoafirmación del propio pecador Lope de Vega sobre sus yerros», lo cual instala a la voz lírica que desarrolla aquí Lope con el «socratismo y el agustinismo» conforme a la preocupación manifiesta acerca del autoconocimiento (Hidalgo 41 y ss.). Por otro lado, lo que también destaca del comienzo de las *Rimas sacras* es que

establece de antemano la existencia de Dios a través de la reflexión del pecador sobre sus yerros cometidos. Se confirma desde el principio su presencia divina y la del yo lírico pecador. Éste, sabedor de su condición de culpa, inicia su redención con este peregrinar que culminará en el soneto el soneto C, en el que en forma de viaje y fin de ciclo alcanzará el conocimiento completo de Dios-Sabiduría (42).

⁶ «Cuando me paro a contemplar mi estado, / y a ver los pasos por donde he venido, / me espanto de que un hombre tan perdido / a conocer su error haya llegado» (vv. 1-4).

Es decir, desde el primer soneto hasta el último de las *Rimas sacras*, existe un «viaje», un peregrinaje donde un alma pecadora reflexiona acerca de los yerros cometidos⁷. El ciclo concluye con el reencuentro con Jesús. Destaquemos, asimismo, que Hidalgo también observa la importancia fundamental que posee el encuentro de Agustín con el *Hortensio* de Cicerón, en tanto que marca el punto de su enamoramiento por la sabiduría, citando pasajes correspondientes en *Confesiones* como un referente para las *Rimas sacras* de Lope. En dicho punto, el investigador refiere que esto implica

el regreso de la «razón divina» que estaba en el olvido (*Soneto Primero* I), y cuyo fin del cambio se ejemplificará con historias bíblicas de la liberación en el soneto C. Éstas apuntan literalmente como destino a la Ciudad de Dios-Jerusalén [celestial] (42).

Por otro lado, también han sido identificadas como metáforas de origen agustiniano la comprensión metafórica del alma como una *polis* o «república espiritual» o la comprensión de Jesús como un médico sanador del alma (43). Dios actúa como el sanador y liberador del conflicto permanente en el que se halla el alma humana, tanto en las *Rimas sacras* como en las *Confesiones*, entre los deseos de la Carne y los del Espíritu. Esto lo vemos manifiesto, por ejemplo, a través del soneto LXXII donde se deja ver una

escisión de la persona y declaración de propósitos e intenciones en la dualidad alma-cuerpo: «Dos partes tu mortal sujeto encierra: / una que te derriba al bajo suelo, / y otra que de la tierra te destierra. / Tú juzga de las dos el mejor celo: / si el cuerpo quiere ser en la tierra, / el alma quiere ser cielo en el Cielo» (vv. 9-14) (Hidalgo 48, cursivas mías).

Se hace evidente que, en cada uno de los versos destacados, se habla respectivamente del cuerpo y del alma, que a su vez sirven como una sinécdoque que viene a representar todo el mundo terrenal en oposición al celestial. Más allá de la influencia de los *Soliloquios* y las *Confesiones* de san Agustín en las *Rimas sacras* de Lope, me gustaría destacar que Hidalgo

⁷ En relación con esta comprensión de la colección de sonetos de las *Rimas sacras* como un peregrinaje espiritual, destaco las siguientes palabras:

Si se tienen en cuenta las lecturas bíblicas, no es casual la elección que Lope de Vega hace de su temática. Éste compara su peregrinaje redentor con la salida del pueblo hebreo, el cual alcanzó la tierra prometida tras un largo camino. Con estos dos sonetos [(LI y LIV)] se señala la importancia del conocimiento de Cristo y el bautismo en la fe cristiana, estableciéndose un paralelo con el pueblo hebreo y su guía al tiempo que se emprende una huida del pecado tanto desde un ángulo personal como histórico (Hidalgo 47).

advierte la presencia de uno de los dos amores, pues cita a la *cupiditas* (50) y también advierte que «el amor [*caritas*] es el elemento primordial que se evidencia como fuerza motriz que impulsa al hombre a creer en Cristo y así llegar al entendimiento de Dios» (52). Esto constituye el único ejemplo que encontrado dentro de los estudios críticos en torno a Lope donde se empleen los conceptos de *cupiditas* y *caritas* que, como veremos, son centrales en el análisis que aquí desarrollaremos.

Además de lo anterior, debemos recordar también la existencia de dos poemas más de las *Rimas sacras* donde la inspiración agustiniana es evidente, los que sirven para ejemplificar cómo la figura de san Agustín sirvió como un modelo literario y espiritual durante el ciclo de arrepentimiento de Lope (Izquierdo Domingo 78). Entre los demás miembros del santoral y autoridades de la Iglesia Católica

destaca en la obra de Lope san Agustín. El poeta tomaba con frecuencia motivos de san Agustín como resultado del pensar y del sentir de aquél a quien se sentía íntimamente unido por una simpatía espiritual: vitalidad arrolladora, conversión, sentimiento exacerbado de la culpa, la obsesión compulsiva por el tema del pecado (76-77).

En su estudio a la influencia de san Agustín en los autos sacramentales de Lope de Vega, Amparo Izquierdo Domingo reconoce en la dramaturgia lopianiana la presencia de doctrinas fundamentales de nuestro santo, tales como «la existencia del pecado original, la necesidad del bautismo en la infancia, la imposibilidad de no cometer pecado si se vive al margen de Cristo y la necesidad de la gracia de éste» (82). Por otro lado, la autora también corrobora la presencia de varios tópicos característicos de la obra agustiniana en los autos sacramentales de Lope: el interés por la introspección; la imagen del peregrino, la búsqueda de Dios, la locura de la juventud, el *donum lacrymarum*, el tema de la conversión y el arrepentimiento, la reflexión en torno al tema del pecado, la alabanza de un alma que admira a Dios, la presencia de monólogos reflexivos y la historia del progreso del alma (82-85). A raíz de todo lo anterior, Izquierdo Domingo concluye que la vida y obra de san Agustín en los autos sacramentales de Lope «se observa en el tono autobiográfico y confesional, en la necesidad de conversión, en el sentimiento exacerbado de la culpa y la obsesión compulsiva por el tema del pecado» (85). Es decir, el ya mencionado interés en el autoconocimiento que encontramos en las *Rimas sacras*, también es compartido por los autos sacramentales de Lope.

Como hemos podido desarrollar hasta este punto, ciertamente, existen varios puntos de encuentro entre la producción literaria de Lope y la obra de san Agustín. Por supuesto, todo esto será tomado en cuenta a la hora de desarrollar este estudio, que consiste en la primera tesis dedicada exclusivamente al análisis de *El divino africano*. Asimismo, he decidido concentrarme en la conversión de Agustino, puesto que, junto con tratarse de una cualidad poco convencional dentro del género, permite un análisis textual que se ve favorecido por las obras de san Agustín que aquí citaré extensamente: *Confesiones* y *La Ciudad de Dios*. Como veremos, desde las coordenadas intelectuales del Barroco español y las posibilidades dramáticas de la comedia de santos, por medio de Agustino Lope da cuenta del complejo proceso de conversión experimentado por el Obispo de Hipona. Así, a lo largo de los tres actos de la comedia, vemos cómo gradualmente el personaje abandona el engaño del maniqueísmo y la soberbia intelectual para convertirse, por el contrario, en un humilde cristiano. Para desarrollar este propósito, he dividido el cuerpo de esta tesis en dos capítulos. En el primero de ellos desarrollaré extensamente las coordenadas «ideológicas» en las que se circunscribe la literatura aurisecular y, sobre todo, expondré de qué manera la cosmovisión del barroco español posee estrechos vínculos con el pensamiento agustiniano; sobre todo, a través de sus conceptos de *conversio-aversio* y la idea de las dos ciudades. Dichos vínculos, por supuesto, serán fundamentales para el desarrollo del análisis al texto, que realizaré, principalmente, en el siguiente capítulo. Posteriormente, en el segundo capítulo, expondré algunas de las características más importantes de las comedias de santos, en aras de identificar a nuestro protagonista en el *corpus* de estas comedias y, asimismo, de dimensionar la importancia de los elementos pictóricos y paraverbales en el desarrollo de la conversión de Agustino.

Capítulo 1: El pensamiento ascético barroco: el telos sacro del desencanto aurisecular a la luz del peregrinaje vital agustiniano

Como es sabido, el Barroco es un período que, además de un cúmulo de circunstancias históricas y características específicas que produjeron una cultura determinada, se caracteriza porque en él suceden una serie de cambios importantes en Europa. Estos cambios pertenecen a distintos órdenes de la realidad y configuran, en síntesis, un nuevo tipo de mentalidad en las sociedades e individuos del siglo XVII. Por ejemplo, los cismas de la Iglesia Católica durante el siglo XVI, que tuvieron por resultado la aparición de las iglesias protestantes: la Iglesia calvinista, la Iglesia anglicana y la Iglesia luterana; y, junto con ellas, vemos implicada también una desautorización de toda la tradición y sacramentos católicos y, subsiguientemente, el reemplazo de estos por nuevas estructuras jerárquicas, prácticas doctrinales, exegéticas, de ritos y sacramentos, etc⁸. Por otro lado, además de lo anterior, en paralelo a los nuevos procesos de urbanización durante el XVII se dan procesos de cambio en el ordenamiento político y social europeo, lo cual se hace sumamente notorio a través de la aparición de una nueva casta de terratenientes que, en compañía de altos cargos burocráticos, eclesiásticos y nobles, son dueños de las masas donde vivirán los campesinos y clases sociales bajas en la ciudad (Maravall 72). En tercer lugar, en el siglo XVII, contrariamente a lo que sucedía aun en la época renacentista, existe una crisis de representatividad⁹ en el orden político, ya que se «democratiza» el interés y opinión por los asuntos del gobierno:

Ese ocuparse de política que en el XVI había sido propio de conversaciones y escritos de altos burócratas, letrados, caballeros, cortesanos, personas distinguidas, ahora se ha generalizado, se ha democratizado, ha pasado a ser entretenimiento común. La gente habla públicamente y considerándose con capacidad para ello, critica a la

⁸ Todos estos mencionados cambios religiosos llevan a que, siguiendo a Anthony J. Cascardi (1997), durante la Contrarreforma existiera un especial interés por utilizar la cultura como un medio para la construcción de «mecanismos de control» que garantizaran la vigencia de la ortodoxia católica en las conciencias de las masas y su gestión individual del libre albedrío (109-119).

⁹ Un antecedente que ilustra bastante bien esta «crisis de representatividad» la encontramos mencionada por José Antonio Maravall, quien citando cartas del padre Pedro de Ribadeneira da cuenta cómo Felipe II no es tan querido como solía, y que sus súbditos no quieren ir a la guerra con Portugal por considerar que cuanto se ganase allí significaría un beneficio exclusivamente para el rey y su reino, pero no para las haciendas y honras de quienes pelean en su representación (98).

administración de los que mandan. [...] Todo ello daba un nuevo papel a las opiniones, podía convertir la coincidencia de ellas en una corriente peligrosa, y hasta, llegado el caso, podía inspirar un amenazador movimiento de protesta (Maravall 102-103).

A raíz de todos estos cambios suscitados históricamente en el Barroco, entre los cuales solo he enumerado los religiosos, sociales y políticos, José Antonio Maravall acuñó el término «sentimiento de crisis» como una forma de resumir el transversal clima intelectual y espiritual que se vivió en Europa, y especialmente en España, durante el período mencionado. Este sentimiento de crisis que, como ya hemos dicho, encuentra su causa en diversos órdenes, tiene varias maneras de expresarse en la mentalidad y cultura de su época (Maravall 126-127), lo cual se hace especialmente patente en la literatura. Tal como ejemplifican Stephen Gilman (82-90 y 93-107), Anthony J. Cascardi (105-131) o Angelo DiSalvo (466-473), existen vasos comunicantes en las ideologías subyacentes a textos pertenecientes a géneros tan dispares como la tragedia «a la española», la novela pastoril y picaresca, las ficciones de carácter alegórico o la poesía ascética (solo por citar algunos ejemplos). Ahora bien, a partir de estos tópicos y problemas comunes, que actúan como concordancias tópicas e ideológicas entre composiciones literarias concebidas para la consecución de distintos públicos y efectos estéticos¹⁰, los escritores del Siglo de Oro fueron capaces de pensar en formas y registros muy distintos de escritura. Pero, a pesar de esta mencionada variedad de estilos, tonos y temas en cuanto a la escritura¹¹, existió también una cierta unidad temática, lo cual se

¹⁰ Por ejemplo, son sumamente distintos los efectos que planearon dos escritores tan distintos como Vicente Espinel y Baltasar Gracián, respectivamente, en *La vida del escudero Marcos de Obregón* y las tres partes de *El Criticón*. Sin embargo, a pesar de las diferencias en cuanto a sus estilos retóricos y los contenidos literarios de sus respectivas obras, tanto Espinel como Gracián, indudablemente, pertenecen a una época determinada que, a todas luces, permea un tipo de concepción del hombre, una idea acerca del ser humano que era consciente de ser único e irrepetible, ontológicamente «individualista»; dado el carácter conflictivo del hombre hacia sus semejantes del que habla Maravall en el capítulo seis, «La imagen del hombre y el mundo», de *La cultura del Barroco*.

¹¹ Piénsese, por ejemplo, en las significativas diferencias que encontramos entre las églogas de Garcilaso de la Vega, las andanzas picarescas de Lázaro de Tormes, los festivos romances de Lope de Vega y el *Quijote* cervantino, en comparación con las sofisticaciones formales de *Soledades* de Góngora, la profunda narración alegórica de *El Criticón* de Baltasar Gracián y los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca (por mencionar algunas, naturalmente). Todas las obras mencionadas, a pesar de sus diferencias en cuanto a forma y contenido (sabiendo, por supuesto, lo reduccionista y tendiente a la generalización que pueda parecer esto), son producidas por individuos de una misma época que, en cierto sentido, a pesar de las distintas tendencias

manifestó a través de la obsesión y reiteración en torno a determinados temas, los cuales desarrollaré en este capítulo. Asimismo, junto con hacer esta exposición a la mentalidad predominante en la época barroca, revisaremos la proximidad y complementariedad dialéctica que posee este con el pensamiento agustiniano.

Destaquemos que esta relativa unidad, manifestada en la reiteración de determinados temas y motivos que actúan como convenciones literarias de la época, atraviesa tanto producciones de naturaleza *sacra* como *profana*. Me parece importante subrayar que estos dos términos, que han servido tradicionalmente a la crítica literaria para agrupar las producciones de la época en «literatura profana» o «literatura secular» no catalogan las obras conforme a un criterio formal o de índole literaria¹²; sino más bien a través de un criterio que podríamos llamar «teleológico». La razón de afirmar esto último es que, a través de los términos mencionados, la literatura es acertadamente identificada conforme al *telos* que esta persigue: la finalidad, objetivo o destino perseguido por el escritor es lo que importa para distinguir si su producción es profana o sacra, conforme persiga el divertimento y las temáticas humanas o bien cuestiones doctrinales y devocionales, respectivamente. Lo importante es distinguir bien la materia y el efecto estético que, en cada caso, se busca presentar y suscitar al lector, oyente o espectador¹³.

Ahora bien, más allá del mencionado criterio teleológico como una forma de distinguir dos tipos distintos de ficción, había una máxima humanista que, bajo una herencia horaciana, permeaba transversalmente toda producción literaria: *prodesse et delectare*. Ciertamente, existía entre los autores del Siglo de Oro, tanto de textos profanos como sacros por igual, una intención de hacer que sus obras fuesen capaces de servir para el aprendizaje y la instrucción moral de sus lectores u oyentes y, al mismo tiempo, ser capaz de ofrecer un divertimento, una entretención. Cabe añadir a lo anterior, que esta «doctrina» de la

estéticas que llega a abarcar, mantuvo una determinada unidad cultural; ya sea el «sentimiento de crisis» del que habla Maravall o el ascetismo del cual hablan los autores citados.

¹² Bajo el rótulo de «literatura profana» podemos acaparar tanto las *Rimas* de Lope de Vega como al *Lazarillo de Tormes*, independientemente de que una obra se trate de una selección de poesías líricas y la otra una epístola autobiográfica en torno a un «caso», piedrangular de lo que terminó siendo la novela picaresca.

¹³ Un revelador ejemplo de que esta distinción entre «lo profano» y «lo divino», como criterio para entender y categorizar la literatura, podemos encontrarlo en la dedicatoria de Fray Luis de León a Pedro Portocarrero, en la cual ofrece a este una exposición de sus obras, detallando haber separado el contenido en sus libros, de acuerdo con su pertenencia al grupo de los «profanos» o «sagrados» (65).

composición poética, la de enseñar y deleitar, fue capaz de ofrecer una elasticidad y dinamismo superlativo que logró permitir que estas características compartidas no fuesen, en ningún sentido, sinónimo de una producción literaria monótona en cuanto a los tópicos, tendencias retóricas o recursos poéticos que se empleaban en su construcción. Me parece que esto último es especialmente destacable, sobre todo, cuando consideramos que, debido a los procesos de Reforma y Contrarreforma, cada texto publicado debía ser sometido a un cuidadoso proceso de revisión de sus contenidos, de modo que cualquier pasaje considerado inmoral o herético fuese enmendado antes de la publicación del libro.

En relación con estos cuidadosos procesos de censura en el marco del Concilio de Trento y sus resoluciones, de acuerdo con lo que podemos leer en el trabajo de Mike van Treek (41-69), existía un poderoso control que, conforme a criterios teológicos, cuidaba con especial celo los textos de carácter sacro; especialmente aquellos que trataban sobre la formación doctrinal o que ofrecían interpretaciones en torno a los textos de las Sagradas Escrituras. En otras palabras, no son los textos literarios de carácter profanos los que eran sometidos al mayor escrutinio y atención por parte de los censores, sino precisamente aquellos que tocan temas concernientes a la religión, doctrina, hermenéutica y teología cristiana. Será importante tener en cuenta esto último, ya que *El divino africano* se enmarca precisamente en aquel grupo de obras literarias, las de temática sacra, cuya naturaleza teleológica la hace ubicarse a medio camino entre la literatura y la doctrina; y más aún, tratándose de una comedia de santos que escenifica la vida de san Agustín, un santo reconocido precisamente por su actividad intelectual y contribución, a través de esta, a la consolidación de la Iglesia Católica.

Como consecuencia del mencionado trasfondo conceptual que está presente en los textos sacros, antes de pasar a nuestro análisis, considero que es necesario realizar una breve exposición de algunas características generales y términos clave que encontramos en la dimensión ideológica de la literatura barroca española. Ahora bien, por supuesto, una exposición que abarcase todas las implicancias que podrían tener conceptos como «Alma», «Infinito», «Vida postrera» o «Muerte», siguiendo la matriz del pensamiento cristiano católico, sería un tema en sí mismo, que excede con creces lo que aquí puedo presentar. A raíz de lo anterior, realizaré una sintética exposición y comentario a los conceptos e ideas

propias del Barroco que estaré considerando, posteriormente, a la hora de analizar el texto de *El divino africano*. Asimismo, buscando que sea comprensible de mejor manera la profundidad cósmica y trascendental que se ve implicada en la conversión de Agustino, procuraré ser razonablemente extenso en la exposición acerca de cómo varios de los tópicos e ideas barrocas están engarzadas, relacionadas coherentemente entre sí. Tal como veremos, a este cuerpo unitario de ideas, que configuran una visión de mundo concreta, lo llamaremos «ascetismo» barroco, siguiendo a la mencionada línea de investigadores que han empleado el sustantivo «ascetismo» (o el adjetivo «ascético») para referir a distintos aspectos ideológicos de la producción literaria del Barroco español. Además de lo anterior, a partir del pensamiento de san Agustín, veremos cómo a través de la *humildad* este pensamiento ascético del Barroco puede ser vinculado con las doctrinas agustinianas y, sobre todo, con su idea de las dos ciudades. La exposición de esto último será crucial a la hora de analizar el trasfondo doctrinal de la conversión de Agustino, que puede ser entendida tanto a partir de la terminología barroca, como también desde el pensamiento del propio Obispo de Hipona.

Como he señalado anteriormente, en primer lugar, expondré acerca de los temas y conceptos que son más relevantes para el análisis que aquí desarrollaré: el binomio engaño-desengaño, la idea de *theatrum mundi*, la concepción antropológica del hombre como un microcosmos¹⁴, el tópico de mundo al revés, y la relación dicotómica de apariencia (*parecer*) y realidad (*ser*). Todos estos conceptos y lugares comunes que he nombrado, además de ser reconocidos por su reiteración temática en el Barroco hispano, están implicados y cohesivamente relacionados en la visión de mundo que he llamado «ascética». Asimismo, como veremos, este ascetismo barroco, a su vez, responde al «sentimiento de crisis», tal como lo ha llamado Maravall, como característico de la época barroca. El mencionado sentimiento de crisis, cuya constatación podemos encontrar a través de numerosas referencias en textos literarios y no literarios, da cuenta de una visión de mundo predominante donde el hombre tiene una visión «desengañada» ante sí mismo, el mundo y la sociedad que lo circunda: lo que había sido el concepto de *dignitas hominis*, característico del Renacimiento, en el Barroco es contrastado con su revés, la *miseria hominis* (Maravall 307-351).

¹⁴ Este tópico, cuyos orígenes podemos encontrarlos ya en la Antigüedad a través de la filosofía estoica, está extensamente desarrollado en el clásico estudio de Francisco Rico *El pequeño mundo del hombre* (1988).

Asimismo, creo que es importante reparar en el revés implícito que encontramos en el término «desengaño», el *engaño*; ya que, en el deseo vital por la consecución del desengaño en torno a los vicios y falsedades que pueblan los distintos estamentos de la sociedad, existe siempre la asunción implícita de que ya está presente el engaño¹⁵. Precisamente, esta idea sobre la falsedad de las cosas del mundo, que permea la valoración de las distintas actividades y esferas del mundo social, sirve como una fuente explicativa de la actitud crítica hacia los vicios y la decadencia moral de la sociedad cortesana, la cual está transversalmente presente en la literatura del Barroco. Esta dimensión crítica, que persigue suscitar el *desengaño* en sus lectores, podemos encontrarla manifestada en una gran cantidad de tópicos, por ejemplo: la idea del mundo al revés, el *contemptus mundi* o el *theatrum mundi*.

Por otro lado, es insoslayable recalcar la necesidad de tomar en consideración ciertos aspectos de relevancia capital para comprender ideológicamente el contexto en el que se produce la obra que analizaremos. A su vez, también es importante tomar en cuenta la actualidad y vigencia que poseían conceptos que al lector contemporáneo fácilmente resultan anacrónicos o totalmente ajenos. Por ejemplo, en los cimientos de la estructura de pensamiento de los hombres de los siglos XVI y XVII todavía plenamente vigentes encontramos conceptos como «Alma», «Salvación», «Eternidad», «Infinito», «Amor divino» o «Santísima Trinidad». Todos los conceptos aludidos, así como ya los mencionados de «desengaño» o la antinomia de *realidad* y *apariencia*, poseen una relevancia fundamental para la cosmovisión de autores y lectores del Siglo de Oro. Creo que este antecedente merece ser subrayado, ya que, más allá de la importancia que razonablemente encontramos en él para el estudio de la literatura barroca española desde nuestros tiempos, nos ofrece bastantes pistas necesarias para conseguir una comprensión más acabada de cómo pensaba el sujeto español de la Modernidad Temprana¹⁶. Naturalmente, todos estos temas, que forman parte de la

¹⁵ En este sentido, como desarrollaremos más adelante, podríamos decir que es cuanto menos interesante el tipo de aprendizaje en el que consiste el desengaño, puesto que puede tratarse tanto de un aprendizaje de nuevos conocimientos, como también de un desaprendizaje, un ejercicio de caer en cuenta de la falsedad anteriormente inadvertida de algo que se creía verdadero, juzgando de acuerdo con las apariencias y no con la realidad de las cosas.

¹⁶ Debo decir que, en este punto, estoy tomando bastante en cuenta el aproximamiento que ha hecho Anthony J. Cascardi al Barroco español en su libro *Ideologies of History in Spanish Golden Age*, cuyos capítulos «The Subject of Control in Counter-Reformation Spain» y «Gracián and the Authority of Taste» apuntan bastante en la línea del tipo de estudio que aquí tengo en mente: uno que trate de tomar en cuenta cuáles son las características de la norma social y el *ethos* que buscaba reproducir la literatura durante el Barroco español (tomando en cuenta esta indisoluble asociación, sobre todo en el caso español, de Barroco y Contrarreforma).

concepción de mundo del ascetismo barroco, están presentes en la literatura religiosa española del período. Sin embargo, el pensamiento ascético del Barroco español está igualmente presente en la literatura profana, aquella que no se inmiscuye en asuntos devocionales, doctrinales ni místicos: los mismos tópicos literarios y conceptos religiosos son compartidos por obras que, en forma y contenido, resultan disímiles y dispares. La matriz del pensamiento ascético, como veremos más adelante, está presente de forma transversal en el corazón de la literatura del Barroco español.

A partir de lo expuesto hasta este punto, ha quedado lo suficientemente claro que existe una profunda y compleja red de conceptos e ideas que caracterizan la construcción de la mentalidad del Barroco español, la cual, siguiendo a la línea de críticos mencionados, he llamado ascética. En consecuencia, ya que las ideas asociadas al ascetismo barroco serán extensamente empleadas y asumidas en el análisis al texto de *El divino africano* será indispensable definir con más detalle los alcances de esta concepción de mundo a partir de algunos de sus conceptos e ideas fundamentales, de modo que podamos comprender mejor cuáles son las implicancias de la conversión de Agustino. Para conseguir esto último, desarrollaré las ideas fundamentales del ascetismo barroco, tales como: la concepción bifronte del *cosmos* (dividido en un mundo celeste y un mundo terreno), la antinomia de *realidad-apariencia* y el binomio *engaño-desengaño*. Todo esto será indispensable para, posteriormente, entender de qué modo están imbricados estos tópicos barrocos y el pensamiento de san Agustín, cuyo vínculo es tan estrecho en nuestra comedia como lo es también el que existe entre Barroco español y Contrarreforma. A la luz de estas ideas, posteriormente, podremos entender mejor cuáles son las implicancias epistemológicas, morales y ontológicas que están relacionadas con el trasfondo doctrinal de la conversión de Agustino. La conversión de nuestro protagonista, como analizaremos posteriormente, actúa como un fiel reflejo del proceso de conversión de san Agustín, y, sobre todo, tomando en cuenta también el pensamiento agustiniano en torno a este mismo tema.

Ahora bien, al igual que Cascardi lo hace (108), me parece importante subrayar el cuidado en el uso del término «ideología», en tanto que su empleo puede fácilmente hacernos caer en las tentadoras redes de la generalización, que vuelve todo análisis miope por su reduccionismo.

Otro concepto que me parece correcto usar es el de *creencias* (es decir, pensemos en cuáles son las *creencias-en las que está* el hombre del Barroco en España) acuñado por José Ortega y Gasset en su texto *Ideas y creencias*.

1.1) El ascetismo barroco: el trasfondo ascético del desengaño

1.1.1) El tema y problema del «desengaño» español

En primer lugar, para comenzar con la caracterización del pensamiento ascético barroco sería conveniente comenzar con algunas consideraciones en torno a la idea de «desengaño», la cual entraña uno de los conceptos medulares que estructuran el pensamiento del ascetismo barroco. Ahora bien, como es sabido, existen abundantes textos de crítica literaria que mencionan el tema del desengaño barroco entendido como un tópico literario y, asimismo, es patente en la literatura aurisecular que la palabra «desengaño» era de uso común y coloquial en el Siglo de Oro español. Ejemplos de esto último podemos encontrar en la existencia de una gran cantidad de textos de distinta naturaleza y orientación teleológica (sacra o profana) que emplean, insistentemente, el «desengaño» como un sustantivo, así como también su verbo derivado («desengañar»); los cuales, como ya he dicho, pueden encontrarse en el contexto de situaciones jocosas y festivas, como en la novela picaresca de Vicente Espinel¹⁷, e igualmente en la lírica sacra y profana de Lope de Vega. Además de lo anterior, la voz «desengaño» aparece extensamente en textos ajenos a la ficción literaria, pues podemos verla extensamente empleada por tratadistas de la doctrina católica como fray Hernando de Zárata o fray Luis de Granada (Gilman 87-97).

He comenzado aludiendo a la familiaridad cotidiana que sentían por el «desengaño» los escritores y público inicial de la literatura aurisecular, debido a que resulta importante tener conciencia de la cotidianidad del término, cuyo uso en su época era prosaico y coloquial. Sin ánimo de caer en redundancias, me interesa recalcar que este uso coloquial del término «desengaño» en el Barroco español es importante, ya que lo diferencia un poco al que se emplea en la época contemporánea, cuando a través del «desengaño» referimos más un determinado motivo o tema de la literatura barroca. Ahora bien, a pesar de ambos usos del término «desengaño» son distintos, creo que estos comparten una misma complejidad cuando

¹⁷ Por ejemplo, en toda la burla que hacen al enano en la *Vida del escudero Marcos Obregón*, la cual va acompañada por una serie de conceptuosas reflexiones moralizantes por parte del narrador (Relación primera, Descanso veintitrés, 307-315). Sin embargo, los embustes pueden ir sucedidos también por pasajes donde, extensamente, se desarrollan meditaciones acerca de los «engaños del mundo», resaltando la predisposición del hombre por creerlos cuando estos confunden y malinterpretan las cosas en favor de los engaños que obedecen a su gusto (Relación segunda, Descanso tercero, 28-32).

se intenta reflexionar detenidamente acerca de ellos: los dos poseen una familiaridad y uso convencional que los hace, paradójicamente, hacerse un poco extraños cuando nos toca definirlos con mayor minuciosidad. Dicha tarea me parece sumamente necesaria, sobre todo, para comprender de qué modo el desengaño barroco se relaciona con la dimensión conceptual y teológica de *El divino africano*. Para delimitar conceptualmente y, a su vez, extraer algunas consideraciones más profundas acerca de un concepto de «desengaño» que nos permita entenderlo más que como una expresión coloquial, me apoyaré, principalmente, en la obra del jesuita aragonés Baltasar Gracián.

En primer lugar, para comenzar con esta delimitación conceptual que me he propuesto, la del *ascetismo* del Barroco, es inevitable mencionar la asociación semántica y conceptualmente ineludible que existe en el Barroco español entre la idea de «desengaño» y la relación antinómica entre *apariencia* y *realidad*. El «desengaño» es siempre una palabra que, al ser empleada de forma no coloquial, posee una extensión semántica que llega a abarcar cuestiones de carácter existencial o filosófico; puesto que la palabra desengaño siempre implica una condición que cambia en cuanto a lo que se conoce. El sujeto que, anteriormente, confundía *realidad* y *apariencia*, *ser* y *parecer*, pasa a comprender la realidad en torno a las cosas que lo rodean; ya sea a través de un conocimiento de cuestiones que previamente desconocía, o bien porque cae en cuenta de la falsedad de aquello que se conocía. En otras palabras, el desengaño siempre guarda relación tanto con un conocimiento de lo que *es*, como también con un reconocimiento de la falsedad de todo cuanto *parece* sin ser lo que parece¹⁸. Asimismo, creo que es importante destacar cómo el desengaño también es definido, en todo momento, como un estado o condición del ser humano definido inevitablemente por existir como una forma *a posteriori* en relación con una situación previa, la del engaño¹⁹, el cual es asumido como un estado en el que transversalmente se

¹⁸ Como veremos más adelante, esto tiene un correlato con el pensamiento filosófico que encontramos en Platón y, desde una óptica cristiana, en san Agustín.

¹⁹ En este punto, es curioso ver que ya en el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias, podemos encontrar una entrada (https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_628.html) para «desengañar», pero no para «desengaño»; es decir, está definida como un verbo y no como sustantivo (que es el tipo de definición, o un ensayo de ella, que busco establecer aquí sobre el «desengaño»). Ahora bien, a pesar de lo anterior, la definición que encontramos en Covarrubias ya sugiere cuestiones que van en la línea de lo que aquí exponemos: «sacar de *engaño* al que está en él. Hablar claro, porque no conciban una cosa por otra. Desengañarse, caer en la cuenta, de que era engaño, lo que tenía por cierto. Desengaño, el trato llano, y claro, con [los] que [nos] desengañamos, o *la misma verdad que nos desengaña.*» (las cursivas son mías).

desenvuelven todos los hombres. Es decir, el desengaño del Barroco asume al engaño como una condición inherente a la existencia humana de la cual corresponde buscar los medios para escapar, discerniendo y distinguiendo correctamente entre *realidad* y *apariencia*.

Este principio, el de que la vida humana es una permanente confusión entre *realidad* y *apariencia* y que la sabiduría consiste en la consecución del desengaño, podemos verlo manifiesto en varios aforismos del *Oráculo manual*. Por ejemplo, véase el aforismo n°99: «Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente. No basta tener razón con cara de malicia» (p. 69), dice Gracián en un aforismo cuyo título es precisamente *Realidad y apariencia*. Luego, tómesese en consideración el anterior aforismo en complemento con lo que dice el jesuita aragonés en los aforismos n°130²⁰, n°146²¹ o n°183²², por mencionar algunos, en el contexto de la conocida relación entre los distintos aforismos del pensamiento que fragmentariamente, establece Gracián en los apotegmas de su *Oráculo manual*. Asimismo, en la línea de la mencionada cualidad del desengaño por consistir a veces en una «caída en cuenta» de que no se conocían verdaderamente cuestiones que se creían conocidas, tómensese en consideración los planteamientos de Aurora Egido acerca de la idea del sabio implícita en esta obra graciana: «el verdadero sabio es, para el jesuita, el que piensa sobre todo y piensa que hay más de lo que piensa (af. 35). [...] El sabio, frente al necio que a todos desprecia,

²⁰ «*Hacer, y parecer*. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer y saberlo mostrar es valer dos veces. Lo que no se ve es como si no fuere. No tiene su veneración la razón misma donde no tiene cara de tal. Son muchos más los engañados que los advertidos: prevalece el engaño y júzganse las cosas por fuera. Hay cosas que son muy otras de lo que parecen. La buena exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior» (83).

²¹ «*Mirar por dentro*. Hállanse de ordinario ser muy otras las cosas de lo que parecían; y la ignorancia que no pasó de la corteza se convierte en desengaño cuando se penetra al interior. La mentira es siempre la primera en todo, arrastra necios por vulgaridad continuada. La verdad siempre llega la última, y tarde, cojeando con el tiempo; resérvanle los cuerdos la otra mitad de la potencia que sabiamente duplicó la común madre. Es el engaño muy superficial, y topan luego con él los que lo son. El acierto vive retirado a su interior para ser más estimado de sus sabios y discretos» (p. 90).

²² «*No aprender fuertemente*. Todo necio es persuadido, y todo persuadido necio; y cuanto más erróneo su dictamen, es mayor su tenacidad. Aun en caso de evidencia, es ingenuidad el ceder, que no se ignora la razón que tuvo y se conoce la galantería. Más se pierde con el arrimamiento que se puede ganar con el vencimiento; no es defender la verdad sino la grosería. Hay cabezas de hierro dificultosas de convencer; con extremo irremediable; cuando se junta lo caprichoso con lo persuadido, cásanse indisolublemente con la necesidad. [...]» (p. 183). Tómensese este aforismo en cuenta, específicamente, con el concepto de *vir prudens* y la particular relación que establece entre el sabio y el necio.

estima a los demás, aunque sea cauteloso y no muestre cuanto sabe a los otros» (2001, pp. 48-49).

Cabe destacar que este concepto sobre el sabio, cuya sabiduría (*sapientia*) consiste en poseer la prudencia (*prudentia*) de tener un conocimiento de sí mismo, reconociendo sus limitaciones intelectuales e ignorancias acerca de la realidad circundante. En otras palabras, el sabio graciano, que está desengañado, debe ser consciente de la vastedad de las cosas que ignora y así «saber que no sabe». Por el contrario, conforme a este concepto sobre la sabiduría, es el necio quien cree conocer todo cuanto lo rodea y que, a su vez, menosprecia la profundidad de lo que ignora. Esto responde a una concepción aurisecular de la sabiduría, de acuerdo con la cual se invirtieron los roles que comúnmente asignó la tradición humanística a la sabiduría y la prudencia, respectivamente, ya que la jerarquía siempre ha dado el puesto preponderante a la sabiduría (asumiendo que la prudencia es, ante todo, un efecto que halla su causa en la sabiduría); puesto que durante los siglos XVI y XVII proliferó en España una idea modélica del *vir prudens*, la cual está caracterizada por una predilección de la prudencia por sobre la sabiduría, asumiendo que el desarrollo y adquisición de esta última no es posible sin la primera (2001, pp. 51-56). Esta inversión de las jerarquías tradicionales entre «sabiduría» y «prudencia» se justifica en que, de acuerdo con la idea de *vir prudens*, solo podemos conocer y escapar del engaño de las apariencias una vez que dejamos de ignorar lo que ignoramos y, en consecuencia, pasamos a contemplar como parte de la realidad elementos que antes nos eran desconocidos o inadvertidos. Como consecuencia de lo anterior, podríamos decir que la sabiduría del *vir prudens*, en cierto sentido, remite al tipo de sabiduría que encontramos en Sócrates; es decir, aquella sabiduría que consiste en reconocer los límites del conocimiento que se posee, demostrando poseer la prudencia suficiente para aceptar las limitaciones del propio entendimiento o el conocimiento poseído para aprehender la realidad circundante²³.

En otras palabras, podemos decir que durante el Siglo de Oro existió una concepción de la sabiduría que valoraba, entre otras cosas, poseer la prudencia de saber que no se sabe.

²³ Como veremos más adelante, en una breve semblanza al pensamiento de san Agustín, veremos que esta actitud de humildad ante el conocimiento que se posee está estrechamente vinculado a dos tipos de actitud que separan a la humanidad en su conjunto: su actitud de humildad (*humilitas*) o soberbia (*superbia*) ante la creación divina, lo cual conduce a quienes habitan, respectivamente, en la ciudad celeste y la ciudad terrena.

Asimismo, el desengaño solo se consigue después de que se cae en cuenta de una previa confusión, en la cual se confundía la *apariencia* de las cosas con su *realidad*. He ahí la razón del símil socrático que he sugerido: parte de la sabiduría del *vir prudens* consiste en ser conocedor de lo mucho que desconoce, en consonancia con la máxima del sabio ateniense «solo sé que nada sé». Este «saber que no se sabe» es necesario para conocer la realidad de las cosas, yendo más allá de la contemplación de sus meras apariencias y abandonando las falsas creencias o engaños del mundo.

De acuerdo con lo que he expuesto hasta este punto, queda clara la complejidad conceptual e implicancias profundas que posee el «desengaño», el cual debe ser entendido más que como un tópico literario, de manera que se puedan comprender desde una perspectiva más amplia los matices epistemológicos, morales u ontológicos que encontramos en él. De todos modos, entre quienes han escrito sobre el «desengaño» como un concepto operativo para la comprensión de las obras literarias del Siglo de Oro, creo que pueden resultar muy esclarecedoras las palabras de Bruce Wardropper, quien definió el «desengaño» en la literatura del Barroco español como

la conquista de un conocimiento de sí mismo y de un conocimiento de la verdadera naturaleza de este mundo temporal al ir arrancando la corteza de la ilusión y del engaño [...]. Como las apariencias nos engañan continuamente, el corolario del desengaño es la admisión de que el mundo del hombre está desquiciado (por ejemplo, los indignos gobiernan a los dignos) o que necesita que se inviertan sus valores (por ejemplo, los hombres pueden ser mejor guiados por un loco juicioso que por un cuerdo previsor) (1983 9).

Tomando en consideración lo que he expuesto acerca del desengaño, creo que es pertinente que pasemos a concentrar nuestra atención en los conceptos de *realidad* y *apariencia*, los cuales están íntimamente relacionados con lo ya expuesto. Sin embargo, a pesar de la proximidad semántica y conceptual que encontramos entre los conceptos mencionados y la idea de «desengaño», las ideas de *realidad* y *apariencia* aportan otros matices al trasfondo conceptual e ideológico de la literatura barroca española, los cuales conforman los cimientos del «ascetismo» barroco.

1.1.2) Realidad y apariencia

En su estudio ideológico y axiológico a la literatura del Barroco en España, Stephen Gilman señala muy claramente las dificultades que entraña establecer categóricamente causalidades específicas entre los cismas religiosos y teológicos, las crisis de índole económica, las renovaciones filosóficas, y las ideas presentes en las obras de cada uno de los autores auriseculares. No obstante, a pesar de la dificultad que entraña plantear cualquiera de esas causalidades, Gilman se mantiene en la línea de quienes establecen un vínculo indisoluble entre Barroco y Contrarreforma, y toma como punto de partida aquella relación para hablar acerca de una «dualidad trágica», que es referida por el estudioso como una de las características fundamentales de la mentalidad de época durante el Barroco. A través de esta «dualidad trágica», Gilman refiere la condición *sine qua non* de la mentalidad aurisecular: la concepción de una realidad cósmica en la cual el hombre siempre se desenvuelve en un mundo compuesto por dos «mundos», que existen paralela y simultáneamente, a pesar de que uno rige por sobre el otro. El mundo celeste y el mundo terrenal, binomio fundamental para entender el pensamiento cristiano, dado que atraviesa el pensamiento de la época que estamos hablando, así como también la idea de ascetismo que estoy intentando delimitar aquí. Ahora bien, cabe añadirse que cuando Gilman piensa en esta «dualidad trágica» no está solo refiriendo exclusivamente la dualidad entre el Cielo y la Tierra (y su respectiva representación en las artes del Barroco), sino que también contempla la dualidad que atraviesa la experiencia vital de la que ya hemos estado hablando hasta este punto: «[en el Barroco español] [l]a experiencia de vida está opuesta a la necesidad humana autónoma; *parecer* [...] está opuesto al *ser*» (88, traducción mía)²⁴.

Si bien la relación dicotómica que hemos sugerido hasta este punto entre los conceptos *ser* y *parecer* es una que, sin duda, se ha dado anterior, contemporánea y posteriormente al Siglo de Oro, es indudable que durante este período podemos encontrarnos con un especial interés por esta. Ahora bien, a pesar de que la dicotomía entre *ser* y *parecer* tiene una vigencia e interés que excede con creces la literatura áurea, es importante distinguir en todo momento que durante el Siglo de Oro también existían fundamentales diferencias en cuanto a la

²⁴ Los conceptos *parecer* y *ser* están en español y en cursivas en el texto original.

*perspectiva*²⁵ de mundo que se tenía por entonces y la que predomina actualmente, las cuales hacen necesario que en estos tiempos tengamos que exponer en detalle cosas que al individuo aurisecular habrían resultado obviedades.

Un ejemplo de esto último, es la idea de una Verdad, en oposición al relativismo y escepticismo que predomina entre los lectores contemporáneos. Durante el Barroco, a diferencia de estos tiempos, ideas como Eternidad, Infinito, Salvación o Dios, constituían los ejes que definían el *logos* (en un sentido religioso tanto como epistemológico), ordenaban la cosmogonía vigente por entonces, que era la del cristianismo de acuerdo con la Iglesia Católica, que veía su hegemonía amenazada y su unidad escindida por las amenazas de las distintas iglesias protestantes. Entre las principales características de la antropología y moral de la Iglesia Católica tenemos, por un lado, la concepción doctrinal del *libre albedrío*, que concibe al hombre individual, único e irrepetible, como al poseedor de una libertad para decidir sus acciones (y, por ende, de entregarse al vicio o a la Virtud); asimismo, por otro lado, los criterios a través de los cuales se definían y enseñaban las doctrinas concernientes al uso autorizado del libre albedrío, de acuerdo con el Concilio de Trento, durante el cual se realizó una

auto-reconstrucción ideológica de la Iglesia Católica [,] siguiendo el Concilio de Trento [,] tomó la forma de [una] enunciación de absolutos y dogmáticos estándares

²⁵ Cuando empleo aquí el término estoy pensando en la definición de perspectiva que da José Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*: «La estructura psíquica de cada individuo viene a ser un órgano receptor, dotado de una forma determinada que permite la comprensión de ciertas verdades y está condenado a una inexorable ceguera para otras. Así mismo, para cada pueblo y cada época tienen su alma típica, es decir, [existe] una retícula con mallas de amplitud y perfil definidos que le prestan rigurosa afinidad con ciertas verdades e incorregible ineptitud para llegar a ciertas otras. Esto significa que todas las épocas y todos los pueblos han gozado su congrua porción de verdad, y no tiene sentido que pueblo ni época algunos pretendan oponerse a los demás, como si a ello les hubiese cabido en el reparto la verdad entera.

Desde distintos puntos de vista dos hombres miran el mismo paisaje. Sin embargo, no ven lo mismo. La distinta situación hace que el paisaje se organice ante ambos de distinta manera. Lo que para uno ocupa el primer término y acusa con vigor todos sus detalles, para el otro se halla en el último y queda oscuro y borroso. Además, como las cosas puestas unas detrás de otras se ocultan en todo o en parte, cada uno de ellos percibirá porciones del paisaje que al otro no llegan. ¿Tendría sentido que cada cual declarase falso el paisaje ajeno? Evidentemente, no; tan real es el uno como el otro. Pero tampoco tendría sentido que puestos de acuerdo, en vista de no coincidir sus paisajes, los juzgasen ilusorios.»

Esto supondría que hay un tercer paisaje auténtico, el cual no se halla sometido a las mismas condiciones que los otros dos. Ahora bien, ese paisaje arquetipo no existe ni puede existir. La realidad cósmica es tal, que sólo puede ser vista bajo una determinada perspectiva. *La perspectiva es uno de los componentes de la realidad*. Lejos de ser su deformación, es su organización. Una realidad que, vista desde cualquier punto resultase siempre idéntica, es un concepto absurdo» (106-107).

de verdad. La autoridad bíblica y eclesial fue primero definida y luego aplicada con [una] lógica incontrovertible (Gillman 85, traducción mía)²⁶.

Esto hace que la *perspectiva* a través de la cual el sujeto del Barroco comprende el mundo sea intrínsecamente ascético, de acuerdo con lo sugerido por los especialistas ya señalados (Cascardi, DiSalvo, Egido y Gilman). Este «ascetismo» del Barroco proviene de la actitud de renuncia ante el mundo terrenal y, en su lugar, una contemplación prioritaria del mundo celestial; los cuales, a su vez, se corresponden con *apariencia* y *realidad*, *parecer* y *ser*, en un sentido metafísico y trascendental. De ahí se deriva que, conforme a los preceptos del Concilio de Trento, la vida mundana experimentada por cada individuo sea permanentemente contrastada a la realidad postrera concebida como celestial y «más verdadera»: «si alguna cosa fuese verdadera “aquí” [en el mundo terreno], considérese lo que debe seguirse lógicamente “allí” [en el mundo celeste]» (Gilman 95). Así, la concepción ascética del Barroco consiste en una visión de crítica y renuncia ante la sociedad cortesana, la cual es consecuencia del sentimiento de crisis del que hablaba Maravall, de acuerdo con la cual es ineludible la mencionada confusión entre *realidad* y *apariencia* en la vida terrenal. Además de lo anterior, es importante subrayar que para el asceta barroco el mundo terrenal no posee enmienda posible, ya que es descrito por este como «una injusticia en general, en lugar de una serie de injusticias particulares esperando rectificación» (Gilman 97). A raíz de lo anterior, podemos entender por qué el «desengaño» fue la pretensión del asceta barroco: renunciar en la valoración de un mundo configurado de acuerdo con el *parecer* de las cosas y, en su lugar, prepararse para acceder a la *realidad* de la vida postrera²⁷.

Pero lo que hace que esta confusión entre *realidad* y *apariencia* sea tan problemática es que excede, con creces, la frontera de lo epistemológico; ya que, como he dicho anteriormente, también deviene en una confusión a la hora de establecer valoraciones morales sobre las acciones humanas²⁸. Como consecuencia de lo anterior, podemos entender que los

²⁶ Esta traducción, así como las sucesivas, serán realizadas con mí. En cuanto al uso de las cursivas, lo especificaré en cada cita textual cuando correspondan a añadiduras mías.

²⁷ De ahí que, por ejemplo, en la tercera parte de *El Criticón* aparezcan las figuras alegóricas del Descifrador y el Desengaño, quienes, contribuyendo a la *peregrinatio vitae* de Andrenio y Critilo, proporcionan los saberes necesarios para distinguir y separar lo aparente de lo verdadero en el mundo.

²⁸ En este sentido, por ejemplo, podríamos tomar en cuenta el tipo de confusión entre *apariencia* y *realidad* que indica Fray Luis de León en *La perfecta casada* (1584): «[H]ay algunos vicios que tienen apariencia y gran semejanza de las virtudes, así hay virtudes también que están como ocasionadas a algunos vicios; porque,

recursos conceptuales a través de los cuales se interpreta la experiencia terrenal sean términos fundamentalmente manados de la teología. Así, el Infinito y la Eternidad se conciben, siguiendo la teología tridentina, como los instrumentos conceptuales con los cuales se ordenaban la comprensión y la experiencia de mundo, la *perspectiva* cognoscitiva y cosmogónica ante la vida mundana; y, sobre todo, la posibilidad que cada vida humana tiene para alcanzar la Salvación, cuya consecución solo puede lograrse a través de una actitud de desapego o escepticismo ante todo cuanto participe del mundo material, que se considera sensible y perecedero. A raíz de lo anterior, la comprensión material de «la *apariencia* degenera en *aparición*» (Gilman 93). Luego, todo quien conoce la Verdad, a través del Dios cristiano y su Santísima Trinidad, necesariamente, debe adoptar una actitud de renuncia ante el mundo material y la realidad contingente de la vida mundana, en tanto que toda la experiencia vital debe aspirar a vivir conforme a los preceptos del mundo celestial, al cual solo se accede mediante el *logos* cristiano, que ofrece la Salvación eterna.

Ahora bien, si el Dios cristiano era quien revelaba la Verdad, por el contrario, aquel que ofrecía la perdición y estaba encargado de engañar el entendimiento del ser humano en el mundo terrenal, y procurar la perdición de sus almas, era el Diablo. Este último actuaba, precisamente, como el engañador que llevaba a los hombres a cometer equívocos en su discernimiento, cognoscitiva y moralmente. En consecuencia,

el conocimiento de la realidad y su interpretación son procesos opuestos y separados [,] en lugar de formar una unidad como en el caso de los pensadores del Renacimiento. [...] El plano mundano, tal como en las pinturas de la época [barroca], existe en presencia de un inmediato, pero [tienen un] plano divino totalmente distinto. (Gilman 95).

aunque es verdad que la virtud consiste en el medio, mas como este medio no se mide a palmos, sino es medio que se ha de medir con la razón, muchas veces se aleja más del un extremo que del otro, como parece en la liberalidad, que es virtud medida por la razón entre los dos extremos del avaro y del pródigo, y se aparta mucho menos del pródigo que del avaro. Y aun también acontece que de la virtud y del vicio, que en la verdad son principios muy diferentes en la vista pública y en lo que de fuera parece, nazcan frutos muy semejantes. Tanto es disimulado el mal, o tanto procura disimularse para nuestro daño, o por mejor decir, tanta es la fuerza y excelencia del bien, y tan general su provecho, que aun el mal, para poder vivir y valer, se le allega y se viste dél, y desea tomar su color. [...] Y puede tanto este parentesco y disimulación, que, no solamente los que miran de lejos y ven solo lo que se parece, engañándose, nombran por virtud lo que es vicio mas también esos mismos, que ponen las manos en ello y lo obran, muchas veces no se entienden a sí, y se persuaden que les nace de raíz de virtud lo que les viene de inclinación dañada y viciosa» (Capítulo X, pp. 73-74).

La Verdad, siguiendo la tradición platónica-agustiniana, se sostiene sobre una indisoluble relación entre el Bien, la Belleza y la Justicia, la cual estaba para el hombre barroco indisolublemente relacionada con Dios; así como el acceso que este promete para una vida superior a la mundana en la Eternidad, habitando un mundo celeste y distinto al que conocemos mediante las percepciones sensibles²⁹. «El hombre desengañado, en lugar de juzgar las cosas a través de lo que conoce por medio de sus percepciones corporales en el mundo sensible, interpreta «sus percepciones de una forma de distinta [,] [solo] tras haberlas posicionado en contraste [dialéctico] con el infinito y lo eterno» (Gilman 99). De ahí, entonces, viene el desprecio ascético del Barroco español por el mundo terrenal (o, también podríamos decirle, sensible): «Los fenómenos individuales eran ilusorios en su individualidad, ya que eran meras fases de la más grande lógica escolástica de una totalidad» (Gilman 103).

Finalmente, ya que hemos expuesto razonablemente acerca de esta «dualidad trágica» del Barroco, del concepto bifronte que tenían de la realidad (dividida en un mundo terrenal y uno celestial, los cuales poseen diferentes relaciones con el tiempo, la moral teológica y Dios), así como de su relación con la temática de *apariencia y realidad*, creo que sería importante establecer algunas consideraciones acerca de la tríada, que hasta ahora ha sido sugerida, entre Bien-Belleza-Justicia, en tanto que el análisis textual que realizaré a *El divino africano* tomará como asumidas una serie de máximas, las cuales serán tomadas en cuenta a la hora de pensar en el concepto que tendremos del «desengaño» barroco, en aras de comprender la estrecha relación de este con la conversión de Agustino.

1.1.3) La indisolubilidad de la relación entre lo bueno, lo bello y lo justo

Tal como ha quedado demostrado hasta este punto, existe una predominante consciencia durante el Barroco español de una cierta dualidad (dualidad «trágica», para Gilman), la cual consiste en vivir la vida en una constante necesidad de interpretar la realidad

²⁹ Esto nos lleva a que en el Barroco español podamos decir, con justa razón, que existe una realidad «más real» que aquella donde nos desenvolvemos materialmente, de la cual participamos solo mientras vivimos en el mundo terrenal, que es perecedero; pero que no abarca la totalidad de la realidad cósmica, la cual está también constituida entitativamente por un mundo celestial, el cual es eterno y, por ende, pertenece a un tiempo-espacio distinto al que construye el mundo material.

circundante, de vivir discerniendo prudentemente cada cosa, distinguiendo entre aquello que es bueno y lo que es malo. El objetivo, como ha sido expuesto ya, era separar lo que pertenece al mundo celestial respecto de aquello que solo pertenece al terrenal, superando así la dicotomía entre *apariencia* y *realidad*. El Creador celestial, Dios, que es quien ordena la totalidad del *cosmos* y la realidad en su conjunto, es también quien ordena las cosas, según cómo estas son moralmente, de acuerdo con esta concepción ascética del Barroco. Véase, por ejemplo, hasta qué punto están cósmicamente delimitadas las definiciones de lo bueno y lo malo en *El Criticón*, a tal punto, que en esta primera parte de esta novela alegórica, en su crisis nona «Moral anatomía del hombre» se establece que tenemos diez dedos por una referencia del Creador a los Diez mandamientos (200), que habría inscrito la cifra de sus órdenes en la estructura fisionómica del ser humano. La Voluntad de Dios, que es regenta y ordenadora del mundo celestial, desde la Eternidad establece cuáles son las libertades y prohibiciones, prescripciones y proscipciones, cuáles son las virtudes y vicios. En otras palabras, lo que platónicamente llamaríamos «la Idea o Forma del Bien» está presente en el pensamiento barroco español, pero influido también por características propias de la religión cristiana.

Los criterios que permiten la comprensión ascética de las «buenas» y «malas» acciones, entonces, quedan totalmente determinados de acuerdo con la voluntad y juicio de Dios, los cuales actúan desde la eternidad celeste. Luego, en tanto que está construido desde la eternidad, el orden de las cosas, sometido a los dictámenes de la Providencia divina, está regido por una dimensión celestial de la realidad. Ahora bien, debemos señalar que, junto con el sustrato ontológico y metafísico de las cosas, las cuales existen en el mundo material solo gracias a que así lo permite la dimensión celestial de la realidad bifronte, el concepto de Verdad vigente durante el Barroco no solo prioriza el *ser* antes que el *parecer* de las cosas desde un punto de vista epistemológico: la Verdad es también buena, bella y justa. Ahora bien, mientras que la Verdad cristiana está caracterizada por este vínculo indisoluble entre lo bueno, lo bello y lo justo; el vicio, moneda corriente de la vida mundana en la época barroca, está caracterizado por conducir las cosas en un sentido contrario: se persigue el *parecer* antes que el *ser* de las cosas, y de ahí se derivan una serie de consecuencias negativas de carácter económico, social y moral (Ruiz García 164).

Como consecuencia de lo anterior, la visión que se tiene de las sociedades humanas, durante el Barroco, es predominantemente crítica. Por ejemplo, Quirón, uno de los personajes que encarnan la voz de la sabiduría en el peregrinaje de Andrenio y Critilo, los protagonistas de *El Criticón*, ofrece la siguiente semblanza a la sociedad del Seiscientos:

El león de un poderoso, con quien no hay poderse averiguar, el tigre de un matador, el lobo de un ricazo, la vulpeja de un fingido, la víbora de una ramera, toda bestia y todo bruto han ocupado las ciudades; esas [bestias] pasean las plazas, y los verdaderos hombres de bien no osan parecer, viviendo retirados dentro de los límites de su moderación y recato (Primera parte, Crisi sexta, 131).

El hombre «bueno» es el que no osa aparecer en el espacio público y de reunión por antonomasia (la plaza), mientras que los espacios públicos están repletos por toda aquella variedad de personas que entran en la categoría moral de las bestias. El tópico que expresa comúnmente esta idea en la tradición literaria (*homo homini lupus*) consiste, por supuesto, en una valoración negativa acerca del uso que el ser humano comúnmente le da al *libre albedrío*. En este sentido, el ser humano con su actuar se vuelve cómplice de la corrupción y decadencia del mundo que deviene de la acción luciferina, la cual entra en una viciosa relación con la naturaleza pecadora del ser humano (Ruiz García 168-169). En este punto, Gracián sigue una doctrina proveniente de san Agustín y, en consecuencia, extendida en la tradición católica: la idea de que la Creación de Dios, que por definición es perfecta, es corrompida en sí mismo debido a la debilidad y volubilidad del ser humano; ya que este hace un uso perverso y corrupto del libre albedrío dado por su Creador (Baumann 211-225; Vannier 64 y ss.). En este sentido, también converge con San Agustín, la idea graciana de que la soberbia es el mayor de los males humanos y, que, a su vez, de ella emanan todos los demás vicios del mundo; así como que específicamente, en ella encuentran su origen los males de España (Ruiz García 171).

Ahora bien, tras haber mencionado la soberbia, conviene que expliquemos sucintamente cómo este vicio posee múltiples relieves y consecuencias en varias dimensiones de la vida humana; las cuales no tenemos comúnmente en cuenta en la época contemporánea³⁰. Solo por dar un par de ejemplos, tómesese en consideración cómo la soberbia

³⁰ El tema de la *soberbia* como pecado capital y concepto de naturaleza filosófica será más desarrollado en el apartado del segundo capítulo dedicado a la filosofía agustina, donde podremos desarrollar con más

posee, en primer lugar, una clara dimensión de carácter moral y ontológico: la *soberbia* consiste, fundamentalmente, en un vicio que representa el revés directo de la principal virtud cristiana, que es la *humildad*³¹. Asimismo, tal como decíamos anteriormente, hay *soberbia* (*superbia* o *hybris*) en la actitud de quienes actúan de acuerdo con la necesidad contraria a la actitud del *vir prudens*; en tanto que existe una *soberbia* de carácter epistemológico en la acción de quien cree saber lo suficiente para entender toda la inconmensurablemente compleja realidad que lo circunda y, asimismo, hay *soberbia* en asumir que se conoce lo suficiente para juzgar todo cuanto hay en la realidad, despreciando la inabarcable inmensidad del orden cósmico. En este sentido, a manera de superar esta *soberbia*, en aras de alcanzar el perfeccionamiento del alma y el alcance de la salvación, la conversión al cristianismo exige una *humildad* como virtud capital y, en cierto sentido, también de carácter epistemológico; pues la sumisión al *logos* de la Iglesia Católica implica la aceptación de misterios que exceden los límites del entendimiento humano. Por ejemplo, tal como veremos posteriormente, la Santísima Trinidad es incomprendible desde un paradigma mental que acepta el principio de no contradicción³², que constituye una piedra angular de la lógica y escolástica tradicionales; no obstante, a pesar de que el principio de no contradicción es aceptado como uno de los fundamentos axiomáticos para la construcción de nuevos saberes, el misterio de la Santísima Trinidad es aceptado dogmáticamente como un misterio de la Fe. Es por esto que, tal como indicábamos anteriormente, durante el Siglo de Oro la actitud del *vir prudens* y la consecución de un estado de desengaño, muchas veces, no consiste en aprender algo que se desconocía, sino en desaprender aquello errado que se conocía: el engaño, o bien, la falsa sensación de que se conocía todo cuanto hacía falta saber, la *soberbia* necesidad del que confunde *apariencia* y *realidad*. No obstante, no hay que olvidar que esta confusión entre *apariencia* y *realidad* posee múltiples y complicadas dimensiones, las cuales conviene intentar comprender como varias dimensiones de un mismo fenómeno; dado que

especificidad cuáles son las dimensiones epistemológicas, ontológicas y morales de la *soberbia*, según el pensamiento del Obispo de Hipona.

³¹ Posteriormente, en el capítulo dedicado a la doctrina agustina, ahondaré en la importancia de la *humildad* (*humilitas*) como la virtud fundamental del cristianismo, en tanto que requisito para la conversión a Cristo, además de sus dimensiones epistemológicas y morales.

³² Esto es, de acuerdo con el planteamiento aristotélico, que una proposición no puede *ser* y *no ser* simultáneamente, dado que ambas aserciones son mutuamente excluyentes (Aristóteles, *Metafísica*, Libro IV, 1005a-1006a).

su carácter es «integral», puesto que se inmiscuye en todas las dimensiones de la actividad humana, tanto en la vida social como en la vida más «interior» del hombre.

Por ejemplo, podríamos decir que la actitud del necio lo lleva a confundir las cosas más elementales de la realidad: sus creencias u opiniones (*doxa*) pasan a ser tenidas como el criterio definitivo para comprender la realidad que lo rodea, confiando necia y soberbiamente en el criterio y juicio individual, desestimando la inabarcable complejidad de las cosas, de las cuales solo conoce la *apariencia* y no la *realidad*. Se cree erradamente que es *episteme* (conocimiento) lo que, verdaderamente, no son más que *doxa*. Este es el núcleo, podríamos decir, dialéctico, de lo que llamamos *apariencia* y *realidad*³³.

Por otra parte, tal como he dicho anteriormente, la actitud del *vir prudens* aurisecular consiste en una conciencia de que existen *apariencia* y *realidad*, de que el engaño permea transversalmente el mundo terrenal debido al *ethos* corrupto del hombre, y de que la única alternativa que tiene el ser humano ante esta confusión es la distinción entre el *ser* y el *parecer* de las cosas. Creo que es importante destacar que esta idea antecede, por mucho, las fronteras de la época barroca. Uno de los filósofos fundamentales que han pensado en la relación antinómica entre el *ser* y el *parecer*, Platón, discutiendo acerca del trasfondo metafísico y ontológico de estos conceptos estableció que el *parecer* permite combinar el *ser* y el *no-ser* de las cosas, confundiendo lo verdadero y lo falso (Vial Larraín 22-28). En consecuencia, es el sabio quien persigue establecer un discernimiento fidedigno acerca de las cosas, conforme a su *ser*; mientras que, por el contrario, el punto de vista del necio posee un cúmulo de creencias u opiniones (*doxa*) que, en todo momento, lo llevan a confundir el *ser* y el *parecer* de las cosas. Esta idea, que claramente está en sintonía con lo que he expuesto acerca del Barroco, podemos encontrarla sumamente desarrollada por Platón, cuya pertinencia para la relación entre el Barroco y el ascetismo es patente y, sobre todo, vigente a través de la herencia de san Agustín, cuyo tránsito del maniqueísmo al cristianismo tuvo como un hito la lectura de los *libri platonicorum*. Así, según el pensamiento platónico, esta diferencia entre

³³ Aclaro que, en este punto, estoy entendiendo el término «dialéctica» de acuerdo con una tradición platónica. Así, establezco que dialéctica es la actividad de los filósofos, quienes separan las cosas de acuerdo a lo que estas *son*, en oposición a lo que solo *parecen ser* (Cross y Woolzley 70-78; Velásquez 2021 20-60,79-92; Vial Larraín 9-45).

realidad y apariencia determina también la existencia de dos posibles actitudes a tomar frente a la dicotomía del *ser* y el *parecer*: la actitud del filósofo (o dialéctico) y la del sofista.

El sofista, en tanto que se conforma con el *parecer* de las cosas, puede valerse únicamente de la *doxa*. El problema es que la persecución de la *doxa*, en lugar de la *episteme*, consiste en una asociación libre entre el no-*ser* y el *ser*. De ahí que el sofista, en oposición al filósofo (que, en este sentido, es lo mismo que decir «quien ejercita la dialéctica»), en tanto que sus discursos son contruidos a partir de la *doxa*, pueda permitir que los discursos y razonamientos estén conformados únicamente por creencias: la mera *apariencia* de verosimilitud (Aristóteles, *Tópicos*, 100b), el *parecer*, para el sofista prima por sobre el *ser*. Precisamente, como consecuencia de lo anterior, el sofista puede establecer asociaciones conceptuales entre sus juicios, sus *creencias* (podríamos decir, en sentido orteguiano, siguiendo sus propuestas teóricas en su mencionado *Ideas y creencias*), y la realidad acerca de la cual los emiten. El sofista, en tanto que se vale exclusivamente de lo verosímil (lo que es igual que decir, el *parecer* y no el *ser* de sus argumentos), puede permitirse confundir arbitrariamente lo verdadero y lo falso, ya que su intención es persuadir y no enseñar. Para el sofista, el *ser* de todo cuanto compone la realidad que lo rodea es asociado discursivamente a cualidades de un modo arbitrario: el *ser* y el no-*ser* son confundidos por él, intercambiados constantemente, pues sus discursos y razonamientos se permiten la confusión de *apariencia* y *realidad*.

Precisamente, esta actitud ante la *realidad* característica del sofista, que atraviesa dimensiones y posee matices de carácter moral, ontológico y epistemológico (Cherniss 10-27; Cross y Wozzley 80-90 y Velásquez 2021 52-72), es la principal diferencia entre él y el filósofo. Los filósofos, de acuerdo con Platón, necesariamente deben ejercitar la dialéctica, en tanto que ellos persiguen la sabiduría; cuya obtención es imposible cuando se confunden *doxa* (creencias u opiniones) y *episteme* (conocimiento científico), que están contruidas, respectivamente, con base en la *apariencia* y a la *realidad*. De ahí viene el hecho de que Platón entienda la dialéctica como una separación: aquella que distingue y persigue conocer lo verdadero, es decir, que reconoce y diferencia el *ser* y el no-*ser*. Asimismo, a raíz de lo anterior, la actitud del filósofo, en tanto que practica la dialéctica, está contruida a partir de una búsqueda por lo verdadero, de la *realidad*; puesto que su pretensión es la adquisición de

sabiduría, lo cual exige, a su vez, un conocimiento (*episteme*) del mundo acerca de la realidad de las cosas que lo componen y habitan. Este conocimiento sobre la realidad, naturalmente, en Platón está basado en el conocimiento de las cosas que habitan el mundo de las Ideas, de las Formas perfectas, eternas e inmutables que permiten la existencia de la realidad material de la cual somos parte³⁴.

Por supuesto, el filósofo, a consecuencia de esta necesidad de alcanzar la contemplación de las formas inteligibles que habitan el mundo de las Ideas, requiere siempre estar en contacto y persecución de la realidad que lo rodea, de todo cuanto es verdadero y bueno (en tanto que partícipe de la Idea del bien). Por otro lado, cabe señalar que todos quienes actúan mal o injustamente desautorizan a la Idea del bien (así como, en el pensamiento cristiano, quienes yerran desautorizan a Dios), en tanto que dejan de perseguir o actuar conforme a lo que es bueno: se persigue la corrupción de lo verdadero, de lo bueno, bello y justo que es todo aquello que es malo, feo e injusto³⁵. Sin embargo, precisamente ahí está uno de los mayores problemas y peligros de la actitud sofística; que persigue la *apariencia* y no la *realidad*, poniendo el *parecer* por sobre el *ser* y, por ende, invirtiendo la jerarquía de la realidad (*ordo rerum*), y prefiriendo lo agradable por sobre lo bueno. Las consecuencias que tiene esta relación conceptual, la tríada e íntima relación trascendental entre lo bueno, lo bello y lo justo, son de todo orden: metafísico, ontológico, moral, epistemológico, político, teológico, teleológico, etc. La relación entre lo bueno, lo bello y lo justo es desconocida y corrompida por el sofista, en tanto que no persigue una *episteme*, sino una *doxa*, con el mundo de las formas inmutables: aquel que posee una actitud sofista, podríamos decir, comparte un *ethos* con el vicioso, dada su tendencia a preferir lo agradable por sobre lo bueno³⁶.

Tras haber expuesto lo anterior, creo que conviene que volvamos a concentrar nuestra atención en el Siglo de Oro español, puesto que el concepto de «desengaño» tiene estrechas relaciones con lo que aquí he expuesto acerca de las actitudes que tienen, respectivamente,

³⁴ Por otro lado, la totalidad del *cosmos*, de acuerdo con Platón, está construido y ordenado por la autoridad de la Idea del bien, la cual posibilita la existencia de todo cuanto *es*, de todo lo que forma parte del y tiene *ser*.

³⁵ Aunque la expresión pueda parecer un pleonasma, esto tiene un sentido filosófico en el pensamiento de Platón.

³⁶ Precisamente, en esto se justifica el hecho de que para Platón la actitud del sabio sea, definitivamente, la única que es capaz de alcanzar la felicidad; en tanto que supone un rechazo a todo aquello que es vicioso y falso, un *engaño* (podríamos decir, empleando la terminología la literatura aurisecular).

el sofista y el filósofo. El sofista, en tanto que persigue las apariencias y discursos cuyos razonamientos se fundan en la *doxa*, está engañado y reproduce ese engaño; mientras que el filósofo, por su parte, dado que persigue el desengaño, aspira a discernir la realidad de las cosas (y, por ende, ejercitando la actividad dialéctica, separa el *ser* y el *no-ser* en su comprensión del cosmos). Ambas actitudes, diametralmente opuestas, podríamos decir que están coherentemente relacionadas con el típico binomio aurisecular de *engaño-desengaño*. En lo personal, creo que este vínculo entre el platonismo y el pensamiento del Barroco español puede ser llamado ascético, ya que en ambos casos existe un concepto del sabio que, en todo momento, distingue el carácter dicotómico de *apariencia* y *realidad*; y, junto con una actitud de renuncia al mundo (*contemptus mundi*) persigue una separación dialéctica del *ser* y el *parecer*. Esta diferencia, que en principio puede parecer exclusivamente epistemológica o discursiva, trasciende desde lo teológico e ideológico hasta lo más cosmogónico y trascendental de la existencia. La relación del hombre con su Creador y la Eternidad son, en todo momento, diferenciadas de acuerdo con su actitud hacia el binomio *apariencia* y *realidad*. Esta distinción es tan importante, ya que la acción y la felicidad del hombre pasan por su nivel de discernimiento y capacidad para conocer la realidad de las cosas, más allá de que sus apariencias: la sumisión volitiva del hombre a un concepto de Verdad que amalgama, simultánea y necesariamente, lo bueno, lo bello y lo justo.

Todo lo anterior, esta tríada dialécticamente comprendida entre lo bueno, bello y lo justo y las respectivas actitudes dicotómicas que hay en torno a ella (la del filósofo y la del sofista), inevitablemente, está determinada por un Dios, un ser superior único y perfecto, que actúa como el regente que ordena todo cuanto compone la realidad. Por otro lado, destaquemos que san Agustín fue un conocedor de la filosofía platónica y esta constituyó, junto con las obras de otros pensadores paganos (como Cicerón y Aristóteles), uno de los fundamentos en su trayectoria intelectual. De este modo, él adaptó los pensamientos de Platón (así como los de sus sucesores, actualmente conocidos como «neoplatónicos», como son los casos de Porfirio o Plotino) a la matriz ideológica del cristianismo, haciendo posible conciliar coherentemente las doctrinas del mundo de las Ideas y aquellas del Dios cristiano. Por ejemplo, un punto fundamental que tienen en común el platonismo y el cristianismo, es la concepción bipartita del ser humano, de acuerdo con la cual el hombre está compuesto por dos partes, muy diferentes en cuanto a su composición e importancia: cuerpo (corruptible,

mutable, partícipe del mundo sensible o material) y alma (incorruptible, eterna, asociado al mundo de las Ideas o Celestial). No obstante, hay una diferencia fundamental y paradigmática entre los conceptos de Verdad que desarrollaron el platonismo y el cristianismo: solo el cristianismo pone ese énfasis en la humildad (*humilitas*) como una virtud cardinal, al punto de que el propio Dios decide hacerse carne y humildemente participar del mundo material (Baumann 216-217; van Geest 130-132).

La identidad asociada al sofista, que persigue la *doxa* y no la *episteme*, podría ser entendida como una que se contenta con el engaño, desentendiéndose de la necesidad de alcanzar el desengaño. Ahora bien, en el catolicismo tridentino del Barroco español, existe una situación análoga, donde la actitud del sofista (esa que se caracteriza, como he indicado, por perseguir el *parecer* por sobre el *ser*) se corresponde con el soberbio y el vicioso, en tanto que es aquel quien desautoriza la Verdad, ordenada conforme a la voluntad de Dios; mientras que, por el contrario, existe la actitud del filósofo (quien se caracteriza, como hemos dicho anteriormente, por perseguir la intelección del *ser* a través de la dialéctica, cuyo objetivo específico, es la separación entre el *ser* y el *no-ser* de las cosas), que se corresponde con la del humilde y la del virtuoso, en tanto que ambos subordinan sus razonamientos y acciones a la Verdad, al mundo de las ideas antes que al sensible, al mundo celestial antes que al terrenal.

A su vez, de acuerdo con los términos propios del Barroco español, el desengaño definitivo solo se consigue una vez que abandonamos el mundo material, y que pasamos a ser juzgados, por el escrutinio de Dios, acerca de la morada que ocupará cada uno por el resto de la eternidad: el juicio de Dios, que es omnisciente y omnipresente, conoce siempre la *realidad* y nunca solo la *apariencia* de las cosas; es decir, siempre es capaz de discernir entre el *ser* y el *parecer* de las cosas. Por ende, una vez que dejamos de formar parte del mundo material, cuando nuestras almas llegan al mundo celestial, se encuentran inevitablemente con el desengaño: el juicio de Dios, cuya voluntad y criterio, en la realidad celestial, decide si a cada alma corresponde habitar eternamente en el Cielo o en el Infierno. En ese sentido, desde una óptica aurisecular, podríamos decir que tras la muerte viene el desengaño³⁷; en tanto que

³⁷ En cuanto a esta idea sobre la muerte como el desengaño definitivo, creo que resulta muy elocuente lo que encontramos en la Crisi nona de la Tercera parte de *El Criticón*, «Felisinda descubierta», en la cual se nos cuenta de un pequeño simposio filosófico cuyo objeto es encontrar una definición tentativa sobre la felicidad.

abandonamos el mundo terrenal, donde estamos permanentemente asolados por la voluble Fortuna, pasando a un destino percedero y eterno. Ya no existen las confusiones entre *apariencia* y *realidad* en la vida eterna. Sin embargo, el único modo de alcanzar la felicidad eterna es a través de la sumisión a Jesús, cuyo yugo actúa como liberador de aquel que se convierte al cristianismo (*Confesiones*, IX, 1).

La *humildad* es, de acuerdo con el pensamiento agustino y la tradición cristiana, la virtud fundamental a través de la cual el ser humano consigue la salvación. La *humildad*, que es la actitud que ejemplarmente tuvo Cristo, consiste en una entrega y sumisión al *logos*, a la Verdad cristiana; luego existe un nexo entre ser humilde y vivir o no en el engaño: en oposición directa a la *humilitas* está la *superbia*, y es justamente el soberbio quien invierte la jerarquía entre Creador y creatura, en tanto que desautoriza la voluntad del Creador. De ahí viene, precisamente, que Lucifer sea típicamente entendido como el ejemplo supremo del soberbio, en tanto que se pone a sí por sobre al *logos*, a la Verdad cristiana (*Evangelio según San Juan* 1:1-18). Solo a través de la humildad la creatura logra reconocer sus limitaciones y rendirse ante la superioridad del Creador. Este es un punto en el que me parece bien detenerme por un momento, puesto que quiero resaltar cómo la soberbia, en este caso, es comprendida como una fuente de *engaño*; mientras que la humildad es, por el contrario, un requisito para la consecución del *desengaño*.

Me parece importante y necesario establecer esta relación entre los términos tradicionalmente usados para el estudio del Barroco español (*engaño-desengaño*), las ideas del platonismo y aquellas de la moral cristiana; ya que me permite ilustrar un punto que he querido dejar demostrado a lo largo de esta exposición que doy al sustrato teórico de mi análisis. El problema del *engaño* y *desengaño*, de *apariencia* y *realidad*, de *parecer* y *ser*, involucra dimensiones que comúnmente no se toman en consideración a la hora de establecer estudios literarios. Como hemos visto, en la literatura aurisecular existe una conciencia muy clara de que el mundo posee una estructura bifronte, donde existen confundidos *apariencia* y *realidad* (y esta última, a su vez, está ordenada por un mundo celestial e inaprehensible a

Tras proveerse, sucesivamente, siete definiciones insuficientes sobre la felicidad, termina irguiéndose como la definición definitiva de la felicidad aquella que propone que esta no es algo que se encuentre en el mundo terrenal, sino en la vida postrera (737). Asimismo, en otro espacio ya (Carreño Gallardo 123-137), he desarrollado más acerca de esta asociación conceptual que encontramos en Gracián entre el *desengaño* y la muerte (y, asimismo, entre el *engaño* y la vida).

través de los sentidos humanos), y que en consecuencia el mundo está al revés (Ruiz García 161-175). Ahora bien, me parece importante destacar que ese «estar al revés» del mundo, la cualidad de estar confundido y corrompido por el mal uso del libre albedrío, tiene cualidades tanto morales³⁸ como también ontológicas, epistemológicas, teológicas y filosóficas. Sin lugar a dudas, como he querido esclarecer a lo largo de todos los subapartados del texto, cuando pensamos en el «desengaño» barroco debemos entender que este, además de presentarse en muchas obras literarias de distinto tema y orientación teleológica, posee conceptualmente relieves que pueden pasar inadvertidos. Pero, tal como he pretendido demostrar, existe una relación indisoluble entre lo bueno, lo bello y lo justo, conforme a la concepción ascética y barroca, que subordina esta tríada a una única Verdad. A su vez, he señalado que podemos llamar «ascética» esta concepción del Barroco, por cuanto concentra su atención en la figura del sabio, que persigue el desengaño para distinguir plenamente entre lo verdadero y lo aparente. Saber que no se sabe y despejar el *ser* del *no-ser*, alcanzar el *desengaño*, es lo primero que se necesita para conocer la realidad de las cosas.

Tras exponer todo lo anterior, conviene decir que ya ha quedado clara la relación que podemos establecer entre la adquisición del cristianismo y el *desengaño*, de acuerdo con el contexto y connotación propia del Barroco español, en tanto que la Verdad solo es conocida a través del encuentro y rendición a Dios. Tomemos en consideración todo esto, pasemos a la exposición de las ideas agustinianas, y a analizar el texto de *El divino africano* para desentrañar cómo la conversión de Agustino representa con gran fidelidad los conflictos internos del santo en las *Confesiones* y, asimismo, cómo su doctrina de las dos ciudades nos permite entender el trasfondo conceptual de nuestra comedia.

1.2) La conversión de san Agustín y su trasfondo doctrinal: un peregrinaje entre las dos ciudades

«Grande eres, Señor, y laudable, sobremanera; grande tu poder, y tu sabiduría no tiene número. ¿Y pretende alabarte el hombre, pequeña parte de tu creación, y precisamente el hombre, que, revestido de tu mortalidad, lleva consigo el testimonio del pecado y el

³⁸ Específicamente, en el caso español, la ruina moral tendía a estar asociada específicamente a la soberbia (Ruiz García 171).

testimonio de que *resistes a los soberbios?*» (*Confesiones* I, 1) son las palabras con las que san Agustín inicia sus *Confesiones*, dando inicio con ellas a una obra que puede ser vista tanto como una autobiografía espiritual, así como también como un texto de carácter devocional, doctrinal y exegético. Según Annemaré Kotzé en su estudio titulado «Structure and genre in the *Confessions*» sostiene que

a pesar de que puede ser dicho sin discusión que las *Confesiones* es predominantemente una narración en primera persona, llamarlas “una autobiografía” es más problemático. La familiaridad de esta palabra de épocas posteriores saca a colación muchas connotaciones que no aplican a las *Confesiones*: sus contenidos, estilo, y los objetivos de la narrativa de Agustín son enormemente disímiles de la mayoría de las autobiografías modernas, y la última parte de la obra [los libros XI-XIII] no pueden ser descritos como autobiográficos en el sentido moderno (41)³⁹.

En este sentido, podemos decir que la obra y la vida de san Agustín están tan enlazadas, como lo estuvo también su formación intelectual con su vida espiritual. Por supuesto, esto podemos verlo manifestado en el rumbo que tuvo el propio Agustín en su trayectoria histórica, quien destaca la importancia que tuvieron Cicerón (*Confesiones* II, 4) y los «libros de los platónicos» (*libro platoniorum*) (*Confesiones* VII, 9) en su proceso de formación intelectual conducente al cristianismo. Más aun, tal como lo ha señalado Giovanni Catapano (192-207), fueron estos autores los encargados de hacer que el joven Agustín se interesara en la filosofía y, sobre todo, de que se enamorara de la búsqueda de la sabiduría. Dicha búsqueda, que se desarrolla sobre todo a partir del encuentro de san Agustín con el *Hortensio*⁴⁰ de Cicerón, va a ser determinante en el cuestionamiento y abandono de Agustín del maniqueísmo como sistema filosófico y cosmovisión religiosa, el cual es reemplazado por una postura escéptica que actúa como intersticio o etapa intermedia entre el maniqueísmo de Agustín y la adquisición de la fe y doctrina cristiana. Ciertamente, nuestro santo termina

³⁹ A raíz de esto, la autora pasa a comparar las *Confesiones* con otros textos narrativos en primera persona y poseedores de elementos autobiográficos, ya que destaca la «significativa intersección entre narración autobiográfica y los objetivos apologéticos, protrépticos, y parenéticos en la literatura antigua (tanto pagana como cristiana) desde la *Apología de Sócrates* de Platón hasta las *Confesiones* de Agustín y más allá» (41). Posteriormente, la conclusión a la que llega Kotzé es que es «casi imposible» encontrar un único término genérico con el cual describir el tipo de discurso al que corresponden las *Confesiones*, que se resisten a una denominación con la terminología tradicional (44).

⁴⁰ Diálogo actualmente perdido que, según sus testimonios, se sabe que consiste en una exhortación al estudio y práctica de la filosofía. Para una mayor profundización sobre la huella que dejó este diálogo ciceroniano en nuestro santo, véase el estudio de María Dolby Múgica (2001).

correspondiendo la Verdad de Cristo con la Sabiduría que perseguía filosóficamente, lo cual lo lleva a pensar que no es posible ser amante de esta última sin ser amante también de Cristo, en tanto que Cristo es la verdad que intelectualmente buscaban los filósofos. En este punto, el criterio utilizado por el Obispo de Hipona para establecer dicha asociación es, principalmente, etimológico. Así lo expresa Agustín después de referir el impacto que tuvo en él la lectura del *Hortensio*:

¡Cómo ardía, Dios mío, cómo ardía en deseos de remontar el vuelo de las cosas terrenas hacia ti, sin que yo supiera lo que entonces tú obrabas en mí! *Porque en ti está la sabiduría* (Job 12:13-16). Y el amor a la sabiduría tiene un nombre en griego, que se dice *filosofía*, al cual me encendían aquellas páginas [de Cicerón]. No han faltado quienes han engañado sirviéndose de la filosofía, coloreando y encubriendo sus errores con nombre tan grande, tan dulce y honesto. Mas casi todos los que en su tiempo y en épocas anteriores hicieron tal están notados y descubiertos en dicho libro. También se pone allí de manifiesto aquel saludable aviso de tu Espíritu, dado por medio de tu siervo bueno y pío [Pablo]: *Ved que no os engañe nadie con vanas filosofías y argucias seductoras, según la tradición de los hombres, según la tradición de los elementos de este mundo y no según Cristo, porque en él habita corporalmente toda la plenitud de la divinidad* (Col. 2:8-9).

Mas entonces —tú lo sabes bien, luz de mi corazón—, como aún no conocía yo el consejo de tu Apóstol, solo me deleitaba en aquella exhortación que me excitaba, encendía e inflamaba con palabras a amar, buscar, lograr, retener y abrazar fuertemente no esta o aquella secta, sino la Sabiduría misma, estuviese dondequiera (*Confesiones* III, 4).

Esta lectura, que se da cuando Agustín tenía apenas diecinueve años, es sucedida en las *Confesiones* con la narración del primer intento que tiene el futuro santo por acercarse a la lectura de las Sagradas Escrituras. No obstante, en esta primera lectura el joven Agustín, admirador de la elocuencia de la retórica ciceroniana, considera que los textos bíblicos son indignos «de parangonarse con la majestad de los escritos de Tulio» (*Confesiones* III, 5) debido al estilo llano y aparente simpleza que poseen las Sagradas Escrituras. Comentando retrospectivamente la actitud que tuvo ante la lectura de los escritos bíblicos en este primer encuentro, Agustín dice que estos son «una cosa no hecha para los soberbios ni clara para los pequeños, sino a la entrada baja y, en su interior sublime y velada de misterios» (*Confesiones* III, 5).

Me parece importante destacar que es la *soberbia* el obstáculo que el propio detecta como impedimento para acercarse a las Sagradas Escrituras en este primer intento de leerlas,

cuyo registro discursivo le parece inferior al que ha encontrado en los textos de Cicerón. No obstante, posteriormente, el propio Agustín será consciente de que existe una oscuridad deliberada en las Sagradas Escrituras, cuya aparente llaneza de estilo, en realidad, posee un registro más sublime que el empleado por los rétores, en tanto que los autores bíblicos «emplearon palabras para ocultar tanto como para revelar» (Karl Morrison 21). Así, en palabras de Karl Morrison, ese estilo que Agustín había considerado inferior a la elocuencia ciceroniana, fue comprendido después por el Obispo de Hipona como una forma de preservar los secretos y misterios divinos al alcance de los lectores más humildes, piadosos y perseverantes en la lectura de las Sagradas Escrituras (21-22). En este sentido, la relación de san Agustín con la Biblia puede servirnos como un indicador importante del cambio en su disposición intelectual y vital hacia Dios, así como hacia el cristianismo en su conjunto. Si bien la lectura del *Hortensio* de Cicerón fue la razón de que se enamorara de la sabiduría a los diecinueve años, solo después de los treinta años, tras encontrarse con la lectura de los «libros platónicos», Agustín pudo superar dos de los últimos obstáculos que encontraba en el seno de la doctrina cristiana: la intelección de Dios como un creador invisible y comprensión del problema del mal, cuya presencia en creaturas originadas por una fuente celestial y buena distanciaban a nuestro futuro santo de la cosmovisión cristiana (Catapano 204). Pero todavía había un elemento del cristianismo que faltaba para Agustín, que se preguntaba, después de encontrarse con las doctrinas del platonismo: ¿dónde estaba aquella caridad que edifica sobre el fundamento de la *humildad*, que es Cristo Jesús? (*Confesiones* VII, 20. *Cursivas mías*).

Aclaremos el sentido de esta interrogación formulada por Agustín. Como ya he señalado anteriormente, en el pensamiento cristiano encontramos importantes puntos de encuentro con el platonismo. Ciertamente, este último sistema de pensamiento comparte con el cristianismo el establecimiento concepción bifronte del *cosmos*, que es comprendido como una composición que contiene dos mundos: uno sensible (corruptible, perecedero, imperfecto) y otro inteligible (incorruptible, eterno, perfecto). Asimismo, como es sabido, en el platonismo existe una relación de jerarquía entre ambos mundos, en tanto que el mundo inteligible determina en un nivel ontológico y metafísico todo cuanto hay en el mundo sensible, cuyas entidades y cualidades existen porque «participan» de las Ideas que habitan el mundo inteligible. Además de lo anterior, entre todas las Ideas que habitan este mundo supraterráneo y perfecto existe una que «gobierna» todo lo demás, la Idea del Bien, que es la

fuelle de la que manan todas las cosas creadas y cuya radiación es la que permite que todo lo que es «visible» mediante el entendimiento pueda llegar a ser conocido (*República* 514a-519a). A raíz de esta supremacía ontológica y epistemológica de la Idea del Bien, en la alegoría de la caverna, el sol es correspondido con esta Idea magna, tal como en la tradición cristiana las metáforas lumínicas y la asimilación simbólica de Dios han sido frecuentes desde muy temprano. No obstante, como bien lo indica la cita a las *Confesiones*, más allá de todos los puntos de encuentro entre el platonismo y el cristianismo, existe un elemento fundamental para este último que está ausente en el pensamiento de Platón y de sus seguidores: la presencia cardinal de la *humildad*, que es una virtud capital presente en el Dios cristiano y ajena totalmente a la Idea del Bien. Precisemos estas palabras. Si bien la perfección, eternidad e incorruptibilidad, son cualidades compartidas por la Idea del Bien tanto como por el Dios del cristianismo, la Idea platónica es una fuente creadora que jamás se hace parte de su creación, como sí lo hace el *logos* cristiano, cuya humildad se manifiesta en el acto de la Encarnación del Verbo, ya que esta implica al Creador celestial volverse materia y parte de su creación (van Geest 130-132). Por el contrario, la Idea del Bien jamás es movida por el amor ni abandona su mundo celestial para participar del sensible, como sí lo hace Dios a través de Jesús.

Sin embargo, como el propio Agustín reconoce (*Confesiones* VII, 20), la lectura de los *libri platoniorum* cumplió un propósito providencial al prepararlo para acercarse a las Sagradas Escrituras y, finalmente, para su conversión a los 33 años (Catapano 204-207). Ahora bien, conociendo lo complejo y dilatado en el tiempo que fue el proceso de conversión de Agustín hasta el icónico momento del *tolle, lege* donde la asistencia divina se hace manifiesta, conviene preguntarnos: ¿cómo debemos entender la conversión de san Agustín, que es un santo conocido por ser un ejemplo paradigmático del converso y, a su vez, por ser una autoridad en la doctrina y pensamiento cristianos? Conviene que nos centremos en este punto, tanto para adentrarnos más en la vida y obra del santo, así como también para comprender la recepción que de él se hacía en el Siglo de Oro y específicamente en la obra de Lope de Vega, identificando así el trasfondo de los elementos más resaltados del santo.

1.2.1) Sobre la conversión de san Agustín como hito de su peregrinaje vital

De acuerdo con Karl Morrison, quien ha estudiado extensamente el concepto de «conversión» desde una perspectiva teológica y filosófica, es sorprendente cuán escaso es el empleo del verbo «convertir» o el sustantivo «conversión» en las *Confesiones* de san Agustín, a pesar de lo importante de ambas palabras en el núcleo ideológico de la obra. Ahora bien,

en el sentido más general, la conversión significaba, para Agustín, el girarse una persona hacia otra. Volverse hacia (*conversión*) y apartarse (*aversión*) eran dos aspectos de una misma acción. Una persona se volvía hacia otra al distanciarse de un objeto anterior (Prefacio, viii).

En otras palabras, podríamos decir que el concepto que nuestro santo tenía de la *conversión* era, en cierto sentido, kinestésico: el acto de la *conversio* implica orientarse hacia algo o alguien y, al mismo tiempo, abandonando la inclinación hacia algo más (*aversio*). En esta línea, más adelante Morrison añade también que tanto el verbo «convertir» como el sustantivo «conversión» denotan una secuencia de acción y reacción, pues existe «un acto de la gracia [divina] (la orientación de Dios hacia una persona) y el giro en respuesta de la persona que se vuelve hacia Dios» (Prefacio, viii). De este modo, como se desprende de esto último, la conversión es comprendida como un proceso sobrenatural en el que convergen tanto la intervención divina a través de la gracia, junto con la persona que orienta su propia voluntad hacia Dios (Prefacio, ix-xii). Por otro lado, la teóloga Marie-Anne Vannier, que ha estudiado específicamente la antinomia conceptual de *conversión* y *aversión* en las *Confesiones*, sostiene que existe una influencia retórica detrás del tratamiento dialéctico que Agustín establece entre la *aversio a Deo* («aversión hacia Dios») y la *conversio ad Deum* («conversión hacia Dios») ⁴¹. Asimismo, de acuerdo con Vannier la *conversión* para el santo no es un proceso concluso hasta el momento de la muerte, en tanto que «mientras los humanos viven en el tiempo siempre hay un proceso o movimiento perpetuo desde la *aversio* hacia la *conversio*» (64). En relación con esto último, creo que es importante subrayar que, según la concepción agustiniana de la *conversión*, esta se trata de un proceso continuo, cuya

⁴¹ En su estudio a los conceptos de *ciudad terrena* y *ciudad celeste* en *La Ciudad de Dios* Oscar Velásquez también refiere la importancia de la oposición (*opposita*) y el contraste (*contrapposita*) en el pensamiento agustiniano, dentro del cual encontramos frecuentemente relaciones dialécticas y antinómicas, tal como veremos posteriormente en la idea de los dos amores que fundamentan la existencia de las dos ciudades (2000 3 y ss.).

conclusión no se da sino hasta el momento de la muerte, en el que el hombre abandona el mundo terreno y accede a la Eternidad, consiguiendo la salvación solo mediante una sinergia virtuosa entre la propia voluntad humana y el auxilio celeste de la gracia divina (Morrison xi-xii; Vannier 64-65).

Entonces, si la *conversión* para san Agustín se trata de un «movimiento» cuya tendencia es la de dirigir el alma humana hacia Dios, conviene preguntarnos: ¿cuál es el camino que debe seguirse para acceder a Él y a la salvación? Tomemos en cuenta, a su vez, que la trayectoria intelectual de Agustín tuvo bastante que ver en dicho proceso de conversión; sin embargo, dicho peregrinaje intelectual no bastó por sí solo para propiciar el bautismo y conversión de nuestro santo. De hecho, no fue sino encontrar a Cristo, el Camino (uno de los nombres con los que simbólicamente se conoce a Jesús), lo que

permitió a Agustín moverse desde la *soberbia* hacia la *humildad*, de la *aversio a Deo* a la *conversio ad Deum*, la cual constituyó su conversión moral [*metanoia*]. Es decir, Cristo tuvo un rol decisivo tanto en su vuelta hacia Dios como para encontrar su camino a Dios. [...] Fue Cristo quien lo convirtió y le permitió tomar el camino de la *soberbia* a la *humildad* (Vannier 66-67. Cursivas más).

En otras palabras, es la ejemplar humildad de Cristo la que permite al hombre convertirse, abandonando así la soberbia y consiguiendo someterse humildemente al *ordo deorum*, en tanto que solo a través de la humildad puede aceptar el hombre una posición de sumisión ante su Creador (Baumann 224). Asimismo, san Agustín identifica la humildad como el elemento del que carecía el pensamiento ascético de Platón y que, a su vez, es la virtud fundamental de la vida cristiana (Baumann 225).

Por otro lado, más allá de la experiencia y concepto agustinianos en torno a la *conversión* (y, al mismo tiempo, a la *aversión*), existen dos términos fundamentales a partir de los cuales nuestro santo volvió a reflexionar acerca de estos temas: los conceptos de *ciudad terrena* y *ciudad celeste*, piedranguulares de su obra magna, *La Ciudad de Dios* (Vannier 67-68).

1.2.2) Dos amores, dos ciudades: la *cupiditas* y la *caritas* en el pensamiento agustiniano

Tal como en la época barroca existió un generalizado «sentimiento de crisis», durante el tiempo en el que vivió san Agustín también hubo una sensación de crisis, la cual se manifestó debido a la decadencia del Imperio Romano de Occidente, sobre todo tras el colapso político suscitado en Roma tras la toma de la ciudad por las tropas de Alarico en el 410 (Velásquez 2000, 1). A raíz de lo anterior, nuestro santo fue un hombre particularmente dado a contrastar la decadencia de los tiempos vividos con la perfección de la Eternidad⁴² y que, a su vez, pensó que todo cuanto sucede en el orden temporal está determinado por lo que ha dispuesto Dios en la eternidad. En consecuencia, a pesar de lo caótica que podía parecer la época contemporánea a san Agustín, el Obispo de Hipona tenía plena convicción de que su tiempo estaba igualmente determinado por el *ordo deorum*. Por otro lado, cabe destacar que en el pensamiento agustiniano este carácter celestialmente regulado del mundo influye tanto en el mundo colectivo, como también en el plano individual, en tanto que la *presciencia* de Dios actúa sobre cada uno de los hombres; ya que que el Creador conoce las futuras decisiones de cada una de sus creaturas, pero concede a estas la capacidad de decidir conforme a su propia voluntad si actuar por amor hacia sí mismas o hacia Dios y el prójimo (Velásquez 2000, 2-4).

Así, en *La Ciudad de Dios* existe un extenso desarrollo de la idea de las dos ciudades, cuya existencia es celestial y eterna, en las cuales habitan todos los seres humanos que alguna vez han existido, existen y existirán en el tiempo cronológico. La gran diferencia entre cada una de estas ciudades es la actitud que toman en ella las creaturas respecto a su Creador, por lo cual son simbolizadas antagónicamente como Jerusalén y Babilonia, las cuales

suelen aparecer como los términos místicos para referirse a una y otra ciudad. Ambas son dos ciudades que simbolizan la antítesis histórica de estas dos actitudes frente al creador y al mundo (Velásquez 2000, 3).

Además de lo anterior, es importante mencionar el carácter transversal de este antagonismo entre la *ciudad terrena* (o del Diablo) y la *ciudad celeste* (o de Dios), en tanto que para nuestro santo «lo terrestre y lo celeste, lo carnal y lo espiritual son categorías tanto

⁴² En este punto, podríamos decir que el pensamiento agustiniano tiene importantes puntos de encuentro con el enfoque ascético del Barroco que plantea Stephen Gilman, que hemos expuesto en el primer capítulo.

de orden filosófico como bíblico. El maduro Agustín [...] piensa que las imágenes de origen filosófico forman parte de un esquema cosmológico» (Velásquez 2000, 12). Sin embargo, conviene preguntarnos, ¿qué hace que una parte de las creaturas de Dios pertenezcan a una ciudad terrena y, por otro lado, haya otras que formen parte de la ciudad celeste? Reproduzcamos a continuación un pasaje fundamental de *La Ciudad de Dios* donde san Agustín explica cómo son dos tipos de amor (*cupiditas* y *caritas*) los que garantizan la ciudadanía celestial en cada una de estas ciudades:

Dos amores fundaron, pues, dos ciudades, a saber: el amor propio hasta el desprecio de Dios [*cupiditas*], la terrena, y el amor de Dios hasta el desprecio de sí propio [*caritas*], la celestial. La primera [la *ciudad terrena*] se gloria en sí misma, y la segunda en Dios, porque aquella busca la gloria de los hombres, y ésta [la *ciudad celeste*] tiene por máxima gloria a Dios, testigo de su conciencia. Aquella se engríe en su gloria, y ésta dice a su Dios: *Vos sois mi gloria y el que me hace ir con la cabeza en alto.* [...] Por eso, en [la *ciudad terrena*], sus sabios, que viven según el hombre, no han buscado más que o los bienes del cuerpo, o los del alma, o los de ambos, y los que llegaron a conocer a Dios, *no le honraron ni dieron gracias como a Dios, sino que se desvanecieron en sus pensamientos, y su necio corazón se obscureció* (*La Ciudad de Dios*, XIV, 28).

Un mismo sentimiento, el amor, es el que garantiza a cada uno de los hombres su «ciudadanía» en cada una de las dos ciudades. La diferencia radica en la orientación que posee dicho amor: el amor de quienes por amarse a sí mismos soberbiamente desprecian a Dios y al prójimo y, por el contrario, el amor de quienes por amar a Dios y al prójimo se desprecian a sí mismos. Cada uno de estos dos amores, *cupiditas* y *caritas*, respectivamente, hacen que los hombres participen de la *ciudad terrena* o la *ciudad celeste*. Asimismo, hay que subrayar que el planteamiento agustiniano de las dos ciudades está en estrecha relación con lo planteado anteriormente al hablar sobre la antinomia *conversión-aversión*, puesto que la humildad y la soberbia también poseen aquí una importancia fundamental. Por ejemplo, tomemos en cuenta las últimas palabras de la cita agustiniana. Se nos dice que los sabios de la ciudad terrena, incluso en los casos que llegan a conocer a Dios, «*no le honraron ni dieron gracias como a Dios, sino que se desvanecieron en sus pensamientos, y su necio corazón se obscureció*». Más adelante se añade, además, que quienes se precian de sabios se vuelven engañados por la soberbia y, a su vez, se hacen servidores de las criaturas y no del Creador; mientras que, por el contrario, en la *ciudad celeste* «no hay sabiduría humana, sino piedad, que funda el culto legítimo al Dios verdadero» (*La Ciudad de Dios*, XIV, 28). En otras

palabras, el *logos* que prima en la *ciudad celeste* no es uno manado del entendimiento humano, sino que es correspondido con Dios y con su voluntad (Edwards 122; *Evangelio según San Juan* 1:1-5)⁴³.

Por otro lado, en su estudio a la dicotomía entre las dos ciudades, James Wetzel plantea que

los ciudadanos de la Ciudad de Dios son todos aclamadores de Dios; ellos saben que la beatitud, una felicidad que satisface el alma, no es nada más que una disposición libre para adherir a Dios (*adhaerere Deo*). Los ciudadanos de la ciudad terrena, por el contrario, actúan como si tal devoción a Dios fuese detestable y opresora; ellos apuestan su bienestar en el amor a sí mismos (150).

Es decir, la sumisión del hombre ante la voluntad de Dios y la entrega hacia el amor de Dios es una liberación; mientras que, por otro lado, la voluntad sometida soberbiamente al amor propio termina sin saberlo esclava de sí. Al mismo tiempo, es importante destacar que la naturaleza de estos últimos, los habitantes de la *ciudad terrena*, no deja de ser buena, pero poseen una voluntad que se ha pervertido e impide que esta naturaleza buena exprese lo mejor de sí, apartándose del bien y encaminándose al vicio (Velásquez 2000 15-16). En relación con esto último, James Wetzel sostiene que todos los miembros de la *ciudad terrena* están engañados, en tanto que sus ciudadanos están confundidos y persiguiendo autoengaños y simulacros terrenos (151). A raíz de lo anterior, tal como en el pensamiento socrático y platónico, de acuerdo con san Agustín no es posible errar sino a través de la ignorancia, en tanto que

En las Escrituras *se llaman enemigos de Dios los que se oponen a sus mandatos, no por naturaleza, sino por sus vicios. No pudiendo dañarle en nada a Él, sino a sí mismos, son enemigos por su voluntad de resistencia, no por su poder lesivo, porque Dios es inmutable y absolutamente incommutable*. Este es el motivo de que el vicio con que resisten a Dios los llamados sus enemigos no sea un mal para Dios, sino para ellos mismos. Y esto no por otra razón que porque corrompe en ellos el bien de su naturaleza. No es contraria a Dios la naturaleza, sino el vicio, porque el mal es

⁴³ En relación con lo dicho anteriormente sobre la recepción y valoración agustiniana de la filosofía platónica, Mark Edwards sostiene que para Agustín Platón destacó por su discernimiento de que existe un único Dios, que es causa de la existencia, de la comprensión racional de las cosas y de los principios reguladores de la vida. Cada una de estas tres concepciones de Dios corresponde a cada una de las tres divisiones principales de la Filosofía antigua: Física, Lógica y Ética. Sin embargo, esta triple comprensión de Dios como el origen de las cosas, el revelador de la Verdad y el procurador de la felicidad, que es compartida por el platonismo y el cristianismo, tiene su principal diferencia en que este último posee la Encarnación como hito en el que el Creador se hace partícipe de su creación (Edwards 124-126).

contrario al bien, y ¿quién negará que Dios es el bien sumo? *El vicio, por tanto, se opone a Dios, como el mal al bien. Sin embargo, la naturaleza, aun siendo viciada, es un bien* (La Ciudad de Dios XII, 3. *Cursivas mías*).

En otras palabras, la naturaleza del hombre como creatura divina tiende al bien. Sin embargo, es su voluntad tendiente al vicio la que corrompe esta disposición al bien que posee el hombre. De acuerdo con san Agustín, este conflicto interno del hombre, cuya tendencia natural al bien entra en una disputa interna con la debilidad viciosa de su propia voluntad, actúa en perjuicio exclusivamente del hombre. Dios, que es por definición el Bien supremo e incorruptible, no es perjudicado por la corrupción del mal. Asimismo, aquí radica una de las principales diferencias entre el maniqueísmo, al que Agustín adhería en su juventud, y el cristianismo: mientras que el primero concibe al «bien» y al «mal» como dos fuerzas cósmicas, antagónicas e isovalentes, el segundo solo piensa que el «bien» tiene una esencia (*ousía*) propia, en tanto que el «mal» solo es una corrupción y/o ausencia del bien (Velásquez 2000 5-6).

Por otro lado, es importante señalar que también san Ambrosio y san Jerónimo, dos Padres de la Iglesia Católica (quienes, a su vez, también aparecen en *El divino africano* a la par de Agustino en las revelaciones divinas a Simpliciano, vv. 1061-1087; 2550-2567), ya habían desarrollado esta idea simbólica de las dos ciudades; pero fue san Agustín quien le dio un mayor desarrollo como doctrina teológica y filosófica (Velásquez 2016 149-151). En síntesis, de acuerdo con el pensamiento agustiniano las dos ciudades son constituidas a partir de dos tipos de amor, *cupiditas* y *caritas*, que garantizan, respectivamente, la ciudadanía en la *ciudad terrena* y la *ciudad celeste*. Asimismo, a pesar de que todas las criaturas humanas son buenas por naturaleza, debido a su origen divino constituido a imagen y semejanza de Dios, es la *voluntas* humana, mediante el ejercicio del libre albedrío, la que decide si entregarse al humildemente amor de Dios (*amor Dei*) o soberbiamente al amor de sí mismo (*amor sui*) (Velásquez 2016 155-160).

Finalmente, creo que es importante recordar que, así como el arquitecto originario de la *ciudad celeste* es Dios (Velásquez 2016 154), el punto de partida de la soberbia que da lugar a la *ciudad terrena* es la rebelión luciferina (Wetzel 154 y ss.). Luego, en la historia humana, siguiendo los acontecimientos del linaje adánico según el Antiguo Testamento, san

Agustín sostiene que son, respectivamente, Caín y Abel los fundadores de la *ciudad terrena* y la *ciudad celeste* (*La Ciudad de Dios* XV, 1). De este modo, según lo expresa nuestro santo:

El fundador de la ciudad terrena fue fratricida. Llevado de la envidia, mató a su hermano, que era ciudadano de la ciudad eterna y peregrino en la tierra. [...] Le envidió simplemente con esa envidia diabólica con que envidian los malos a los buenos, sin motivo alguno, sólo porque unos son buenos y otros malos. [...] [Así,] lo sucedido entre Caín y Abel es el trasluz de las enemistades que existen entre las dos ciudades, entre la Ciudad de Dios y la de los hombres (*La Ciudad de Dios* XV, 5).

Mientras que el amor *caritas* es el que mueve a los habitantes de la *ciudad celeste*, que pueblan en concordia esta ciudad en la eternidad, los habitantes de la *ciudad terrena* viven permanentemente en discordia, lo cual se manifiesta ya desde el acto fratricida que constituye su hito fundacional desde una perspectiva humana. Ahora bien, además de lo anterior, otro símbolo con el cual se representa a la *ciudad terrena* en la Historia Sagrada es con Babilonia, que actúa como el revés diabólico de la «Jerusalén celestial» (Velásquez 2000 4; Velásquez 2016 148-149). En relación con esto último, san Agustín rescata el significado etimológico de «Babilonia», cuyo significado es «Confusión» (*La Ciudad de Dios* XVI, 4). Naturalmente, dicho nombre, está emparentado con la confusión suscitada como castigo por la soberbia que tuvo Nebrot, el fundador de Babilonia, cuya pretensión soberbia e impía fue erigir una torre capaz de llegar hasta el cielo; no obstante, los hombres fueron castigados por Dios a través de la confusión de las lenguas, pues como dice san Agustín «el camino verdadero y seguro para llegar al cielo es la humildad. Ella [la humildad] levanta en alto el corazón al Señor, no contra el Señor» (*La Ciudad de Dios* XVI, 4). En otras palabras, además de la rebelión luciferina y del fratricidio en el linaje adánico, la soberbia ha sido también la causa de la confusión entre las lenguas de los hombres.

En síntesis, para el pensamiento de nuestro santo, según la doctrina de las dos ciudades

no hay en el reino del ser más que dos movimientos: aquél que va hacia lo alto y hacia la Verdad (*caritas*), aquél que va hacia abajo y se aleja de la verdad para ir hacia la apariencia (*cupiditas*); todo ser temporal e histórico no tiene otra elección que entre estos dos movimientos. En la historia del mundo, en la historia de la salvación y de la Iglesia, ninguna otra cosa interesa a Agustín (Hans Urs von Balthasar citado por Velásquez 2000 19).

Es decir, la *caritas* tiende a la elevación del hombre hacia lo verdadero y, asimismo, garantiza la participación de este en la *ciudad celeste*. Por el contrario, la *cupiditas* tiende a perseguir lo aparente, perecedero y corruptible, que caracteriza todo cuanto habita la *ciudad terrena*. En relación con esto último, solo la *ciudad celeste*, donde habita el Bien sumo es capaz de la creación, mientras que la *ciudad terrena*, donde habita el mal, solo es capaz de suscitar discordia y destrucción (*La Ciudad de Dios* XII, 3).

Hasta este punto, hemos expuesto sintéticamente cómo comprendió y vivió san Agustín la *conversión*, así como también los conceptos y metáforas que desarrolló para pensarla, tales como la antinomia entre las dos *polis* que existen en la eternidad y que están mezcladas en la historia humana, la cual es entendida de acuerdo con una «temporalidad lineal», que es siempre actualidad en la Eternidad (*Confesiones* XI 4-6). Asimismo, toda la historia humana, de acuerdo con el pensamiento agustiniano, puede ser comprendida como la constante disputa entre estas dos ciudades, cuyo origen en la Historia sagrada está en la rebelión luciferina. A partir de ese momento, se fundan dos ciudades eternas en las que todos los ángeles y hombres coexisten en dos ciudades donde habitan dos sociedades distintas, «una fundada entre los buenos y otra entre los malos, sean ángeles u hombres» (*La Ciudad de Dios* XII 1). Asimismo, como he referido anteriormente, esta dicotomía entre las dos sociedades, motivadas por estas dos manifestaciones del amor, que son la *cupiditas* y la *caritas*, guarda relación también con dos formas de movimiento a través de las que san Agustín comprende esta actividad tan antagónica de las almas: uno ascendente y otro descendente, que persiguen, respectivamente, la Verdad y la *apariencia*. Según hemos visto, son imposibles de soslayar los vínculos que poseen estas doctrinas agustinianas con el pensamiento ascético del Barroco español que hemos revisado. Tomemos esto en cuenta, pues, cuando llegue el momento de realizar el comentario al texto de nuestra comedia, cuyo protagonista posee una conversión que puede ser entendida como el peregrinaje entre las dos ciudades pensadas por san Agustín.

Capítulo 2: La conversión escenificada: san Agustín y Agustino en la literatura hagiográfica de Lope de Vega

En contraste con el teatro profano de la época, una buena parte de la producción dramática religiosa permanece postergada en cuanto a la atención y estudios que recibe en la actualidad. Esto ha afectado, particularmente, a las comedias de santos, cuya falta de estudios ha sido subrayada por algunos de sus estudiosos (Case 1999 11; Wardropper 1955 7-17). A pesar de que esta menor atención es comprensible, dada la distancia que existe entre la época contemporánea y los tiempos de mayor fervor religioso del período aurisecular, creo que es necesario que concedamos más relevancia a la comúnmente dada al teatro religioso; ya que en él podemos encontrar un tipo de producción literaria que servía como un vehículo para la transmisión de contenidos doctrinales y propagandísticos en el marco de la Contrarreforma. A lo largo de este capítulo, desarrollaré cuáles son los mecanismos dramáticos a través de los cuales Lope consigue en *El divino africano* transmitir todo el profundo entramado conceptual amalgamado en la idea de un ascetismo barroco, así como también incorporar la biografía y el pensamiento agustinianos en esta comedia. Posteriormente, tras identificar al personaje de Agustino y los recursos paraverbales que contribuyen a la representación de su conversión conforme a los criterios propuestos por estudiosos de la comedia de santos, complementaré estas observaciones a *El divino africano* a través de una lectura comparativa entre nuestra comedia y los dos poemas hagiográficos de las *Rimas sacras* que Lope dedica a san Agustín. Tal como veremos, estas dos poesías líricas desarrollan episodios de la hagiografía agustiniana que aparecen en *El divino africano* y que, asimismo, constituyen momentos decisivos en el peregrinaje vital y la conversión del santo.

2.1) De san Agustín a Agustino: la comedia de santos al servicio de la conversión escenificada

Como ya hemos dicho, cuando hablamos de la comedia de santos, nos encontramos ante una especie dramática que tuvo un especial y transversal éxito entre el público de su tiempo (Morrison 25-32; Sirera 1991 59-63). Esta fortuna de la que gozó la comedia de santos en las tablas fue tal que, incluso, hizo que su representación llegara hasta los corrales de

comedias, donde generalmente se escenificaba solo teatro de carácter secular (Fernández 2013; Sirera 1984 187-190). Esta característica diferencia notablemente a la comedia de santos del otro tipo de teatro religioso de la época, el auto sacramental, cuya representación mana de los «cuadros al vivo» o «misterios» medievales representados en el Corpus Christi (Wardropper 1955 31-61). En este sentido, a pesar de la gradual sofisticación dramática y escénica que tuvieron los autos sacramentales, estos siempre permanecieron indisolublemente relacionados con el calendario litúrgico y representados públicamente con motivo de festividades religiosas⁴⁴. Por su parte, mientras que existían comedias de santos compuestas específicamente para representarse en festividades o fechas de canonización de algún santo (piénsese, por ejemplo, en la trilogía de comedias que Lope de Vega compone sobre san Isidro con motivo de su coetánea canonización en 1622), estas también eran compuestas con objetivo de ser puestas en escena en los corrales de comedia. En otras palabras, existía un público que estaba dispuesto a pagar por asistir a la representación de dramas hagiográficos. Me parece que este último antecedente es sumamente importante, ya que permite dimensionar el interés y divertimento que ofrecían las comedias de santos al público aurisecular.

Cabe destacar que esta finalidad de entretención que poseían las comedias hagiográficas se hacía compatible con la labor doctrinal y pedagógica de estas, de modo que las comedias de santos pretendían servir tanto para la edificación como para la entretención moral de su público (Case 1999 13; Morrison 25). Para conseguir este propósito, la comedia de santos se valía de una serie de recursos literarios que, en definitiva, excedían la atención a la pura historia de la vida del santo representado, sino que también incorporan una serie de libertades escénicas y dramáticas que proveían a la invención de los ingenios áureos de una gran cantidad de posibilidades escénicas y creativas. Por ejemplo, en las comedias de santos son comunes las inserciones de personajes y acontecimientos que exceden la propia vida del santo⁴⁵. Además de lo anterior, también se incorporan elementos visuales en escena, los cuales pueden variar significativamente: desde efectos que emulaban apariciones de ángeles,

⁴⁴ No obstante, como bien desarrolla Wardropper, no siempre es tan evidente el aspecto «sacramental» de estos autos, lo que ha suscitado dificultades a la hora de elaborar definiciones sobre el género (1955 19-29).

⁴⁵ Podríamos decir que, en cierto sentido, la totalidad de la *fábula* aristotélica que constituye las comedias de santos, no está determinada por la vida y obra (milagros, virtudes excelentes, conversión, martirio, escritos, etc.) de la persona que es canonizada o beatificada, puesto que existe también una gran cantidad de personajes y escenas que son inventados por el poeta.

así como también representaciones escénicas de pinturas o cuadros alegóricos. Precisamente, este rasgo de las comedias de santos hizo que durante mucho tiempo fuese difícil denominar a este tipo de teatro. Durante el XVII, algunas denominaciones que recibió hacían alusión al carácter sacro de su contenido («Comedias divinas» las llamó Cervantes, «comedias de santidad» Suárez de Figueroa, y «comedias a lo divino» Salas Barbadillo), mientras otros nombres aludían más bien a las características escénicas del teatro («comedias *de apariencias y tramoyas*» como las llamó Agustín de Rojas), son algunos de los nombres que recibió el drama hagiográfico aurisecular en su tiempo (Case 1999 16).

Naturalmente, como se deja ver ya en la falta inicial de una nomenclatura establecida para llamar a estas comedias, la distinción de lo que actualmente conocemos como las «comedias de santos» fue posterior. En consecuencia con lo anterior, a continuación, delinearé algunas de las características generales de este tipo de teatro que, a diferencia del auto sacramental, posee una estructura de tres jornadas; tal como lo hacía la Comedia Nueva española. Dado que me gustaría ofrecer una semblanza de las posibilidades literarias y escénicas que entrañaba la comedia de santos, de cara a nuestro análisis concentrado en la conversión de Agustino en *El divino africano*, separaré en dos grupos las características de esta especie dramática aurisecular. En primer lugar, mencionaré las libertades creativas que conciernen a la construcción misma del texto literario, es decir, las amplias posibilidades creativas de las que proveía la materia hagiográfica al poeta dramático aurisecular. Estos podríamos decir que son elementos *poéticos*, ya que guardan relación con el texto literario. Luego, en segundo lugar, me gustaría referir aquellos elementos de la comedia de santos que pertenecen al plano paraverbal, es decir, los componentes escénicos, visuales y/o performáticos del género. Asimismo, junto con lo anterior, por supuesto que antes de pasar a esta recapitulación de las características *poéticas* y *escénicas* de la comedia de santos, revisaremos sucintamente la definición y principales cualidades de esta especie dramática.

2.1.1) La «comedia de santos» en la tradición hagiográfica

El teatro que actualmente llamamos «comedias de santos» nace para referirse a un conjunto de obras religiosas que poseen, más allá de sus muchas diferencias y particularidades, una característica en común fundamental: todas tienen como argumento y

protagonista a un santo que recibe culto o algún personaje bíblico importante, cuya vida y obras son escenificadas (Case 1999 19-20; Morrison 25-33). Aparte de ese rasgo, no son tantas las características en común que podemos encontrar entre las «comedias de santos», puesto que este subgénero del teatro religioso barroco español posee considerables posibilidades en el XVII, tanto a un nivel de argumento como de representación. Por ejemplo, el nivel de historicidad que tiene cada una de las comedias es oscilante, dependiendo esto tanto de las preferencias del público y el escritor, así como también del nivel de antecedentes que se poseen de la vida de cada santo. En este sentido, no es raro ver que se incorporen acontecimientos y escenas que no forman parte de la tradición hagiográfica en torno al santo (Sirera 1991 71). No obstante, como señala Josep Lluís Sirera, a diferencia de las demás formas del teatro religioso aurisecular, las comedias de santos

son las que [...] guardan más similitud con el teatro profano. Son, de hecho, “comedias a lo divino”. Se presta a esto el carácter novelesco de buena parte de las hagiografías, así como las posibilidades que ofrecen en orden a la invención de personajes, situaciones, etc... (1984 189).

Me parece importante subrayar el término «novelesco» que emplea Sirera para adjetivar a la comedia de santos, ya que presta atención en un aspecto sumamente importante del género: la variedad de escenas y situaciones dramáticas que pueden encontrarse circunscritas dentro de una misma obra. Un buen ejemplo de esta variedad podemos verla en *El divino africano*, cuya *varietas* barroca es evidente: la comedia principia con una lección de retórica por parte de Agustino y acaba, por su parte, con la violenta toma de Hipona por parte de los vándalos y el ascenso al cielo de Agustino. Luego, en el entretanto, tenemos una serie de episodios proféticos o de intervención divina, así como también la aparición de alegorías personificadas, la ocurrencia del bautismo de nuestro protagonista, la muerte de su madre, etc. A lo largo de toda esta variedad, la comicidad comparte espacio con la gravedad de lo asuntos teológicos y propiamente doctrinales. Esta variedad y mixtura nos permite asociar a la comedia de santos, como hace Sirera, más con la Comedia Nueva que con el auto sacramental (1984 187 y ss.). En este sentido, no es extraño ver figuras bufonescas y escenas risibles sucedidas de soliloquios teológicamente densos, revelaciones manadas de Dios o el martirio del santo que protagoniza la obra. Sin embargo, a pesar de que pueden ser

considerables en cantidad, todos los elementos bufonescos y cómicos de la comedia de santos están subordinados a su afán propagandístico (Sirera 1991 y Case 1987 47-60).

Por su parte, el modo particular en el que la comedia de santos hace gala de este afán propagandístico inherente a la literatura religiosa del Barroco, guarda también con el tratamiento particular que hizo de la materia hagiográfica, diferente en comparación con la tradición que la precede. La hagiografía, cuya relación con el teatro y las representaciones alegóricas se remontaba a la época medieval, construía personajes que pertenecen a un tipo muy especial de narrativa o relato. De ahí que André Jolles, en su estudio *Las formas simples*, considere a la hagiografía como una de las formas rudimentarias de la literatura, la cual comparte esta categoría (entre otras más) con el mito, el enigma, la sentencia o el chiste. Según Jolles los personajes de las hagiografías son cristianamente comparables con los «héroes» de la tradición pagana, de acuerdo con la excepcionalidad que poseen tanto la figura del héroe que conquista grandes hazañas como la del santo, cuya distinción entre los demás hombres es su capacidad de poseer una piedad y virtud lo suficientemente sobresalientes para acercarlos más a lo divino que a lo humano (Jolles 29-41). En este sentido, es importante destacar que los santos no abandonan su humanidad totalmente, pero son capaces de obrar de formas prodigiosas y milagrosas en comparación con el común de los seres humanos, lo que los acerca a la divinidad. Esto explica la variedad de vidas, obras y hazañas que encontramos en las *Flos Sanctorum*, ya que mientras existen santos cuyo mayor hito fue entregar la vida terrenal por Cristo y hacerse mártires, también existen santos por su caridad, por su capacidad bélica sirviendo en el combate en defensa de la Iglesia, por su devoción mariana o por su intelecto.

La gracia divina se posa sobre los santos, lo cual hace posible que estos obren milagros que son tan variopintos como lo son también las vidas de los feligreses que rendían devoción a los santos. De este modo, la devoción por cada uno de los santos es también un eje que articula el sentido comunitario de grupos humanos o sociales, atravesando los distintos estratos sociales mediante la ejemplaridad del virtuosismo heroico del santo (Jolles 51-61). He ahí la razón por la que importaba en el XVII, sobre todo, sacarle partido a la dimensión doctrinal y al potencial propagandístico de la comedia de santos: los santos recibían una admiración semejante a la que antaño tenían los héroes (quienes, recordemos, ya desde la Antigüedad, eran concebidos como semidioses, compartiendo un linaje

simultáneamente humano y divino), así como también eran poseedores de un carácter de «ejemplaridad» ante el público que asistía a la representación de sus comedias. Este estrecho vínculo entre la educación moral y la entretención inherente a la comedia de santos, por ejemplo, hizo que Thomas E. Case se refiriera a ellas como un «instrumento del Concilio de Trento» (Case 1999 13).

Ahora bien, a pesar del carácter propagandístico y doctrinal de la comedia de santos, creo que es importante destacar nuevamente que el drama hagiográfico barroco, desde sus orígenes se representaba en espacios que no son estrictamente devocionales (Ferrer Valls 1984). Como ya hemos dicho, la entretención es también una finalidad de este teatro. Se trata de «comedias», como las seculares, pero «a lo divino», según las llamó Sirera. Acercar el dinamismo y variedad de escenas de la Comedia Nueva al teatro religioso, ciertamente, fue algo novedoso, que diferenció a la comedia de santos barroca respecto del teatro hagiográfico medieval (Morrison 25-26; Sirera 1984 187-190; Sirera 1991 61-62;).

Esto hace que la relación que la comedia de santos posee con la historia sea también complicada. Tratar las materias hagiográficas, a pesar de la posibilidad de insertar elementos sobrenaturales o alegóricos en sus representaciones, más allá del carácter novelesco que podían poseer las comedias se esperaba que fuesen fieles al relato histórico en torno al santo. En este sentido, dado el carácter histórico y verídico que poseen los hechos representados en las comedias de santos (incluso en aquellas donde se escenifican milagros o revelaciones celestiales), el drama hagiográfico se inscribe, en cierto sentido, a medio camino entre los textos de ficción y no ficción. Por un lado, la estructura y acontecimientos de los argumentos de cada obra son dados por una hagiografía ya existente; sin embargo, en el intertanto se pueden insertar todo tipo de elementos, situaciones y escenas dramáticas. Dicho de otro modo, podríamos sostener que en la comedia de santos coexisten dos cuestiones que podríamos pensar mutuamente excluyentes: por un lado, existe una ortodoxia en la dimensión conceptual e ideológica de este tipo de teatro; pero, por otro lado, esta ortodoxia, desde el punto de vista de los contenidos conceptuales que están en el trasfondo de las comedias de

santos, coexiste con una heterodoxia, desde el punto de vista literario, que daba amplias libertades a la hora de elaborar estas comedias⁴⁶.

Tras haber revisado, brevemente, qué son y qué características tienen las comedias de santos, procederé a enumerar algunos de sus rasgos más notables en aras de exponer cómo estos se hacen manifiestos en *El divino africano*, contribuyendo así a la exposición del contenido doctrinal inherente a la conversión de Agustino.

2.1.2) Una caracterización de Agustino a partir de los criterios de la comedia de santos

Como su nombre lo indica, los argumentos escenificados en las comedias de santos son las vidas de personajes de la tradición hagiográfica o bíblica en general⁴⁷, por lo que existe una estructura previa que ordena los acontecimientos que pueden representarse. Sin embargo, este «pie forzado», dictado por los sucesos históricos vinculados a la tradición hagiográfica, tampoco impedía que existiera una libertad considerable para insertar elementos novedosos a esta historia: por ejemplo, la inserción de episodios milagrosos, intercalar escenas cómicas en medio de escenas de devoción piadosa o de la escena del martirio del santo y su ascenso al Cielo, o bien la inserción de episodios que son pura invención del ingenio detrás de la comedia. Evidentemente, sería justo decir que la predilección del Barroco por la *varietas* en las artes se manifiesta, particularmente, en el teatro y, en específico, en la comedia de santos como forma de la poesía dramática, experiencia estética y espectáculo popular.

Ciertamente, tomando en consideración el repertorio de hagiografías que existían para trasladar a la escena son comprensibles las razones por las que las comedias de santos ofrecen tanta variedad de situaciones e historias: cada vida que forma parte del santoral posee una cualidad compartida, a la vez que una serie de particularidades que «individualizan» al santo

⁴⁶ A raíz de esto explicamos, por ejemplo, que eruditos contemporáneos de las comedias de santos las juzgaran negativamente, así como también se continuó haciendo en la crítica decimonónica de este tipo de teatro (Aicardo 156-161; Case 1999 16; Morrison 29).

⁴⁷ Esta es una aclaración importante que hace Robert R. Morrison a la hora de definir la comedia de santos: los protagonistas pueden ser ajenos a la tradición hagiográfica, puesto que se incluyen también las vidas de personajes bíblicos, como en *La hermosa Ester* de Lope (Morrison 16). Este hecho, junto con la transversalidad social, sexo-genérica y racial de los santos, permite que se den interesantes combinaciones en este género. Comentando este fenómeno proteico que caracteriza a la comedia de santos, por ejemplo, Cazés Gryj ha sostenido que *El José de las mujeres* de Calderón de la Barca podría considerarse «una comedia palatina vuelta a lo divino» (40).

más allá de este trasfondo en común con los demás santos. Bajo el alero de la «santidad» se abarca a un número importante de vidas que, fuera de la semejanza *sine qua non* que comparten (ser modelos ejemplares de heroica virtud, sobreponiéndose ante la debilidad humana y asemejándose a Cristo), poseen igualmente un variado repertorio de virtudes y hazañas que solo comparten su excepcionalidad. En este sentido, podríamos decir que la *varietas* de sus protagonistas hace que sea difícil establecer criterios excesivamente arbitrarios a la hora de identificar a los santos de estas comedias. Comentando esta variedad en la unidad (y unidad en la variedad) que caracteriza a los protagonistas del *corpus* de las comedias de santos, Josep Lluís Sirera ha sostenido que en esta especie dramática barroca:

los santos son múltiples en la forma, pero idénticos en su esencia. Figura proteica que adopta mil formas distintas pero que siempre se nos muestra imbuido de unas mismas e idénticas virtudes (1991 65).

En otras palabras, independientemente de las distintas diferencias entre los santos⁴⁸, existe un común denominador que los hace a todos poseedores de una idéntica esencia: la posesión de la santidad. Ahora bien, esta santidad, por supuesto, en cada santo se manifiesta a través de diferentes maneras, hechos y milagros. Sin embargo, naturalmente, cada una de las virtudes que constituyen las «hazañas» de todo santo son las propias del cristianismo; así, comentando acerca de la humildad y el dominio de la *carne*⁴⁹ como las grandes victorias heroicas del santo, Robert R. Morrison concluye que «la obediencia, el resplandor la fe, el valor, el amor, el genio, el heroísmo, el ascetismo, la oración, los milagros, la santidad [*holiness*], la sabiduría, la humildad; tales [virtudes] están la composición de la santidad [*sanctity*]»⁵⁰ (44). De todos modos, dada la necesidad de establecer, por lo menos, algunos cuantos rasgos que nos permitan entender a Agustino en el contexto de los protagonistas de

⁴⁸ Solo considerando la producción hagiográfica de Lope, protagonistas los hay de extracción social alta (*Barlaán y Josafat*, *El José de las mujeres*), así como también baja (*San Isidro, labrador de Madrid*, *El rústico del cielo*). Asimismo, hay registros de protagonistas negros (*El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*) y mujeres (*La bienaventurada madre Santa Teresa de Jesús*), e incluso niños (*El niño inocente de la Guardia*). En este sentido, es llamativa y difícilmente superable la variedad de protagonistas que posee este subgénero del teatro áureo.

⁴⁹ Que, recordemos, junto con el *mundo* y el *demonio* conforman los tres grandes enemigos del hombre en su vida terrena, conforme a la tradición cristiana.

⁵⁰ Indico los sustantivos en el texto inglés, debido a que en la traducción quedan las palabras /*holiness*/ y /*sanctity*/ como «santidad», ya que no he pensado en un término en español que pueda reemplazar al primero. Aclaro esto por si la cita pareciera redundante al indicar la «santidad» [*holiness*] como uno de los elementos constitutivos de la «santidad» [*sanctity*].

las comedias de santos, creo que es necesario tomar en consideración algunos antecedentes que nos permitan evitar anacronismos o equívocos a la hora de analizar la psicología del protagonista de nuestra comedia. A raíz de lo anterior, me remitiré al clásico estudio «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico» de Josep Lluís Sirera, quien más allá del mencionado carácter proteico de estas obras y de sus protagonistas, fue capaz de establecer criterios útiles y operativos para la identificación de los santos-protagonistas. A continuación, expondré sintéticamente cada uno de los tres sistemas de oposiciones que constituyen los criterios propuestos por Sirera para la identificación de los protagonistas de estas comedias y, junto con ello, analizaré a la luz de ellos al de *El divino africano*.

a) Historicidad del santo:

El primer criterio establecido por Sirera es el de la historicidad de las comedias de santos. Ahora bien, cuando hablamos de la «historicidad» de las comedias, nos referimos a cómo la historia en ellas

juega un doble papel: por una parte sirve de puro marco ambiental a la obra sin que ello influya directamente en la construcción de la pieza (así, sabemos del carácter estrictamente contemporáneo de *La niñez del padre Rojas* lopiano, o del histórico de *El triunfante martirio y gloriosa muerte de San Vicente* de Ricardo de Turia); pero por otra, las comedias de tema situado en el pasado desarrollan en función de la historicidad situaciones que tienden a remarcar este carácter. (Sirera 1991 66-67).

De acuerdo con el investigador valenciano, esto podemos verlo manifiesto a través de cómo, en ocasiones, la comedia de santos pareciera derivar al drama histórico, lo cual no se debe a un descuido del ingenio; sino que precisamente al afán de

destacar que la vida del santo transcurre en otra época mediante la interpolación de una acción (más o menos desarrollada, eso solo interesa a efectos cuantitativos) que la encuadre en un momento concreto y reconocible; de aquí la aparición de personajes históricamente muy conocidos, o la representación de episodios no menos populares (Sirera 1991 67).

En el caso particular de *El divino africano*, el tiempo histórico y el contexto que rodeaba a san Agustín se hace presente de varias maneras. Esto se hace patente de múltiples formas a lo largo de la comedia. Por ejemplo, además de obedecer a la tradición hagiográfica

en torno a Agustín ya desde sus propias *Confesiones*, la participación de santa Mónica, san Ambrosio y san Simpliciano en nuestra comedia posee la función de proveer al san Agustín lopesco de un marco referencial igualmente de conocimiento común para los espectadores, así como también capaz de expandir la comedia más allá de los horizontes de la propia hagiografía del santo⁵¹. Asimismo, fuera del entorno más inmediato de Agustino, también vemos la inserción de escenas por parte de Lope que poco tienen que ver con la historiografía en torno a san Agustín, pero que enriquecen el mundo dramático que construye esta comedia de santos. Por ejemplo, la primera escena de la comedia consiste en la interacción de un grupo de estudiantes de retórica, que son todos invención de Lope de Vega (vv. 1-79). A través de esta escena no solo tenemos un acceso a un cuadro cotidiano que nos permite conocer, primero que todo, a Agustino en su trabajo como profesor de retórica; sino que también contemplar por un momento el rutinario del mundo que rodea a nuestro protagonista, la Cartago del siglo IV d.C. La imagen es sumamente prosaica: un grupo de niños que estudiaban retórica, quienes, junto con ser los primeros personajes que aparecen en escena, también nos permiten conocer la opinión que públicamente otros tienen sobre nuestro protagonista⁵². En otras palabras, podríamos decir que se inaugura la acción dramática por medio de un cuadro cotidiano del mundo en el que transcurre la acción de *El divino africano*, que se desarrolla en Cartago, Milán e Hipona. Asimismo, en nuestra comedia existen otros ejemplos de escenas que, a todas luces, «expanden» el mundo de *El divino africano* más allá de la historicidad del propio Agustino, tenemos las escenas urbanas de Milán donde interactúan damas y galanes, y, a continuación, dos pobres (vv. 1324-1371). Me parece que esto es destacable, porque en unos pocos versos, tenemos la presencia en escena de personajes provenientes de distintos estamentos de la sociedad. Creo que estos episodios, si

⁵¹ Ciertamente, los roles que ofrece Lope de Vega a santa Mónica, san Ambrosio y san Simpliciano son bastante importantes a lo largo de la comedia, lo cual queda demostrado en que el mundo celeste se comunica directamente con ellos, a través de los sueños proféticos y visiones de santa Mónica (vv. 361-512; vv. 1252-1311) o Simpliciano (vv. 1036-1087; vv. 2540-2571), que anticipan la conversión de Agustino y su rol fundamental en la historia de la Iglesia Católica. Más adelante, analizaré con mayor detención estos pasajes de nuestra comedia.

⁵² De hecho, como analizaremos detenidamente más adelante, ya desde esta primera referencia a Agustino, los niños, Celestio y Evandro, plantean el tema en torno al que se articularán los primeros dos actos de la comedia: ¿puede considerarse sabio al erudito Agustino, si aun no es capaz de salvarse cristianamente y persevera en la herejía maniquea? (vv. 23-66).

bien son irrelevantes para la trama de Agustino, son buenos ejemplos de cómo la comedia de santos saca partido al potencial sinecdótico del teatro aurisecular.

Otro episodio inventado por Lope que me parece destacable es aquel donde san Ambrosio, el Obispo de Milán, le impide el acceso al templo sagrado a Teodosio, el César romano, debido a que esta ha ordenado la Masacre de Tesalónica (vv. 824-927); pues en este episodio vemos resumido el conflicto entre la autoridad terrena y la divina. Así, haciendo gala de una importante economía dramática (para nada inusual en el teatro barroco), la parte reemplaza al todo y esta breve escena donde san Ambrosio reprocha al César romano su soberbia desenfrenada, amenazando su autoridad política e impidiéndole el acceso a la Iglesia hasta que no manifestara arrepentimiento por haber ordenado la matanza en Tesalónica, sirve para representar sintéticamente la diferencia entre el poder humano y el divino. Es decir, por medio de esta escena, que se da incluso antes de que Agustino tenga su primer encuentro con san Ambrosio, Lope de Vega está poniendo de manifiesto un conflicto profundo en el trasfondo conceptual de la comedia: la oposición existente entre el poder político (humano, terrenal, caduco) y el poder divino (divino, celestial, eterno). Este par binario de oposición, como bien ha distinguido Thomas E. Case en su estudio a la comedia que nos ocupa, no es sino uno de los tantos que podemos encontrar en ella:

Consistente con el proceso de san Agustín, Lope establece una serie de pares binarios de oposición en *El divino africano*: la Ciudad de Dios vs. la Ciudad de Diablo, la fe cristiana vs. la herejía, el espíritu vs. la carne, la Iglesia (san Ambrosio) vs el estado (Teodosio), y su vida pagana (Africana) vs. su vida cristiana (hábitos de obispo) (Case 1990 139-140).

En segundo lugar, a la hora de considerar la historicidad del santo como una dimensión de este para identificarlo como personaje, Sirera propone que también se tome en cuenta la proyección de la hagiografía y sus circunstancias históricas hacia el presente del autor y el público. Esta «actualización» de los santos no se consigue solo mediante la incorporación de anacronismos en las comedias ni de personajes tipificados, sino que también

mediante las *profecías* a las que se les reserva principalmente el papel de remarcar la *actualidad* del santo en cuestión. Generalmente, se exalta la institución (Orden religiosa, Hospital, etc.) creada por el santo, o a los monarcas empeñados en su canonización (68).

En este sentido, los elementos proféticos, que anticipan desde una fuente celestial acontecimientos ajenos a las circunstancias históricas del drama, están ampliamente presentes en las comedias de santos. Por ejemplo, en este tipo de profecías podríamos enmarcar la revelación de Mónica, quien ve a Agustino quitarse las vendas de la Herejía y apartarse de su camino, gracias a la Verdad, antes de que nuestro protagonista se convierta (vv. 1252-1311); o bien, una vez que Agustino se convierte y bautiza, donde Mónica y Simpliciano le entregan a Agustino el hábito que constituye el atuendo de la Orden de San Agustín, reconocible aun en tiempos de Lope (vv. 1812-1845); o bien cuando Simpliciano tiene la revelación celestial de que Agustino es uno de los cuatro hombres sobre cuyos hombros descansará la Iglesia, junto con Ambrosio, Gregorio y Jerónimo, anticipando el rol fundamental de san Agustín en la tradición católica (vv. 2540-2571); o, finalmente, la toma y saqueo de Hipona por parte de las tropas de Alarico (Ulderico en la comedia de Lope) (vv. 2786 y ss.). Todos estos acontecimientos proveen un marco de acción que excede, con creces, la temporalidad de los sucesos abarcados por esta comedia, proyectándolos hacia el presente de lector.

b) Vía de acceso a la santidad

Tras haber comentado la historicidad como un criterio para identificar tipológicamente a cada uno de los santos de estas comedias, Sirera propone un segundo criterio, el cual se basa en la vía de acceso seguida por el santo para llegar hacia la santidad. Nuevamente, el investigador valenciano distingue *grosso modo* dos caminos por los cuales los santos pueden acceder a la santidad: «se puede llegar a santo después de convertirse, o se puede ser santo desde el primer momento» (Sirera 1991 69). En el caso de estos últimos, nos referimos a personajes que ya desde el comienzo de la acción dramática poseen la Fe y las virtudes cristianas (véase, por ejemplo, *La niñez de san Isidro* de Lope de Vega). Ahora bien, en el caso de las primeras obras, comenta Sirera que específicamente en el caso de nuestro autor la conversión cobra un rol privilegiado como motor de comedias de santos:

el papel de la conversión [funciona] como eje estructurante de la acción: hacia ella tiende y de ella parte toda la obra, y así Lope de Vega la reforzará en algunos casos mediante las apariciones premonitorias que tienen una función clara: poner de relieve que ya antes de la conversión Dios se había fijado en los valores del futuro santo (1991 70).

En este sentido, la conversión de santo, a pesar de que fuera de sobra conocida por los espectadores de estas comedias, poseía un interés dramático a través de la representación del proceso que concluye con la adquisición de la fe y la santidad. En este sentido, Sirera indica que hay historias de conversión que se suscitan a través de la inspiración o contemplación de un tercero (por ejemplo, Ginés en *Lo fingido verdadero* o Josafat en *Barlaán y Josafat*, ambas del Fénix); no obstante, las menos frecuentes son aquellas que se dan a través de una actividad interior e intelectual (Sirera 1991: 70). Es por todo lo anterior que Josep Lluís Sirera destaca precisamente a *El divino africano* como una comedia de santos poco frecuente en cuanto al tratamiento que ofrece de la conversión del santo: según el crítico valenciano, Agustino constituye una rareza entre los protagonistas de las comedias de santos, por tratarse de uno de los pocos santos que dan cuenta de complicadas vacilaciones y dudas de carácter intelectual y espiritual.

Debo aclarar que, a mi juicio, es sumamente comprensible que Lope haya dotado de especial atención y desarrollo al proceso de conversión de san Agustín; sobre todo, tomando en cuenta que, a través de los primeros nueve libros de sus *Confesiones*, el propio Agustín había plasmado su extenso proceso de conversión, que culmina con el célebre episodio donde ángeles le cantan «¡Tolle lege! ¡Tolle lege!» (¡Toma y lee! ¡Toma y lee!) y lo instan a la lectura de una epístola paulina (*Confesiones* VIII, xii)⁵³. Además de lo anterior, recordemos que en el siglo XVII las *Confesiones* continuaban siendo un texto que gozaba buena fortuna editorial, destacando como hito la traducción del erudito Pedro de Rivadeneira, que en 1596 puso a disposición del público que no sabía latín una traducción que llegó a ser un éxito editorial⁵⁴. Por otro lado, más allá de la simpatía e interés que podría haber despertado en el público aurisecular una comedia hagiográfica con san Agustín como protagonista (pues, recordemos, que *El divino africano* jamás llegó a representarse), creo que existen

⁵³ Este episodio, que constituye el momento cúlmine de la conversión del santo, está fielmente retratado en la comedia de Lope de Vega que aquí estamos estudiando (vv. 1540-1649). Más adelante, analizaré con mayor detención dicho episodio, de modo que podamos comprender en la trascendencia del mismo para el peregrinaje vital y espiritual de Agustino en *El divino africano*.

⁵⁴ No obstante, aclaremos que el éxito editorial de la traducción de Rivadeneira no debe llevarnos a asumir que Lope de Vega se basó en la edición castellana de las *Confesiones* para elaborar *El divino africano*. De todos modos, estos son antecedentes importantes para esclarecer, y a pesar del excelente trabajo que ha hecho José Argüés en su edición de *El divino africano* (la primera edición crítica y elaborada con pleno rigor filológico) por esclarecer las fuentes de la comedia, todavía es una materia para continuar discutiendo el tema de las fuentes hagiográficas que utilizó Lope para escribir esta comedia.

antecedentes suficientes para pensar que Lope de Vega pudo tener un especial interés en la figura de san Agustín dentro de todo el santoral. Ciertamente, esta presunta simpatía o interés particular que Lope de Vega pudo sentir por san Agustín no es primera vez que se plantea ni tampoco es una ocurrencia propia⁵⁵; pero en el caso específico de *El divino africano*, Agustino dedica prácticamente la primera mitad de la obra a desarrollar su proceso de conversión. En otras palabras, en el caso de nuestro protagonista, de una manera inusual en las comedias de santos, Lope de Vega escenifica a un santo que carece de la virtud cardinal que más caracterizaba a los protagonistas de este teatro: la humildad, que se manifestaba en la mayoría de sus acciones y palabras, virtud por antonomasia de la ejemplaridad del santo (Morrison 92-93).

A diferencia de los demás santos, que experimentan *anagoge* o intervenciones divinas directas, en el caso de Agustino está muy retratado en escena el proceso interno a través del cual el personaje transita desde el maniqueísmo al cristianismo, desde la herejía a la verdad cristiana, desde la soberbia a la humildad. Esta mutación del personaje, cabe destacarse, solo se consigue a través de una transformación integral de sí mismo. El alma de Agustino, y no solo su entendimiento, debe entregarse al *ordo deorum*, al *logos* cristiano y a la *caritas*, en lugar de la *cupiditas*, dicho en términos de san Agustín. Este proceso de *conversión*, sin embargo, en el propio Agustín histórico, fue gradual. De acuerdo con la teóloga Marie-Anne Vannier, en su estudio sobre los conceptos de conversión (*conversio*) y aversión (*aversio*) en las *Confesiones* de san Agustín,

la piedrangular de la acción humana es la *conversio* que Agustín experimentó a lo largo de muchos años (entre 372 y 387) y que se convirtió en el crisol de su vida y pensamiento, convirtiéndole en uno de los grandes conversos de la historia de la humanidad (63).

Ciertamente, dentro de las múltiples características que podrían resaltarse de san Agustín (podemos pensar en el converso arrepentido, el santo, el filósofo, el teólogo o el

⁵⁵ Véanse los trabajos de Amparo Izquierdo Domingo («La influencia de san Agustín en los autos sacramentales de Lope de Vega»), José Manuel Hidalgo («La doctrina agustiniana de doce sonetos en las *Rimas sacras* de Lope de Vega») y Hugo Lezcano Tosca («San Agustín en la literatura religiosa de Lope»), que principalmente se concentran en la lírica y teatro religiosos del Fénix.

humanista, que son distintos matices con los que podríamos adentrarnos a Agustín), pareciera haber prevalecido para Lope el interés por resaltar la idea de Agustino como el converso por antonomasia. El mismo Lope de Vega en la dedicatoria de *El divino africano* a Rodrigo Mascareñas, obispo de Oporto, dice sobre el protagonista de esta «tragicomedia»:

Corta satisfac[c]ión de mis obligaciones es ofrecer a Vuestra Señoría Ilustrísima esta tragicomedia. Pero es tanta la excelencia de la historia (cuyo sujeto es la conversión del Divino Africano, vir ille clarissimus —como dijo san Gregorio— ac ómnium expectatione gratissimus Augustinus), que justamente es digna de tan soberano prelado, así por las virtudes como por el ingenio; pues ellas fueron tan milagrosas y él tan divino, como consta de las palabras que él mismo dice en el libro cuarto de sus Confesiones, que estudió por sí mismo todas las ciencias sine magna difficultate, nullo hominum tradente (que no hay mayor hipérbole, pues fue tan eminente en todas que hasta de la música escribió seis libros, por quien dijo Licencio: *quibus in te lenta recumbit musica*) (490, el subrayado es mío).

Me parece importante prestar atención a estas palabras, ya que constituyen el único texto del que disponemos donde Lope de Vega comente sobre el contenido de *El divino africano*, así como de su protagonista. Destaquemos, en primer lugar, que el «sujeto» (tema, argumento, *mythos*) de esta comedia es la conversión de san Agustín⁵⁶, cuyos méritos destacados por Lope son dos: las virtudes, que son llamadas milagrosas, y el ingenio, que es llamado divino. Además de lo anterior, también es importante destacar la cita del texto de las *Confesiones* que Lope decide resaltar, que consiste en un fragmento del texto donde Agustín refiere el carácter autodidacta de buena parte de su formación, y cómo pudo leer y entender las *Categorías* de Aristóteles sin la necesidad de maestros que lo ayudaran a comprender el texto, que era lo habitual entre los estudiantes (*Confesiones* IV, 16). Ciertamente, antes y después de su *conversión*, san Agustín siempre fue poseedor de un entendimiento sobresaliente, de un *ingenio* destacado, para decirlo en la terminología aurisecular⁵⁷. En el caso de Agustino, Lope no pasa por alto este aspecto y dedica varios versos a resaltar, a través del propio protagonista y también por medio de otros personajes, que la erudición e ingenio

⁵⁶ Como señala Aragüés en su nota a la edición de esta obra, el epíteto «divino africano» no era habitual en la tradición anterior a Lope, sino que parece ser una invención del propio autor. Curiosamente, como ejemplifica Aragüés, existe un ejemplo muy posterior de Lope empleando este mismo epíteto en *La Gatomaquia*: «Ni en su *Ciudad de Dios* pasó en olvido / el divino africano [...]» (Silva VII, vv. 103-104) (Aragüés 490).

⁵⁷ Y cuando hablo de «ingenio» aquí, estoy pensando en los alcances que puede tener, por ejemplo, de acuerdo con el estudio y amplificación que ha hecho Emilio Hidalgo-Serna con el pensamiento de Baltasar Gracián y, principalmente, de la *Agudeza y arte de ingenio*, permite que cuando pensemos en el «ingenio» aurisecular podamos entender una facultad cognoscitiva, cuyos alcances exceden lo literario (127-168).

de Agustino son prodigiosos. El mismo Agustino, en el primero de los soliloquios que tiene en la comedia, que se da después de que acaba su lección de retórica ante unos jóvenes estudiantes, resalta el carácter autodidacta de su erudición y prodigioso de su ingenio:

Yo, sin algún maestro,
he estudiado por mí las ciencias todas [...]
Los libros he entendido
de Platón y Aristóteles. Y cuantos
he visto y conocido,
que con maestros los ignoran tantos,
yo los sé por mí solo:
único ingenio soy de polo a polo (vv. 189-190; 195-200).

La conciencia que demuestra Agustino sobre su sobresaliente «ingenio», único en todo el mundo, lo hace a su vez ser más proclive a adoptar una actitud soberbia, la cual se convierte en el mayor obstáculo con el que se encuentra el personaje. En este sentido, Agustino puede destacarse significativamente dentro de los protagonistas de las comedias de santos al tomar en cuenta su vía de acceso a la santidad, ya que Agustín era sobresaliente incluso antes de su conversión al cristianismo y su actividad milagrosa; y, en consecuencia, san Agustín es el caso de un santo cuya prodigiosidad excede a su santidad. Es más: específicamente en el caso de san Agustín, la actividad intelectual e introspectiva cobra una relevancia fundamental en el extenso proceso de conversión del santo. En consecuencia, es evidente que Lope de Vega hace un uso magistral del carácter sinecdótico del teatro aurisecular y consigue resumir los quince años (372-387) del peregrinaje intelectual y espiritual del obispo de Hipona en los primeros dos actos, por medio del personaje de Agustino.

Ahora bien, dado que el san Agustín de Lope acentúa el rasgo del santo «converso» en el obispo de Hipona, así como el de poseedor de un erudito y sobresaliente ingenio, existe toda una expectativa al interior y exterior de Agustino en torno a su conversión. En ambos casos, Lope de Vega, construye una expectativa creciente en torno a la adopción de la fe cristiana por parte de Agustino, que durante los primeros dos actos de la obra constituye una preocupación tanto pública como privada. En el caso de las manifestaciones públicas, de otros personajes, por la preocupación sobre la conversión y salvación de Agustino, tenemos reiterados momentos a lo largo de *El divino africano*. Son notables, por ejemplo, el mencionado episodio de los estudiantes preocupados por la perdición del profesor de retórica

(vv. 23-66) o el jubileo que Ambrosio dirige en Milán, donde miembros de todos los estamentos de la sociedad suplican a Dios por la conversión de Agustino (vv. 1324-1372). Ambos pasajes nos permiten constatar que, en el mundo de *El divino africano*, la preocupación en torno a la conversión de Agustino excede los intereses del propio personaje o de su círculo íntimo. Por otro lado, entre los integrantes de este último, destacan los roles de Mónica y Simpliciano, quienes suplican a Dios por la conversión de nuestro protagonista y, como ya he indicado anteriormente, tienen sueños premonitorios y visiones manadas del mundo celestial que les revela a ambos la conversión y el rol fundamental que, tras su bautismo, Agustino cumplirá en la Iglesia.

Todo esto último, por supuesto, son pruebas del carácter público y cósmico que posee la preocupación por el proceso de conversión de Agustino. Ahora bien, además de la preocupación de terceros, también es importante comentar que en la interioridad del alma nuestro protagonista hay una preocupación igualmente manifiesta por el tema de la conversión. Esto se hace patente en varios de los soliloquios de Agustino (por ejemplo, vv. 176-200; 1140-1153; 1540-1649), en los cuales esta técnica fue empleada como una forma de darle una representación dramática a la vida interior del personaje, conforme a la convención dramática de la época (Orozco Díaz 55-68). Consecuentemente, el soliloquio es explotado en *El divino africano* como un recurso para la representación del conflicto interior de Agustino, que es parte de su proceso de conversión. A mi juicio, entre todos los soliloquios de la obra, uno de los que mejor puede ejemplificar el carácter introspectivo del conflicto de Agustino es el que expresa el personaje a través de un conceptuoso soneto; que es pronunciado por Agustino tras hablar a solas con Ambrosio, una vez que ya ha abandonado el maniqueísmo y racionalmente ya ha aceptado la fe cristiana, pero espiritualmente aun no consigue convertirse: «¿Qué aguardas, ignorante pensamiento, / viendo que Dios te llama y te provoca? / ¿No ves que ya la luz tu ingenio toca/ y vence la razón tu entendimiento? (vv. 1440-1444)⁵⁸, es lo que dice Agustino en su soliloquio, donde notoriamente pasa a llamar «ignorante» a su propio pensamiento, que es incapaz de aprehender racionalmente la fe cristiana. En este sentido, la conversión de Agustino es compleja, ya que nuestro protagonista

⁵⁸ Más adelante, cuando hablemos sobre los conceptos de *caritas* y *cupiditas*, los dos tipos de amores asociados por san Agustín a la ciudad de Dios y ciudad terrena, respectivamente, analizaré con mayor detalle el contenido de este soneto; así como también comentaré el trasfondo filosófico que, a partir del propio pensamiento agustiniano, podemos encontrar en el proceso de conversión de Agustino.

accede a la santidad solo a través de una transformación moral e integral del personaje. De igual forma, el peregrinaje que atraviesa san Agustín, que va desde la herejía hacia la fe cristiana, desde la soberbia hacia la humildad, desde la *aversión* hacia la *conversión* de Dios, solo puede darse a través de una virtuosa sinergia entre la asistencia divina⁵⁹ y la propia voluntad humana (Vannier 64-68).

Me parece necesario destacar que el ingenio, que en el caso de Agustino consiste en la fuente de sus obstáculos para la consecución de la fe (dado que quiere comprenderlo todo a través de la razón, pretendiendo abarcar mediante la lógica y observación científica humanas los misterios del *ordo deorum*), es también la herramienta que le permite a nuestro protagonista escribir las numerosas obras que dejó la producción de san Agustín. Como veíamos más arriba, en el fragmento citado de la dedicatoria a Rodrigo Mascareñas, Lope de Vega ya en ella destacó lo prolífica de la obra del obispo de Hipona, de quien dice que «fue tan eminente en todas [las ciencias] que hasta de la música escribió seis libros» (490). Ciertamente, al tratarse san Agustín de un santo cuya obra escrita trasciende el interés de lo estrictamente religioso o hagiográfico, siendo más bien un pensador fundamental para toda la cultura humanista, Lope de Vega le concedió una especial importancia a la relación del santo con los libros. Esto se hace evidente ya desde la primera escena a solas que tiene Agustino, pues después de presumir que ha estudiado y entendido por su cuenta los libros de Platón y Aristóteles («Y cuantos/ he visto y conocido, / que con maestros los ignoran tantos,» vv. 196-198), hay un breve momento donde nuestro protagonista se da un descanso de la filosofía y decide leer «divina y celestial poesía» (v. 204). La lectura de su elección es el libro cuarto de la *Eneida*, que narra la célebre partida de Eneas de Cartago y el consecuente padecimiento amoroso y suicidio de la reina Dido (vv. 207-220). El fragmento que alcanza a leer Agustino es, precisamente, el correspondiente a los versos que narran el suicidio de Dido:

¡Ay, dulces prendas cuando Dios quería
y me era amigo mi infelice hado,
tomad aquesta mísera alma mía
y dad fin dulce a mi inmortal cuidado!
Hoy es mi fin y postrimero día,
ya el curso de mi vida es acabado,

⁵⁹ Por supuesto, como ya he comentado y continuaré desarrollando en relación con *El divino africano*, la intervención del mundo celeste en el mundo terreno en las comedias de santos puede manifestarse de varias formas (intervención de personajes alegóricos o directamente del demonio, revelaciones de carácter divino, visiones durante arrobamientos, apariciones de ángeles, sueños premonitorios, etc.).

hoy baja el alma de la grande Dido
al centro oscuro del eterno olvido (vv. 213-220)⁶⁰.

La reacción de Agustino ante la lectura, que está siendo observado y luego es interrumpido por Africana, su esposa, es de llanto. Cabe destacar que la elección de esta obra específica, y de este fragmento concreto de la épica de Virgilio, no es coincidencia. El propio san Agustín, en el primer libro de sus *Confesiones*, cuenta que desde temprana edad la literatura en griego y latín formaba parte de sus estudios, y que precisamente la historia del suicidio de Dido, sufriendo por el amor de Eneas, le causaba especial conmoción (*Confesiones* I, 13). A su vez, Agustín se lamenta por el modo en el que Dido le hacía brotar las lágrimas que Dios no. Claramente, la elección del Fénix, que decide mostrar en escena un momento íntimo de Agustino, donde este lee a solas un fragmento precisamente del texto y personaje que causa conmoción en el san Agustín histórico, se trata otro notable uso del poder sinecdótico del teatro aurisecular. A mi modo de ver, este breve pasaje, donde Agustino lee (y llora por) el fragmento del libro cuarto de la *Eneida* donde Dido se quita la vida por el amor de Eneas, tiene una importancia crucial tanto para la comprensión de Agustino como un hombre letrado y sensible (que, recordemos, anteriormente ha aparecido por primera vez en escena para dar una lección de retórica, en la cual solicita definiciones y ejemplos de conceptos propios de la materia, vv. 79-176), así como también contribuye a mostrar otra de las grandes tensiones que atravesó el Agustín histórico: la relación entre la cultura pagana y la cristiana, la cultura humanista y la doctrinal. De ese modo, así como san Agustín durante su etapa maniquea despreciaba el Nuevo Testamento por su estilo llano en comparación con la riqueza estilística de Cicerón (*Confesiones* III, 5), Agustino, posteriormente a llorar por el desamor y el suicidio de Dido, escucha un sueño premonitorio que ha tenido Mónica, su madre, que vaticina su conversión al cristianismo (vv. 361-400); pero nuestro protagonista, que es todavía maniqueo en este punto de la acción dramática, objeta a Mónica que, en realidad, ella ha entendido mal su sueño y que no se trata de más que una «superstición» de la religión cristiana (vv. 372-374). Mientras tanto, por su parte, Mónica le responde a Agustino que estos son «sueños que el cielo envía, / que, en fin, son revelaciones, / verdades son, no ilusiones» (vv. 375-377).

⁶⁰ De acuerdo con la nota de José Aragüés, en este fragmento Lope reproduce con leves modificaciones una estrofa de la traducción de la *Eneida* preparada por Gregorio Hernández de Velasco, publicada en 1555 (510).

La actitud de Agustino, así como lo hizo la del propio san Agustín, cambia radicalmente a lo largo del tiempo. El personaje pasa de rechazar la incidencia del *logos* cristiano y del mundo celestial a ser creyente en él y, paulatinamente, experimenta un proceso de conversión que lo hace llegar a la santidad. Agustino, que pasa de llamar «supersticiones cristianas» a las revelaciones celestiales, ser maniqueo y tener mayor afinidad con la cultura pagana, a ser cristiano y artífice de milagros, tras bautizarse y fundar una orden monástica no cesa más en su fe hasta el momento de su muerte. Llegados a este punto, finalmente, corresponde que pasemos al tercer criterio que establece Sirera para el análisis tipológico de los santos en las comedias hagiográficas barrocas: la apoteosis final o desenlace en la vida del santo.

c) Desenlace o apoteosis vital del santo

Este criterio que Sirera propone para la distinción de los protagonistas de las comedias de santos se trata del «desenlace mismo de la comedia». Así, de acuerdo con el investigador valenciano:

Queda descartado [...] que el final de las obras solucione algún tipo de conflicto que se haya podido representar a lo largo de ella, pues de hecho tal situación conflictiva si ha llegado a existir (caso de la conversión del protagonista, o de sus triunfos sobre las diferentes tentaciones) se ha resuelto siempre *antes*. [...] Así pues, en estas obras lo habitual es que el desenlace se construya mediante un cuadro solemne (en el que se acostumbra igualmente a conjugar diversos recursos escenográficos: música, decorados, atrezzo, etc.), en que figura plásticamente la glorificación del santo, alcanzada ya sea mediante el martirio, ya mediante una muerte natural pero igualmente celebrada en cielo y tierra. (Sirera 1991 72-73)

Como dice Sirera, en las comedias de santos rara vez el final de la obra converge con el desenlace de una situación conflictiva que sirva como motor de las acciones (en este sentido, podríamos decir que el teatro aurisecular hagiográfico se diferencia significativamente de las comedias «de enredo»), ya que incluso la situación de mayor conflicto dramático, como puede ser la conversión del santo o el triunfo de este sobre la tríada *mundo-carne-demonio* y sus tentaciones, hacia el final de las comedias ya ha sido resuelta. En el caso de *El divino africano*, que como dijimos destaca por mostrar un santo que «titubea» y tiene un complicado proceso de conversión, una vez que Agustino se bautiza con Ambrosio y recibe los hábitos para fundar su orden monástica por parte de Mónica y

Simpliciano (vv. 1813-1874), ya no vuelve a tener titubeos ni dudas en torno a la Fe cristiana. Más aún, pocos versos después de que se desarrolla el bautismo de Agustino, tiene lugar la enfermedad y muerte de Mónica, que podríamos considerar por sí solo un final apoteósico; ya que concluye el segundo acto y, a su vez, representa el ascenso al Cielo de una santa que también recibe veneración, asistida divinamente por un ángel que la lleva consigo (vv. 1925-2010). Nuevamente en este punto Lope de Vega está siendo fiel a las *Confesiones*, ya que la muerte de Mónica, que deja el mundo terrenal en paz tras ver la conversión y bautismo de su hijo, es también relatada por san Agustín poco después de que este se bautiza en Milán (*Confesiones IX, 6-12*)⁶¹.

Entonces, una vez que comienza el tercer acto de *El divino africano*, vemos que Eboro y Alipio, criado y amigo de Agustino, respectivamente, conversan acerca de los cambios que ha experimentado nuestro protagonista, que ya ha sido nombrado obispo de Hipona (vv. 2011-2051). Asimismo, Agustino en este momento de la acción dramática ya está convertido en un asceta, que ha fundado ya un monasterio, junto con una orden religiosa practicante de una vida recogida (vv. 2023-2024). Por otro lado, como indica Alipio en esta misma conversación, Agustino pasa sus horas en una celda «estudiando/ y escribiendo sus tiernas *Confesiones*, / en que de aquel error [la herejía maniquea] se está acusando» (vv. 2044-2046). Creo que este antecedente es sumamente relevante, ya que nuevamente saca a relucir la relación de Agustino con los libros y, en específico, con la composición de una de las obras que constituyó una de las principales fuentes que pudo usar Lope a la hora de escribir a su divino africano: las *Confesiones* de san Agustín. Por otro lado, además de lo anterior, a nuestro protagonista en el tercer acto de la comedia ya se le ha referido como autor de una gran cantidad de libros sobre distintas materias. Esto lo cual en una conversación que tienen Alipio y Simpliciano, quien trae cartas desde Milán de Ambrosio para Agustino, y conversan sobre el estado actual de nuestro protagonista, que ya se ha convertido en cristiano y en obispo de Hipona:

SIMPLICIANO

¿Está bueno Agustín?⁶²

⁶¹ Y, asimismo, en el caso de las *Confesiones*, la muerte de Mónica marca el punto a partir del cual la obra abandona las materias confesionales y autobiográficas, para concentrarse en temas estrictamente teológicos y filosóficos en los libros X-XIII.

⁶² Hay ocasiones en las que el texto de la comedia llama «Agustín» a Agustino. Sin embargo, el nombre que aparece en las *dramatis personae*, que acompaña a los textos dramáticos y que suele emplearse por los demás

virtudes cristianas y, entre ellas, principalmente, de la humildad. A su vez, no ha desaparecido tampoco la faceta de Agustino como un hombre letrado e intelectual (destacada, recordemos, por el propio Lope en la dedicatoria de esta obra), sino que ha sido desarrollada ampliamente a través de la escritura de una superlativa cantidad de obras: según Alipio, la obra de su amigo «es cosa / que no tiene un hombre vida / para leerlo» (vv. 2512-2514) y que «para nombrar solamente / los títulos de sus raros / libros, por *doctrina* claros / y por *ingenio* excelentes, / es necesario gastar / un día» (vv. 2516-2521, las cursivas son mías). Me parece destacable que Alipio resalte que la producción escritural de Agustino ha destacado por su *doctrina*, tanto como por su *ingenio*; ya que mientras que este último elemento ha estado presente en toda la caracterización previa del personaje (tanto por su propia voz, como por la de terceros), el primero, *doctrina*, no había sido utilizado antes asociado a Agustino. Por supuesto, la adhesión de la «virtud» y la «doctrina» como elementos que forman parte de las alabanzas hacia Agustino y su obra, que ahora ya ha dado a luz numerosos y variados libros («Cuanto un ingenio desea / puede en sus obras hallar. / Hasta [de] Música escribió / y [de] Retórica» vv. 2522-2525), resumen en buena parte la complicada transformación del personaje.

Me parece importante destacar que, si bien en los primeros dos actos de *El divino africano* se habían empleado constantemente elogios sobre la prodigiosidad de Agustino, esta carecía de la santidad que ya posee en el tercer acto. Es decir, el Agustino maniqueo ya es excepcional y distinguido universalmente por su ingenio, pero carece de la santidad que posee en el tercer acto el Agustino cristiano; el que *ya es*, podríamos decir, *San Agustín*. Es necesario señalar que la *conversión*, que consiste en el abandono del maniqueísmo y acceso a la fe cristiana (y, con ello, a la salvación en la Eternidad), es la que permite a Agustino dejar de ser solo excepcional y entrar en la categoría de «milagroso» por su santidad. Nótese que Lope reserva la alusión a su Agustín como el autor de obras solo posteriormente a la conversión de este, a pesar de haber concedido reiteradas a su ingenio desde el comienzo de la comedia.

Junto con lo anterior, recordemos que esta identificación de Agustino con alguien cuya excepcionalidad proviene de su conversión y virtudes cristianas también podemos verla manifestada en los símiles, comparaciones y epítetos que se emplean para el personaje a lo largo de la comedia. En los dos primeros actos, podemos ver que en reiteradas ocasiones se hace alusión a Agustino como alguien comparable con importantes filósofos paganos, como

Platón, Aristóteles, Cicerón o Porfirio⁶⁴. Entre todos estos epítetos laudatorios que recibe Agustino a propósito de su ingenio, creo que uno de los más destacables es el de «el Platón africano», que es como Mónica lo llama preguntándole a un marinero por Agustino, que ha decidido partir a Italia anteriormente para encontrar razonamientos que lo convenzan lógicamente de la fe cristiana yendo a conversar con sus eruditos en Roma (vv. 554-681; aunque finalmente, el personaje acaba asentado en Milán, tal como lo hizo el propio san Agustín). Otro ejemplo muy claro de estos epítetos, que más allá del insistente carácter laudatorio nos ofrece importantes antecedentes a la hora de caracterizar al protagonista, ya que nos permiten conocer cómo el personaje se ve a sí mismo y es visto por los demás integrantes de su mundo dramático, lo encontramos en palabras del propio Ambrosio, obispo de Milán, que, al momento de encontrarse por primera vez con Agustino, ya conocía de este y su fama:

[...] [tu] nombre
ya pasa las cuatro partes
del mundo, puesto que admira
que haya entre los dos Atlantes
nacido mayor coluna,
pues pudieran sustentarse,
como en la suya los cielos,
sobre la tuya las artes.
Cuando Aristóteles hizo
a Platón altar e imagen,
te la hiciera a conocerte;
tal diferencia les haces. (vv. 974-985)

Me parece importante destacar, sobre todo, el último elogio que dedica aquí Ambrosio al ingenio de Agustino, universalmente conocido: «Cuando Aristóteles hizo / a Platón altar e imagen, / te la hiciera a ti a conocerte» (vv. 971-973). Por supuesto, al sostener que Aristóteles habría admirado a Agustino en lugar de a Platón en caso de conocerle, Ambrosio está reforzando esta asociación de nuestro protagonista con los sabios de la Antigüedad pagana. Súmese a esta asociación de nuestro protagonista con los filósofos paganos, el hecho de que también ha sido mostrado en escena antes leyendo la *Eneida* de Virgilio, derramando por Dido las lágrimas que todavía no ha derramado por su arrepentimiento espiritual. Cabe

⁶⁴ Esto podemos verlo en (vv. 275-280; 321-340; 694-699; 982-985; 1036-1044; 1276-1284; 1508-1513; 2012-2013). Destaquemos el hecho de que esta elección de nombres tampoco es baladí ni azarosa, sino que hace posible pensar en una conciencia, por parte de Lope, de los pensadores que fueron más afines a la trayectoria vital de san Agustín.

destacar que esta vinculación de Agustino con personajes ilustres de la cultura pagana se actualiza en el tercer acto de la comedia, donde aparece un nuevo referente a través del cual comprender a Agustino: el apóstol Pablo es el nuevo personaje de la tradición (esta vez, notoriamente, de la tradición cristiana) con el que Agustino comienza a ser parangonado (vv. 1131-1135; 1730-1734; 2536-2545).

Todo esto es relevante para la comprensión de la apoteosis final de la comedia, que es tanto la muerte de Agustino (que, por cierto, se da fuera de escena y solo es anunciada por Alipio) como también la toma de Hipona por parte de Ulderico (vv.2776 y ss.), rey de los vándalos, que es la representación literaria que hace Lope de Flavio Alarico I, primer rey visigodo. A raíz de esto último, Lope permite nuevamente hacer contemporánea *El divino africano* a sus espectadores, dada la asociación de la identidad hispánica con los godos. Así, una mujer endemoniada le da un vaticinio funesto a Agustino:

Presto los godos de España
sobre el África vendrán,
que ya embarcándose están
para tan heroica hazaña.
Muy presto el África toda
será suya, y esta tierra
sentirá presto en su guerra
la espada sangrienta goda.
Tú morirás de dolor
de ver el cerco de Hipona. (vv. 2652-2661).

Recordemos, además, que esta es la primera alusión que encontramos en nuestra comedia a la caída de Hipona que, posteriormente, se desarrollará comandada por Ulderico y sus tropas visigodas. Nótese, además, que la mujer endemoniada que profetiza esta tragedia a Agustino enfatiza en el carácter sangriento y violento que traerá la caída inminente del régimen romano en África ante «la espada sangrienta goda». Este mismo carácter sanguinario de la conquista goda en África, fundado en la soberbia (*superbia*, *hybris*) u orgullo de Ulderico⁶⁵, será reiterado por la propia instrucción del rey a su capitán:

*Al arma, valerosos capitanes,
entrar con la arrogancia que os anima*

⁶⁵ En el próximo capítulo será estudiado con mayor profundidad este aspecto de Ulderico, así como de la comedia en su conjunto: la dicotomía entre *superbia* y *humilitas*, presente en el pensamiento agustiniano, y fundamental la comprensión de la lógica detrás del acto de compasión final de Ulderico, que es movido por la ejemplaridad de Agustino de la *cupiditas* a la *caritas*.

este laurel sembrado en mi cabeza,
 para que nazcan ramos que coronen
 los libros por los hechos valerosos
 que están llamando la parlera fama. [...]
 Pues *toca a guerra; a fuego, a sangre toca.* (vv. 2786-2793. *Cursivas mías*)

Posteriormente, cuando Lidio anuncia en el monasterio donde residen Agustino y sus frailes, le avisa a estos últimos que:

Ya llegó el bravo Ulderico,
 ufano de sus vitorias
 del África, de la gente
 más fiera y más belicosa
 que vio ni el griego ni el romano;
 ni en Persia ni en Macedonia,
 Darío ni Alejandro Magno.
 Ya los campos tala y roba.
 Ya cerca a Hipona tan fiero
 que hasta los árboles corta,
 aunque en vez de los que quita
 muestras las desnudas hojas.
 Hacen toldo al sol ardiente
 las banderas españolas,
 y porque amenazan sangre,
 hasta las tiendas son rojas (vv. 2870-2885).

Como podemos ver en el fragmento citado, que constituye parte del relato que, mediante el recurso de la ticoscopía, describe las acciones que ha hecho y caracterizan la crueldad que se le atribuye a Ulderico. Me parece que es destacable ver que también con Ulderico se emplea el recurso de la identificación con personajes de la tradición (Darío, Alejandro Magno) para destacar la belicosidad con la que actúa el rey goda. Asimismo, es destacable que se asocia esta bravura bárbara con la identidad hispánica del rey («Hacen toldo al sol ardiente / las banderas españolas, / y porque amenazan sangre, / hasta las tiendas son rojas», vv. 2870-2885). En este sentido, la bravura despiadada de Ulderico es descrita por Lidio como una consecuencia de la falta de sumisión a la ley y doctrina moral del cristianismo:

Dicen que en estas ciudades
 ninguna vida perdona.
 Los tiernos niños degüella,
 los viejos padres ahorca,
 las mujeres despedaza,
 los clérigos aprisiona.

Roba los divinos templos,
 sus santos altares postra.
 Ya discurren los caballos
 en las letras arenosas
 estampan letras de muerte;
 ya las montañas rimbomban
 a los relinchos, y tiembla
 el eco en cavernas hondas.
 No hay hombre que salir pueda (vv. 2890-2904).

Evidentemente, junto con la bravura y belicosidad atribuida a los godos, el carácter pagano de estos hace que sean representados de una manera pernicioso. La crueldad despiadada de Ulderico y los godos es de tal magnitud que se describe que: «los tiernos niños degüella, / [a] los viejos padres ahorca, / [a] las mujeres despedaza, / [y a] los clérigos aprisiona» (vv. 2892-2895). Además de lo anterior, en clara muestra del carácter propagandístico que hemos mencionado como característica del género, la violencia desenfadada de Ulderico está también asociada con la condición pagana de este. Así, entre sus acciones tenemos que se refiere que roba «los *divinos* templos» y que los «*santos* altares postra»; es decir, Ulderico no tiene un límite no respeta ni siquiera la autoridad divina, de acuerdo con la óptica contrarreformista y propagandística de nuestra comedia. No obstante, este mismo componente doctrinal será el que motive, finalmente, a Ulderico a cesar en su sed de violencia y abandona su pretensión de tomarse el monasterio y, con ello, a Hipona. Este acto de caridad (*caritas*), que conceptualmente desarrollaré con mayor profundidad en la siguiente sección de este capítulo, está motivado en Ulderico debido a la virtud ejemplar de Agustino, al que desea conocer, pero le avisan que ha muerto (vv. 2933-2940). Previamente a esto último, nuestro protagonista ha abandonado el mundo terrenal con la voluntad de morir antes de que llegase Ulderico a quitarle la vida, diciendo a su amigo Alipio y tres frailes de su monasterio:

quiero escaparme
 amigos, del fiero godo,
 que no puedo de otro modo
 de él y del mundo librarme.
 Deséome desatar
 de estos lazos que me visto
 y, como Pablo, ir a Cristo (vv. 2798-2805).

Detengámonos, por un momento, en las palabras con las cuales Agustino manifiesta a Alipio y los frailes de su monasterio que prefiere morir antes que ser asaltado por el «fiero

godo», Ulderico. En primer lugar, me parece destacable que la concepción de Agustino sobre la muerte ya es totalmente afín a la concepción «ascética» del cristianismo; conforme a la cual la muerte es el instante en el que cuerpo y alma se separan y que, por ende, esta última pasa a habitar el mundo celeste. En este sentido, al consistir la muerte en un abandono del mundo terrenal⁶⁶ (y, con ello, de los engaños de la *carne*, el *demonio* y el *mundo*) y, a través del acceso al mundo celeste, de un consecuente reencuentro con Dios, vemos que Agustino tiene una ponderación positiva de la muerte. Esto último es reafirmado a través de la metáfora empleada por Agustino («deseóme desatar de estos lazos»), que deja ver una concepción de la permanencia en el mundo terrenal como una atadura de la que el alma busca liberarse. Por supuesto, todo lo dicho hasta este punto está en total sintonía con el pensamiento cristiano y modo de vida ascético que ha practicado Agustino con posterioridad a su conversión y bautismo, en la renovada vida cristiana que lleva en el tercer acto como obispo de Hipona. Exactamente lo mismo podemos decir del símil que emplea Agustino: el apóstol san Pablo actúa como el ejemplo de nuestro protagonista, el referente con el cual ahora él mismo (como ya han hecho también otros personajes) decide identificarse⁶⁷.

El antecedente de que, junto con la voluntad de morir, aparezca también el apóstol «Pablo» como un nuevo símil empleado tanto por Agustino como por otros personajes no es baladí. Naturalmente, este hecho será fundamental para la comprensión de la apoteosis final del santo, que se nos dice que ha fallecido fuera de escena, y luego es exhibido a los demás personajes y por solicitud Ulderico. En ese momento, según indica el texto didascálico: «*Descúbrese san Agustín vestido de obispo con su cayado, y la iglesia en la mano, como le*

⁶⁶ Ciertamente, estas ideas ascéticas, que en el primer capítulo he caracterizado como comunes de la mentalidad barroca española, podemos encontrarlas muy claramente representadas en otras obras de Lope. Recordemos, por ejemplo, los primeros versos del auto sacramental *El hijo pródigo* (aparecido en *El peregrino en su patria*), donde músicos cantan: «Abre los ojos del alma, / pues los del cuerpo te ciegan, / ¡oh, tú que vienes al mundo / y estás llamando a la puerta! / Mira que sales al mar, / Aunque sales a la tierra, / donde mayores peligros y más naufragios te esperan» (vv. 1-8). Como podemos ver, se repite la idea del «cuerpo» y los sentidos como fuente de engaños; mientras que, por el contrario, son los «ojos del alma» los que acceden al verdadero conocimiento de las cosas.

⁶⁷ A pesar de que se trate del análisis de otro tipo de teatro, creo que un procedimiento análogo a este podemos encontrarlo descrito por John G. Fitch y Siobhan McElduff en su estudio «Construction of the Self in Senecan Drama» (27-30), donde los investigadores comentan cómo el establecimiento de precedentes en la ascendencia familiar o mitológica, de cierto modo, contribuyen a la definición del «self» de los personajes de la tragedia de Séneca. En este caso, de un modo similar, Agustino se compara a sí mismo con Pablo, referente por antonomasia del cristiano converso, al que sitúa como precedente suyo y que, por ende, lo hace parte de la definición que tiene de sí mismo.

pintan; la Herejía a los pies, con algunos libros» (acot. v. 2948)⁶⁸. Más allá de que el texto se trate de la *descriptio* de un recurso visual, de los que hablaré con detalle más adelante, creo importante destacar que aquí ya no hablamos de Agustino o Agustín, sino que se antecede el nombre del personaje por su título de santidad. Quien muere no es Agustino, el maniqueo del primer y segundo acto, cuya soberbia le impedía acceder a la fe cristiana; sino que ahora se trata de «san Agustín», vestido con su atuendo de autoridad eclesial y con «la iglesia en la mano». Esto último, claramente, se trata de una representación alegórica del conocido rol que tuvo Agustino como uno de los padres de la Iglesia Católica, cuya doctrina a lo largo de los siglos, en buena parte, se erigió sobre lo que pensó y escribió san Agustín. Por otro lado, la imagen de la Herejía a los pies de san Agustín representa el triunfo de este último, tanto personal como colectivo (en representación de sí mismo y de la Iglesia, respectivamente), sobre el maniqueísmo y otras formas de herejía. A su vez, este rol del santo como un verdugo de la herejía está reforzado a través de los libros que aparecen en la imagen, los cuales representan la voluminosa obra de san Agustín, dentro de la cual encontramos numerosos textos doctrinales, hermenéuticos y apologéticos del cristianismo; así como también libros dedicados a la refutación de filosofías paganas y heréticas desde una óptica cristiana⁶⁹.

Por otro lado, no debemos olvidar que el tránsito experimentado por el personaje no solo determina el argumento y parlamentos de los primeros dos actos de *El divino africano*; sino que también da pie a que este final apoteósico sea la muerte de san Agustín y, consecuentemente, su ascenso al Cielo. En relación con esto último, la muerte de Agustino, conocido como «el Platón africano», no posee el mismo significado ni destino postrero en la del Agustino que, tras convertirse, pasa a ser «un nuevo Pablo», en palabras de Simpliciano

⁶⁸ Como indica José Aragüés en su edición en la nota que acompaña a esta didascalia, existe una representación pictórico-alegórica común en la tradición iconográfica de san Agustín: «Aparecía con un corazón inflamado y atravesado por flechas (en su mano o en su pecho), portando una iglesia, en su condición de fundador, o un libro y una pluma (véase el v. 2950), como escritor y Doctor de la Iglesia» (676). No obstante, a pesar de lo anterior, y de que se emplee el sintagma «como le pintan» (que, como indica Diego Bastianutti en su estudio seminal al rol de la pintura en las comedias hagiográficas barrocas, generalmente se emplea en las didascalias cuando los ingenios aluden a una pintura específica), Aragüés no distingue una fuente pictórica en la que podría estar inspirándose Lope al construir esta imagen apoteósica final.

⁶⁹ Además de la sucinta explicación que entrego aquí al contenido simbólico de la imagen apoteósica, también Alipio tiene unos pocos versos donde se expone el significado detrás de la imagen apoteósica: «Vele aquí, ya el alma adorna/ el cielo, como su pluma/ la Iglesia que ilustra y dora; / que el rayo que de ella sale/ la baña de lumbre toda. / La Herejía está pisando/ con la planta poderosa» (vv. 2949-2955).

(v. 2541). Naturalmente, el recurso del símil como mecanismo de alabanza e identificación de Agustino, cumple un papel crucial a la hora de orientar teleológicamente la muerte del personaje: la apoteosis final, que concentra en una única imagen espectacular todo el legado de san Agustín, solo es posible en el tercer acto tras el largo peregrinaje de nuestro protagonista, quien ha pasado de considerar «supersticiones cristianas» los sueños premonitorios que anticipan su conversión a ser un hombre de fe, que acepta la insuficiencia de la razón humana para comprender los misterios de la fe.

En conclusión, todo el complicado proceso de conversión de Agustino, que concentra la mayor atención de la primera mitad de nuestra comedia, culmina una vez que nuestro personaje es capaz de morir siendo consciente de que esto no implica el fin de la vida, sino el necesario abandono de las ataduras al mundo terrenal para acceder al mundo celeste. No obstante, para que esta culminación llegue a concretarse, Agustino ha debido antes abandonar las doctrinas maniqueas, someter su destacado ingenio humildemente a los misterios del cristianismo, y fundar una orden monástica que permitirá (junto con sus escritos, por supuesto) que nuestro protagonista proyecte su obra más allá del abandono del mundo terrenal. Me parece importante señalar que el primer ejemplo de esta «actividad postrera» de Agustino podemos encontrarla, precisamente, en el desenlace de nuestra comedia, a través del cambio que despierta en Ulderico el conocimiento de la muerte de nuestro santo y la contemplación de su imagen apoteósica final. El apaciguamiento de la bravura del rey de los godos, quien termina por «perdonar» a Hipona en los últimos versos de nuestra comedia («Y porque es justa razón, / perdono, amigos, a Hipona» vv. 2956-2957), va acompañado por un verso donde el capitán de sus milicias explica la causa de este cambio de actitud: «Bien lo merece Agustín» (v. 2958). Es decir, la ejemplaridad y admiración que suscita universalmente Agustino puede despertar la compasión incluso en los paganos, como era el caso de los godos, quienes terminan por abandonar su afán de conquistar sanguinariamente a Hipona.

Llegados hasta este punto, tras haber comentado extensamente algunos aspectos relevantes del personaje de Agustino a partir de los tres criterios propuestos por Josep Lluís Sirera para identificar a los personajes de las comedias de santos, creo que sería importante recapitular algunos antecedentes a los elementos paraverbales y visuales de la comedia de santos, en función de analizar cómo estos se hacen presentes en la representación de la conversión en *El divino africano*.

2.1.3) Elementos pictóricos, emblemáticos y visuales en *El divino africano*

Como es bien sabido, durante el Barroco, en toda Europa el teatro cobra un valor especial como manifestación artística de interés masivo y popular. Esta importancia del teatro en la época no solo la encontramos manifiesta en el hecho de que se profesionalizan las escenas teatrales de España, Italia, Francia e Inglaterra; sino que también existe un interés por acercar entre sí las distintas manifestaciones artísticas y, en este sentido, se hace especialmente atractivo, al erigirse como el «arte total». Esto nos conduce a un tipo de teatro que pretende ofrecer estímulos para todos los sentidos de los espectadores. A raíz de lo anterior, Emilio Orozco Díaz, en su clásico estudio *El Teatro y la teatralidad del Barroco* da cuenta de la transversalidad de contextos y finalidades en los que el teatro se consolidaba como la manifestación artística predilecta:

ninguna forma literaria representó para la vida lo que representó el teatro. [...] En ese período, la escena, el teatro, entra y anima casi todos los festejos o diversiones; según los casos, será la comedia, el auto sacramental, la tragedia, la zarzuela, la ópera, el ballet, la mascarada, los entremeses, la mojiganga, etc., y también la reunión y enlace de varias de estas formas, ya que la función teatral suponía eso. Si en lo religioso llegan a confundirse la ceremonia litúrgica y la representación del auto sacramental, y a veces hasta la de la ópera, también en el ballet y teatro de Corte se confunde la ficción dramática con la ceremonia y protocolo cortesano. *Todos actúan como actores, con la conciencia de su vestir, de sus movimientos y de sus gestos; sintiéndose contemplados. Y todo queda enlazado con el medio ambiente que le rodea. El jardín, el templo, la plaza o el salón, forman un todo con sus personajes y público* (25-26, las cursivas son mías).

Destaco estas últimas palabras, puesto que en ellas queda claro cómo el *theatrum mundi* es más que solo un tópico literario en el Barroco, constituyéndose como una parte fundamental de la cosmovisión predominante en la época. Ciertamente, la teatralidad se hace parte no solo de las representaciones dramáticas, sino que invade la cotidianeidad misma de la vida. La conciencia de «ver y ser visto» a través de la perspectiva de un tercero cobra especial relevancia, lo cual, así como lo hace en la vida cotidiana, también encuentra manifestaciones en las artes y, entre ellas, particularmente en el teatro religioso y profano aurisecular⁷⁰. Esta íntima relación entre vida y teatro consiguió, sobre todo, un desarrollo

⁷⁰ Para citar un ejemplo muy elocuente en el drama hagiográfico, en *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega, el príncipe Josafat, que ha pasado toda su vida encerrado en una torre por instrucción de su padre, el rey (de un

particular en España, que entre los siglos XVI y XVII consolidó una importante escena teatral sin precedentes, la cual junto con la relevancia social y profesionalización que alcanzó en la época, también dio lugar a una cuantiosa constelación de especies dramáticas. En el caso del teatro religioso de la época existen varias formas en las que vemos manifiesto este interés del período por el teatro y la teatralidad, dentro de las cuales, destaca el desarrollo de la imagen simbólica e iconografía religiosa como elementos constitutivos de la obra dramática.

Si bien el tópico *ut pictura poesis*, la literatura emblemática y la ficción alegórica son todos fenómenos donde podemos encontrar especialmente acentuado el carácter íntimo de la relación entre la pintura y la poesía, en el teatro existe una considerable cantidad de recursos escénicos y visuales a través de los cuales vemos complementado el poder simbólico y comunicativo que tiene el texto dramático. En el caso de la literatura religiosa, por supuesto, existe un insoslayable arraigo de los temas en una tradición y doctrina que antecede a los autores. En este sentido, a pesar de que los ingenios y *auctores* disponían de importantes libertades y posibilidades a la hora de representar escénica y literariamente, el teatro religioso es indisoluble de la tradición, doctrina e iconografía propias del cristianismo. Ahora bien, naturalmente, en el Barroco, que más de una vez ha sido llamado también «arte de la Contrarreforma» (Maravall 1983), encontramos que las artes dramáticas sirven como un ilustrador ejemplo de la doctrina de san Ignacio de Loyola sobre la imagen sensible como un medio para acceder a las verdades celestes, sumamente influyente durante el período tridentino. Así, de acuerdo con Claudia Ruiz García, quien hace un recuento histórico de la estrecha relación entre los jesuitas y el Barroco,

el éxito de la Compañía de Jesús está en haber intuido un método eficaz, para la sensibilización de la imagen en la parte previa a las meditaciones, que consiste en la llamada “composición del lugar”. Ignacio de Loyola se había dado cuenta de que no era suficiente la imagen mental de aquello que se iba a meditar sino que era necesario un apoyo visual. En sus *Ejercicios espirituales* invitaba al cristiano a meditar sobre el Evangelio, a la manera del artista, enseñándole a aplicar sus sentidos, uno después del otro en los acontecimientos de la vida de Jesucristo, revitalizando así la imagen religiosa y evocando todos los pasajes de la pasión de Cristo. [...] *Al aplicar este método a una obra de arte con tema religioso, nada tendría que distraer o alejar la*

modo que, evidentemente, puede recordarnos al clásico Segismundo calderoniano), recibe la instrucción por parte de este último quien le indica que abandone la torre donde ha permanecido recluso hasta entonces: «Bastantemente enseñado/ sales; éntrate a vestir, / para que puedas salir/ a mirar y a ser mirado, / y aun a dar admiración» (vv. 207-210, las cursivas son mías).

mente del sujeto, pues Ignacio pensaba que Dios habla en las imágenes por medio del pintor (68-69, las cursivas son mías).

Pero el desarrollo e interés por lo visual en el teatro religioso español antecedió considerablemente incluso al propio san Ignacio. Recordemos, por ejemplo, que los orígenes del auto sacramental están en imágenes estáticas que, primero construidos en figuras y luego representados por personas que bien podrían ser llamados «actores» estáticos que escenificaban distintos momentos del calendario litúrgico y el Corpus Christi: los *cuadros al vivo* (Wardropper 31-46). Como bien lo explica el profesor Bruce W. Wardropper, en su clásico estudio sobre el auto sacramental, este nace de los *cuadros al vivo* de la Baja Edad Media tardía, para desarrollarse paulatinamente en *misterios* y finalmente en *auctos*, que salen de los templos a los espacios públicos (46-61). Los *cuadros al vivo*, que en el siglo XIV eran imágenes estáticas en las iglesias españolas que se construían para ser exhibidos en el Corpus Christi, en el siglo XVII ya habían alcanzado un desarrollo tal, que eran espectáculos teatrales alegóricos e itinerantes, montados sobre sofisticados carros que, igualmente, aprovechaban todo este potencial simbólico e icónico en los autos sacramentales. En este sentido, por supuesto, la comedia de santos, que tiene un origen y obvia relación estrecha con el auto sacramental (más allá de las diferencias considerables que, obviamente, encontramos en ambas especies dramáticas), también hace un uso particular de lo simbólico a través de todo el amplio repertorio de imágenes, temas y motivos que ofrece la tradición católica. A continuación, enumeraré algunos de los elementos más importantes de la dimensión visual y paraverbal de la comedia de santos, en función de explicar cómo estos participan del desarrollo dado por Lope a la conversión de Agustino en *El divino africano*.

a) La «imagen estática» en la conversión de Agustino

Ciertamente, la expresión «cuadros al vivo», que servía para denominar un tipo de representación artística y espectáculo germinal de lo que fue el auto sacramental, bien podría utilizarse en varios casos también para describir lo que se exhibe en las comedias de santos. Al tratarse de un tipo de teatro religioso, por supuesto, el mundo celeste es mostrado a través de los recursos escénicos de los que se posee y, por lo tanto, en el mundo dramático coexisten simultáneamente una dimensión mundana y una celeste. Esto da por resultado que en las

comedias de santos podamos ver, escénicamente representadas, yuxtaposiciones del tiempo dramático-humano y la Eternidad, de la vida mundana y de la celestial, del mundo terreno y del mundo celeste, de la ciudad terrena y de la Ciudad de Dios. En consecuencia, los acontecimientos milagrosos y prodigiosos son igualmente frecuentes en estas obras, ya sea a través de la intervención directa de personajes de procedencia divina, o bien mediante la acción de entidades alegóricas o demoníacas, así como también por medio de la acción de los propios santos auxiliados por la gracia divina. En el caso de *El divino africano*, recordemos que la Herejía y el Demonio actúan como personajes en más de una escena, llegando a aparecer tanto en calidad de personajes que actúan y se desenvuelven en el mundo dramático de la obra, así como también pueden aparecerse en los sueños o arrobamientos de los personajes.

Pensemos, por ejemplo, en los dos sueños de Simpliciano. En el primero de ellos, se le muestra a este una imagen alegórica de una Iglesia sostenida en los hombros de san Ambrosio y san Jerónimo, junto con dos lugares vacíos, acompañado por una Voz celestial que revela que posteriormente estos lugares serán ocupados por Agustino y Gregorio (vv. 1058-1073)⁷¹. No hace falta explicar demasiado en torno al sentido detrás de la imagen: la Iglesia es levantada por cuatro de los más grandes pensadores de la patrística, cuya doctrina divinamente inspirada (y, por ende, celestialmente autorizada) sirve como los fundamentos para la Iglesia de Dios. A su vez, para disipar cualquier duda al respecto, la Voz celestial que habla ayuda a interpretar correctamente el significado de la imagen, cuyo sentido alegórico es evidente. Personalmente, creo que es importante destacar que en este sueño de Simpliciano, que es la breve (pero potente) escena que cierra el primer acto de nuestra comedia (vv. 1058-1087), podemos ver con claridad cómo en la comedia de santos se yuxtaponen el tiempo espacio terrestre y, a su vez, el propio de la eternidad celeste. En este sentido, como bien lo dice Natalia Fernández Rodríguez, el sueño en la comedia de santos sirve como un espacio privilegiado para establecer un contacto con el mundo celeste y lo supraterrrenal (2015a 91-92). Asimismo, como señala la investigadora en otro artículo suyo sobre la comedia hagiográfica, hay que tomar en cuenta que esta idea de pensar los sueños

⁷¹ Junto con esto, la Voz celestial, que es identificada por Simpliciano como el «Señor eterno» (v. 1059), anticipa también que una vez que la Iglesia sea erigida por Agustín y Jerónimo como las columnas faltantes, esta será además iluminada por Buenaventura y Tomás de Aquino, quienes «le darán resplandor divino y claro» (v. 1075).

como un «pasadizo» desde lo humano hacia lo supraterrrenal tiene orígenes muy remotos en el cristianismo; no obstante, en el Barroco cobra una especial importancia debido a

nociones estéticas y epistemológicas características del espíritu de la época y que tenían que ver precisamente con el engaño, la inconsistencia de lo humano, la confusión... El sueño, en su dimensión física, connotaba oscuridad, pero esta se superaba en nombre de la claridad que permitía su conexión con lo espiritual (Fernández Rodríguez 2015b 54).

Por supuesto, esta «claridad» de la que habla la investigadora permite que sea en la oscuridad del sueño y de la noche donde los personajes de las comedias de santos puedan encontrar, muchas veces, revelaciones que exceden todo lo que ven cotidianamente en la vida mundana. En el caso del sueño que hemos comentado, por ejemplo, tenemos un carácter anticipatorio de algo que aún no se manifiesta en la propia acción dramática ni en el momento histórico en el que aparece el sueño: solo las identidades de dos de los cuatro hombres que sostendrán la Iglesia en sus hombros son conocidas, pero la Voz divina revela que las identidades de las dos personas faltantes son las de san Agustín y san Jerónimo (que, en la cronología del drama y del tiempo histórico representado, todavía no son beatificados, canonizados, ni considerados Padres de la Iglesia). Evidentemente, la imagen estática de la Iglesia, acompañada por la explicación de la Voz celestial, que bien podríamos considerar la Voz del propio Dios, anticipa a Simpliciano acontecimientos que aún no suceden. Más aún: en este punto de la acción dramática, Agustino todavía ni siquiera se ha convertido, ni tampoco ha abandonado totalmente el maniqueísmo. Hasta este punto, solo hay razones intelectuales que lo hacen tener curiosidad por el cristianismo, lo que hace que Agustino arribe hasta Roma y Milán para encontrarse con pensadores que puedan ofrecerle argumentos racionales para adoptar la religión cristiana.

Posteriormente, en el tercer acto, con Agustino convertido, bautizado y ejerciendo como obispo de Hipona, Simpliciano tiene una segunda revelación celestial donde vemos que se repite la aparición de esta imagen alegórica que representa a la Iglesia siendo levantada sobre los hombros de los cuatro santos (vv. 2536-2567). Sin embargo, a diferencia de la primera vez que aparece la imagen, esta vez la aparición de la imagen alegórica de la Iglesia erigida por los santos ya revela las identidades de los dos santos que faltaban antes (san Agustín y san Jerónimo), mientras que también esta revelación posee otra importante

diferencia: se da cuando Simpliciano está despierto, a pesar de que se repite y actualiza la imagen, además de que también habla la Voz celestial que se dirige específicamente al personaje. Claramente, aquí podemos ver que existe una sobreposición del mundo celeste, que aparece e interactúa en los confines del mundo terreno a través de la voz del propio Dios (lo que he llamado con más frecuencia «Voz celestial»). Pero concentremos nuestra atención en lo que nos importa: la «imagen estática» de la Iglesia y los estandartes de la patrística (san Ambrosio, san Gregorio, san Jerónimo y san Agustín), que aparece tanto en el plano onírico como en la vigilia, tiene un origen proveniente de la autoridad de Dios y de los misterios de la divinidad. Recordemos, en este punto, las palabras de Claudia Ruiz García citadas a propósito del pensamiento de san Ignacio de Loyola, quien sostenía que «Dios habla en las imágenes por medio del pintor» (69). Evidentemente, esta doctrina ignaciana podemos verla plenamente representada también en el teatro hagiográfico barroco, puesto que las imágenes divinamente inspiradas permiten que podamos ver en escena la intervención de agentes provenientes del mundo celeste (bien sea este el propio Dios, o bien un ángel, un personaje alegórico como la Verdad, o una imagen apoteósica remitente a la iconografía del santo), así como también la interacción de dos sistemas de representación distintos (el teatro y la pintura).

En un artículo dedicado a estudiar el efecto del cuadro pictórico en las comedias de santos, Anne Teulade sostiene que la tradición hagiográfica e iconográfica se hacen presentes por igual en la inserción de las «imágenes estáticas» en estas comedias. De este modo, elementos anacrónicos y posteriores a la temporalidad de los dramas en cuestión se hacen presentes en escena, los cuales aluden a una tradición iconográfica conocida por los espectadores de estas obras, cuyos cuadros pictóricos son construidos en base a la personalidad y simbología correspondientes a cada santo. Así, por ejemplo, Anne Teulade refiere la figura del «santo-sentado» ante un bufete, que es la imagen característica de los santos intelectuales, tales como son los casos de san Jerónimo y san Agustín (57-58). Asimismo, junto con lo anterior, la investigadora también comenta sobre la introducción de imágenes fijas en las comedias de santos que incorporar estos elementos pictóricos implica

valerse de una convención de representación exterior al arte teatral es recurrir a un régimen de representación heterogéneo, que interfiere con el desarrollo narrativo de la fábula para quebrarlo. En efecto, se invita a que la atención del espectador recaiga de manera diferente en la representación escénica, al fijarse en una imagen estática

en lugar de sumirse en la acción. La imagen fija desgarrar la continuidad de la *mímesis*, en el sentido en que genera una brecha en la temporalidad humana cuando liga al personaje con otra esfera (Teulade 58).

Esta idea de la imagen estática como un elemento cuya aparición en escena «desgarra» la continuidad de la *mímesis* se debe a que estas imágenes, momentáneamente, suspenden el progreso de la cronología lineal del drama, cuyo desarrollo se ve interrumpido por la exhibición de cuadros pictóricos de un carácter eminentemente simbólico y alegórico, los cuales poseen una procedencia celestial. En relación con esta interferencia temporal, suscitada por la intromisión de la imagen estática en el desarrollo mimético de la fábula, Teulade sostiene que esta se manifiesta de dos modos. En primer lugar, la imagen posee un carácter *proléptico*, que muestra en el presente de la vida del santo cualidades y virtudes que le atribuirá la iconografía posteriormente; y, en segundo lugar, la imagen «enturbia el desarrollo de la temporalidad humana por cuanto hace surgir en esta lo extrahumano» (58). Finalmente, como consecuencia de esta doble interferencia temporal de la imagen estática en la comedia de santos, la investigadora francesa sostiene que el régimen de representación vigente en la comedia de santos es no-mimético y que, asimismo, este no se inscribe en la temporalidad lineal característica del drama, «sino que produce una interferencia en el tiempo humano cotidiano, resquebrajado por la extratemporalidad de la trascendencia y por la temporalidad prospectiva de la memoria» (58-59).

Además de lo anterior, otro propósito de este «sentido proléptico» (o profético) de las imágenes estáticas en las comedias de santos consiste en la ilustración de la transmutación identitaria del santo; cuya elevación desde lo humano hasta el rol de intercesor ante lo divino se muestra también a través de la imagería exhibida en las obras (Teulade 59)⁷². En este sentido, la prolepsis inherente a las imágenes estáticas de la que habla Teulade actúa como una anticipación del santo una vez que ya ha consolidado su transición desde su humanidad hacia la divinidad. Por supuesto, en el caso de Agustino, que al comenzar *El divino africano* ni siquiera posee aun la Fe cristiana, encontramos particularmente manifestada esta capacidad de las imágenes pictóricas para condensar sintéticamente las hazañas y virtudes

⁷² Nuevamente, aquí podemos ver cómo la ya mencionada capacidad sinecdótica del teatro aurisecular se hace manifiesto, aunque esta vez a través de cuestiones vinculadas con la iconografía, doctrina y conceptos cristianos detrás de las comedias de santos.

del santo en cuestión. Para ilustrar esto último, Anne Teulade toma como ejemplo la imagen estática que se muestra una vez que la mujer llega a visitar a Agustino (56-57), ya obispo de Hipona, a comentarle los padecimientos que ha vivido: un hombre le ofreció casamiento y la ha abandonado (vv. 2287-2312; y ss.). Sin embargo, la reacción de Agustino en este episodio, que es de pura invención lopesca y no representa algún acontecimiento típico de la hagiografía agustiniana, corresponde a un arrobamiento, el cual se manifiesta a través de una imagen estática con posterioridad a que la mujer cuente a Agustino su problema y que este último se resista a mirarla, causando la desesperación en la mujer:

AGUSTINO	No quiero alzar la cabeza.
MUJER	(Sin duda debe de ser para no mirar mujer. ¡Qué santidad, qué pureza! Quiero contarle mi mal; que bien debe de escucharme aunque no quiere mirarme). Oye, padre, (¿Hay cosa igual?) [...] ¿No respondes, padre mío? Obispo santo, Agustín... ¿Si duerme? No. Pues ¿qué fin espera mi desvarío? Dime una palabra sola: no quiero más. Habla, padre, por respeto de tu madre, sol que en el sol se acrisola. No duerme; pues ¿qué recelo? ¡Habla, padre soberano! La pluma tiene en la mano y los ojos en el cielo. Cerrádose ha la cortina. Pues, padre, ¿aquesto es razón? ¿Estas tus piedades son? ¡Ah, cómo el mundo imagina muy al contrario de ti! ¿Tú, padre de la piedad? Tú, de la misma crueldad, pues no hallo piedad en ti. Este, Agustín, es el nombre que en esta ciudad te dan. ¡Oh, qué engañados están! No eres ángel, eres hombre, y estás en carne mortal (vv. 2305-2312; 2327-2351).

Como podemos ver en los últimos versos, la mujer termina considerando que Agustino está ignorándola y actuando de forma poco piadosa. Sin embargo, a continuación,

la mujer comprende el estado de trance que atraviesa Agustino, el cual es sucedido por la inserción de una imagen estática llamativa. Así, exclama la mujer abruptamente: «¡Oh, visión divina y santa! / ¡Oh, resplandor celestial!» (vv. 2353-2354), y entonces aparece la imagen estática que es descubierta por el texto didascálico: «*Va subiendo y, descubriéndose una cortina, se ve san Agustín elevado con la pluma en la mano, mirando un sol en que estará pintada la Santísima Trinidad*» (acot. v. 2354). Asimismo, al igual que en el caso anterior había sucedido con Simpliciano, una Voz celestial se dirige a la mujer y le explica que es el estado de arrobamiento la razón por la que Agustino aparentemente ignoraba sus quejas:

Cuando Agustín no te hablaba
era porque de la esencia
de Dios con tanta excelencia
escribía y disputaba.
Y pues a cosa tan alta
llega su ingenio profundo,
no te espante que en el mundo
haga, cuando escribe, falta (vv. 2355-2362).

Por supuesto, al igual que en el caso anterior, vemos que la Voz celestial actúa como la voz de un comentarista autorizado cuyas palabras orientan la interpretación de la imagen. Naturalmente, cuando se dice que Agustino «escribe y disputa» sobre «la esencia de Dios», en realidad, se está explicando el sentido alegórico de la imagen estática, que, a su vez, remite a la tradición iconográfica en torno al santo. Por supuesto, en el caso de la imagen estática, «la esencia de Dios» es representada por el sol en el cual está «pintada la Santísima Trinidad». El hecho de que sea el sol el símbolo elegido para representar metonímicamente la esencia de Dios en la imagen no es coincidencia, ya que Lope aquí recurre a una tradición simbólica ya familiar y conocida por sus espectadores. En relación con esto, como estudia Natalia Fernández Rodríguez en su artículo «Valores simbólicos de la luz y la oscuridad en las comedias de santos de Lope de Vega», la luz y la oscuridad poseen una serie de valores simbólicos asociados a ambas en los cuales «subyace un planteamiento valorativo que opone, desde diversos puntos de vista, lo bueno, la luz, a lo malo, las tinieblas» (2015b 48)⁷³. De acuerdo con la investigadora los usos simbólicos de la luz y la sombra, la presencia o ausencia

⁷³ Asimismo, tal como indica Fernández Rodríguez, estas asociaciones conceptuales que mediante metáforas visuales expanden el valor de la luz y las sombras podemos encontrarlas ya en la epistemología platónica y la tradición del Antiguo y Nuevo Testamento (2015b 48-50). Además de lo anterior, por supuesto, es inevitable establecer conexiones entre los símbolos en torno a luz-sombra y lo que he expuesto en el capítulo anterior acerca de la «economía conceptual» inherente al ascetismo barroco.

de la luminosidad, actúa como una «matriz simbólica» que condensa una tríada de oposiciones conceptuales: Conocimiento-Ignorancia, Gracia-Pecado, Bien-Mal (2015b 50-51).

No obstante, todas estas cualidades positivas son sintetizadas en la más importante asociación de la luz: el propio Dios es luz. De este modo, a través del «símbolo del sol» en el que está «pintada la Santísima Trinidad», que aparece en la imagen estática mencionada anteriormente, se está representando a Dios mismo, y junto con ello el misterio de la Santísima Trinidad. Evidentemente, así como divino es el origen de la voz que acompaña y explica la imagen estática de Agustino a la mujer dolida que viene a pedirle auxilio, también es divino el origen de la propia imagen estática aparecida. Como hemos dicho anteriormente, existe una interrupción del tiempo cronológico y podríamos decir que la Eternidad, el mundo celeste, se hace presente en escena a través de una imagen que viene a interrumpir el desarrollo mimético del tiempo dramático. Además de lo anterior, recordemos que, en el caso de Agustino, el personaje ya se ha convertido al cristianismo en este punto de la comedia, pero aun no recibe la enseñanza celestial (por medio de la figura de un niño) de que la Santísima Trinidad es inaprehensible por la razón humana (vv. 2392-2492)⁷⁴. Sin embargo, más allá de la prolepsis que podemos apreciar acerca de la revelación del carácter inaprehensible racionalmente del misterio, me gustaría destacar cómo la imagen estática en su conjunto permite la proyección de cada uno de sus elementos constitutivos en la eternidad y también la elección de símbolos que remiten a toda una tradición iconográfica y simbólica.

Por ejemplo, el sol ha sido asociado simbólicamente con Cristo de acuerdo con la tradición bíblica (Ferguson 45), lo cual se condice con lo que es indicado por la Voz celestial acerca de Agustino, que ha suspendido momentáneamente su participación del tiempo dramático para convertirse en una imagen. A su vez, la idea de que Agustino esté escribiendo y discutiendo acerca de «la esencia de Dios» puede verse pictóricamente representada en el hecho de que nuestro protagonista es representado con la mirada elevada hacia un sol que

⁷⁴ Por cierto, recordemos que este episodio es sumamente conocido en la tradición hagiográfica en torno a san Agustín, puesto que sin ser parte de las *Confesiones* ni de la propia obra del santo, corresponde a una historia conocida ya desde la Edad Media en torno a nuestro santo. Según esta historia, un niño en una playa habría ejemplificado a san Agustín que, así como todo el mar no cabe en una concha, la inmensidad del misterio de la Santísima Trinidad no cabe en el entendimiento humano (Ferguson 106). Naturalmente, el origen del niño que enseña al erudito Agustín a través de su inocente simpleza es divino, lo cual es respetado por Lope (el niño desaparece luego de hacer la revelación a Agustino).

posee, dentro de sí, la Santísima Trinidad. Detengámonos un momento a analizar con detención esta poderosa imagen contenida en *El divino africano*, que, lamentablemente, solo sobrevive para nosotros a través del texto didascálico⁷⁵. Agustino, que podríamos decir que abandona temporalmente su participación del mundo dramático que lo rodea y pasa a convertirse en un auténtico *cuadro al vivo* independiente, está ascendido verticalmente; en otras palabras, la imagen nos presenta a un Agustino elevado por sobre la altura de los demás personajes y, a través de esto, representado ya como un santo que se eleva por sobre lo mundano para aproximarse a lo divino y celestial. Asimismo, junto con lo anterior, también es importante destacar que en los momentos de la comedia donde aparecen estas imágenes es cuando verdaderamente Agustino deja de ser el personaje de Lope protagonista de *El divino africano* para convertirse, temporal y simbólicamente, en san Agustín⁷⁶. Por otro lado, no hace falta aclarar que el hecho de que la elevación del santo se dé con este sosteniendo una pluma en su mano viene a simbolizar la labor fundamental que tuvo san Agustín en las letras, a través de su labor como pensador y teólogo cristiano, que lo llevó a constituirse como uno de los Padres de la Iglesia e importante intelectual universal. Precisamente, esta actividad intelectual de san Agustín, totalmente inmersa en la discusión filosófica y teológica de todo tipo de asuntos relevantes para la constitución de la doctrina católica, es también referida por la Voz celestial que hace la función de exégeta de la imagen, que le dice a la mujer que se siente ignorada por Agustino que «pues a cosa tan alta / llega su ingenio profundo, / no te espante que en el mundo / haga, cuando escribe, falta» (vv. 2359-2362). Claramente, la idea de que Agustino cuando escribe se ausente («haga falta») del mundo está directamente relacionada con el ascenso del personaje, así como también de las elevadas materias que alcanza a través de su «ingenio profundo».

Por otra parte, el potencial evocador de símbolos y significados de la imagen estática también permite la superposición y combinación de elementos pictóricos. Así, por ejemplo,

⁷⁵ Esto hace que la didascalía de esta imagen estática en específico, que indica que dentro del sol está «pintada la Santísima Trinidad» sea particularmente complicada y ambigua; ya que no existe una forma de saber, a ciencia cierta, en qué tipo de representación simbólica del misterio trinitario estaba pensando Lope, ya que son múltiples las formas de representarlo visualmente (Ferguson 94).

⁷⁶ En este sentido, creo que no es coincidencia que tanto en el texto didascálico que describe esta imagen estática, así como el que describe la apoteosis final, se habla de *san Agustín* y no de Agustino, como si el personaje del drama dejara de representarse a sí y se convirtiera, temporalmente, en el propio santo representado a través de la imagen (que, como ya hemos dicho, interrumpe el desarrollo mimético del tiempo en el drama y remite a una tradición iconográfica posterior a los acontecimientos de la comedia de santos).

el sol-Dios que contiene la Santísima Trinidad en la imagen representa eficazmente el sentido de «misterio» inherente a la trinidad a través del sol, cuya luz no puede ser vista directamente por los ojos del cuerpo y del entendimiento. En este sentido, como podemos ver, la imagen estática que estamos comentando sintetiza también a través de la mirada de san Agustín la misma idea que es reafirmada a través de la elevación del santo: Agustín (o Agustino) ha elevado y fijado su mirada directamente en el sol (Dios), y, junto con esto, penetra en la contemplación de la misteriosa «esencia de Dios» (la Santísima Trinidad).

Finalmente, como un último comentario sobre esta imagen, quisiera apuntar que no me parece una coincidencia el hecho de que Agustino ignore y, a través de la imagen, se eleve por sobre los asuntos que la mujer viene a compartir con el obispo de Hipona, que consisten en problemas maritales y de asuntos de honor (vv. 2312 y ss.). El mensaje de la escena que conduce a la introducción de la imagen simbólica es claro: Agustino, ya como obispo de Hipona e intelectual de la Iglesia Católica, se abstrae de los asuntos mundanos y las preocupaciones comunes y corrientes, ajustándose más bien a un estilo de vida ascético y ocupado de asuntos divinos.

Otro ejemplo importante de imagen estática, que ya he analizado anteriormente, se trata de la imagen apoteósica final («*san Agustín vestido de obispo con su cayado, y la iglesia en la mano, como le pintan; la Herejía a los pies, con algunos libros*», acot. v. 2948). Al igual que en el caso que acabamos de comentar, se trata de imágenes donde la eternidad interrumpe el desarrollo de la acción dramática y se exhibe un cuadro pictórico que, manado desde el mundo celestial, permite la representación en escena de toda una iconografía y símbolos cuya procedencia es divina. En este sentido, Diego Bastianutti, en un trabajo seminal acerca del rol de la pintura en el teatro hagiográfico de Lope, sostuvo la existencia de una «devoción óptica» en el Seiscientos español (713), a través de la cual el investigador ha buscado darle nombre a la numerosa cantidad de manifestaciones artísticas que proliferaron a partir de la tradición pictórica e iconográfica del cristianismo, que en palabras del autor ha encontrado su síntesis en la comedia de santos ⁷⁷. Sin lugar a dudas, la afirmación de la existencia de una

⁷⁷ También Esther Fernández, en el estudio suyo que he citado, recoge la expresión «devoción óptica» como un aporte relevante de Diego Bastianutti, en tanto que a través de ella consigue darle nombre a las variadas formas que tuvieron la visualidad y la imagen de desarrollarse durante el Barroco, destacando entre estas formas a las comedias de santos dentro de las demás manifestaciones artísticas de su tiempo.

«devoción óptica» en el Barroco español, como hace Bastianutti, está en perfecta sintonía con las doctrinas de san Ignacio de Loyola acerca del papel fundamental de la visualidad en la devoción ya mencionadas, así como también con el componente sacro que existe en la espectacularidad teatral característica de la época (Orozco Díaz 121-136). Como hemos visto hasta este punto, la devoción óptica, el tratamiento del símbolo y la imagen estática como elementos que permiten la yuxtaposición en la escena dramática del mundo celeste y del mundo terreno, tiene una evidente manifestación en el aspecto pictórico y paraverbal de la comedia de santos. Revisemos a continuación, entonces, de qué modo la iconografía y el entramado simbólico de la Iglesia Católica se hace presente en la dimensión verbal, discursiva y conceptual de este tipo de teatro, que se vale de recursos retóricos y poéticos para la elaboración de imágenes mentales que consiguen igualmente estimular esta devoción óptica; aun a pesar de recurrir exclusivamente al texto dramático, construyendo la imagen sensible solo a través de palabras.

b) El «decorado verbal» al servicio de la conversión: écfrasis, alegoría y evocación verbal de símbolos en *El divino africano*

Es bastante conocida la fascinación barroca con la alegoría, el tópico del *ut pictura poesis* y, en general, la idea de relacionar entre sí las artes. Tal como hemos revisado en el subapartado anterior, en el caso de la imagen pictórica empleada en la comedia de santos, esta «trascendía los límites de la ilusión dramática desde dentro y unificaba figuras de ficción y espectadores en un contexto piadoso envolvente» (Fernández Rodríguez 2015a 87). En otras palabras, a través de la imagen existe un desbordamiento de los límites entre ficción y no-ficción, ya que la imagen estática en la comedia hagiográfica actúa como un «puente entre el mundo cotidiano y ese impulso de lo sobrenatural que, sobre las tablas, siempre terminaba haciéndose visible» (Fernández Rodríguez 2015a 88). Ahora bien, la imaginería e iconografía de la tradición cristiana no solo se hace presente a través de elementos pictóricos, sino que también a través de la inserción de «decorados verbales», como los llama Natalia Fernández Rodríguez en el mencionado estudio acerca de los valores simbólicos de la luz y la oscuridad, refiriéndose a la capacidad de estos símbolos de manifestarse a través de las palabras de los personajes (2015b 47; 58).

Si bien la ticoscopía, la écfrasis o la utilización de las relaciones de hechos son recursos dramáticos comunes entre las convenciones del teatro aurisecular, la comedia de santos hace un uso igualmente simbólico de los parlamentos de los personajes, quienes a través de sus palabras también remiten a todo el entramado iconográfico y simbólico ya mencionado. Por ejemplo, comentando el propio caso de *El divino africano*, Natalia Fernández Rodríguez reconoce varias alusiones retóricas a los mencionados valores simbólicos que poseen la luz y la oscuridad (2015b 51; 54; 56; 58). Concentrémonos, a continuación, en analizar detenidamente algunos de estos ejemplos, de modo que podamos observar cómo la presencia y ausencia de luz, descrita a través de recursos retóricos, entraña también un rico contenido simbólico y conceptual.

Por ejemplo, la primera de las imágenes de este decorado que cita como ejemplo Natalia Fernández Rodríguez la encontramos junto al soliloquio de Agustino, después de tener la conversación con Ambrosio, en el cual nuestro protagonista nos hace espectadores del conflicto interior que hay en su alma: «¿Qué aguardas, ignorante pensamiento, / viendo que Dios te llama y te provoca?» (vv. 1140-1141) dicen los primeros dos versos de este soliloquio en forma de soneto que, como ya hemos mencionado anteriormente, demuestra que la actitud de nuestro protagonista hacia su propio intelecto ya ha cambiado. Ciertamente, las palabras de Ambrosio acerca de la doctrina cristiana han impactado profundamente a Agustino, quien no duda de que la autoridad e inspiración divina se ha manifestado a través de las palabras del obispo de Milán («Verdades son con alto fundamento / cuantas oí. Dios habla por su boca», vv. 1144-1145). Por otro lado, a la hora de analizar este soliloquio, me parece importante poner de relieve que en este soneto los primeros seis versos tienen como destinatario, metafóricamente, al propio pensamiento de Agustino. Ahora bien, mientras que en el caso de los primeros seis versos del soneto-soliloquio⁷⁸ el *apóstrofe* va dirigido a su propio pensamiento e ingenio, y luego pasa a comentar el origen divino de las palabras de Ambrosio en los versos citados (vv. 1144-1145), finalmente el soliloquio termina dirigiéndose directamente a Dios. Analicemos el contenido de los versos donde el soliloquio de Agustino adquiere el carácter de una plegaria:

⁷⁸ Podríamos decir que la importancia del soliloquio, además de encontrarse sumamente presente en el teatro del Siglo de Oro, también tiene una relevancia especial en el caso específico de san Agustín, lo cual podemos constatar en obras como sus *Soliloquios*, donde la Razón sostiene un diálogo alegórico con el propio Agustín.

Venid, Señor, la resistencia es poca,
 y se quiere rendir mi sufrimiento.
 ¿Pues no queréis entrar? ¿Pues no os esfuerza
 este deseo? ¡Qué más fuerte indicio
 de que en la puerta hay algo que le tuerza!
 ¿Qué importa que yo os cierre el edificio?
 Si sois Dios solo, sol seréis por fuerza,
 y para que entre el sol basta un resquicio (vv. 1146-1153).

Leamos con cuidado estos versos de Agustino, ya que en ellos encontramos información crucial de nuestro personaje, en tanto que aquí tenemos un momento donde este transmite «directamente al espectador [el] estado de tensión interior que agita el alma del personaje» (Orozco Díaz 58). Sin embargo, dado el carácter devocional que adquiere este soliloquio, que termina por dirigirse directamente al «Señor» (v. 1146), creo que es importante que analicemos con particular cuidado el modo en el que se dirige el personaje íntimamente a Dios. Como veremos, a través de su genialidad poética, Lope consigue que el símbolo del sol identificado como Dios sea instalado en el centro de todo un complejo entramado de conceptos y símbolos que están cuidadosamente interrelacionados. La coherencia entre dichos conceptos está garantizada por el uso de la metáfora lumínica y el «decorado verbal», que construye imágenes que permiten representar simbólicamente el sentido doctrinal encerrado en las palabras del personaje. Ahora bien, pasemos al análisis de las palabras de Agustino. En primer lugar, recordemos que, en este punto, nuestro protagonista aún no ha sido bautizado por Ambrosio en Milán, ni tampoco poseía razones ni conocía argumentos por los cuales convencerse de la fe católica. Además de lo anterior, consideremos también que, hasta este momento de la acción dramática, todavía hemos visto a un Agustino que intenta comprender científicamente el cristianismo, siendo incapaz de asumir que los misterios de este son inaprehensibles por el ingenio humano (vv. 415-512). Tal como hemos sugerido anteriormente, el obstáculo de Agustino no es su ingenio, sino la actitud *soberbia* que adopta a partir de este. En consecuencia, el desafío de Agustino en los dos primeros actos de *El divino africano*, principalmente, consiste enmendar su actitud y desarrollar la *humildad* a través de la aceptación de que incluso su prodigioso ingenio es insuficiente para conseguir abarcar los misterios de Dios⁷⁹. Sin embargo, el amor de Agustino

⁷⁹ En el marco del desarrollo de esta tesis, he publicado un trabajo donde analizo en mayor detalle este aspecto específico de la conversión de Agustino: la necesidad del reconocimiento de las limitaciones de la razón humana para la adquisición de la fe, que es una dimensión importante del complejo proceso de conversión del personaje (Carreño Gallardo 2023).

en este punto, a pesar de que ya ha conocido y siente curiosidad por volverse hacia Cristo⁸⁰, todavía está volcado hacia sí mismo; es decir, todavía está en el estado que anteriormente llamamos de *aversión* hacia Dios, en palabras de Marie-Anne Vannier. Tomando en cuenta esto, reparemos en cómo es la propia soberbia de Agustino la que actúa como el obstáculo que ofrece resistencia ante el proceso de conversión. Pero, a pesar de que nuestro protagonista declara estar oponiendo resistencia a la venida de Dios a su alma⁸¹, también declara la existencia de un deseo de que Dios ingrese en ella⁸². En este sentido, podemos ver el contradictorio estado en el que yace Agustino, que posee un conflicto consigo mismo, puesto que, simultáneamente, desea y obstaculiza la llegada de Dios a su alma; cuya «visita», por supuesto, es impedida por nuestro protagonista, quien le cierra «el edificio», que metafóricamente representa a Agustino en su conjunto (digamos, cuerpo y alma).

Además de lo anterior, nos encontramos nuevamente con el simbolismo del sol, esta vez no representando la contemplación del misterio de la Santísima Trinidad, sino la irradiación de la presencia de Dios en el interior del «edificio», que representa alegóricamente a Agustino. Asimismo, junto con este mencionado simbolismo del sol, tomemos en cuenta las varias posibilidades que nos ofrece el sol en relación con la matriz simbólica que hemos mencionado. Por supuesto, el sol, que es fuente de toda la luz del cosmos, se erige como el supremo poseedor de todas las cualidades positivas que hemos revisado como asociadas a la luz (lo bueno, lo bello, lo justo, el conocimiento, la gracia divina, etc.). En relación con esta matriz simbólica asociada al sol, Natalia Fernández Rodríguez ha llegado a asociar la alegoría de la caverna de Platón, debido a su empleo de la metáfora luminosa, en la cual vemos cómo la Idea o Forma del Bien es identificada con el sol (2015b 48-49). Cabe destacar que en el caso del filósofo antiguo nos encontramos con que la Forma del bien, correspondida con el sol mediante el recurso de la alegoría, es la fuente

⁸⁰ Lo cual no se da sino una vez Agustino experimente el célebre episodio del *tolle, lege*, que es la experiencia a través de la cual nuestro personaje consigue convertirse a través de la lectura reveladora de una epístola de san Pablo (vv. 1540-1649). Como bien apunta el artículo de Frank Domínguez, «Vestment images in Lope de Vega's "El divino africano"» (1980), existe un trasfondo profundamente simbólico en la imagen de la vestimenta en el pasaje bíblico que lee e impacta superlativamente a Agustino («Vestíos de Jesucristo», v. 1612), cuya conversión supone un cambio de hábitos en múltiples sentidos (adopción del cristianismo, de soberbio a humilde, vestimenta monástica, etc.).

⁸¹ «La resistencia es poca», «¿Pues no queréis entrar? ¿Pues no os esfuerza / este deseo? ¡Qué más fuerte indicio / de que en la puerta hay algo que le tuerza! / ¿Qué importa que yo cierre el edificio?» (vv. 1146; 1148-1151).

⁸² «Venid, Señor, la resistencia es poca, / y se quiere rendir mi sufrimiento. / [...] ¿Pues no os esfuerza/ este deseo?» (vv. 1146-1149).

de todo cuanto existe y puede ser conocido en el mundo inteligible (Velásquez 2020 52-83). De este modo, en la filosofía platónica el sol se corresponde con la fuente de la luz que permite que todo cuanto es visible pueda llegar a ser visto, conocido a través de la vista gracias a la irradiación de la luz solar (Velásquez 2020 61-63). Pero, más allá de las importantes similitudes ya mencionadas entre los usos que emplean de la metáfora lumínica el platonismo (y el neoplatonismo) y el cristianismo, en el caso de este último vemos que aparece incorporado un elemento que es ajeno a la Idea del bien: la *humildad*, que es una característica fundamental de Dios, que llega a hacerse parte de sus creaturas a través de la encarnación del Verbo divino (van Geest 127-132). En este sentido, por medio del ejemplo de Cristo, la *humilitas* consigue que el alma humana someta su voluntad a la de Dios. Por el contrario, de acuerdo con el pensamiento agustiniano, la *superbia* consiste en un rechazo de la Voluntad de Dios (Baumann 214-220).

De este modo, como podemos ver, la *humildad* del Dios cristiano, que le hace aproximarse desde el mundo celeste hacia su creación a través de la Encarnación, se convierte en la principal vía de acceso a través de la cual Agustino puede transitar paulatinamente desde el maniqueísmo al cristianismo. En el caso de la imagen de Lope que hemos citado, por supuesto, el sol (Dios) irradia una luz cuya fuerza se asume que superará cualquier obstáculo que pueda oponerse para llegar hasta el alma de cada uno. Siguiendo la matriz simbólica, en este punto de la historia, podríamos decir que Agustino todavía está «en las tinieblas», en ausencia de toda luz, que es Cristo y su gracia divina, pero su conversación con Ambrosio (que, recordemos, se ha dado fuera de escena) ha impactado lo suficiente a nuestro protagonista para que este tenga curiosidad y «deseo» de ser visitado por la luz; no obstante, es la propia actitud *soberbia* de Agustino la que obstaculiza que la luz divina penetre en el interior del «edificio» que, metonímicamente, reemplaza en la imagen poética a nuestro protagonista. A pesar de que las palabras de Ambrosio no han bastado para que se concrete la conversión de Agustino, estas indudablemente han impactado en este último lo suficiente para despertar en él un «deseo» de ser invadido por la luz divina, aun cuando todavía Agustino debe enmendar su actitud y voluntad soberbias, volviéndose humilde y siguiendo el ejemplo de Jesús. Sin embargo, Agustino manifiesta plena convicción acerca de que su destino será el de convertirse, dado que los obstáculos que intenten impedir el paso de la luz divina son siempre insuficientes, lo que me parece un magistral ejercicio conceptual por parte

de Lope: los rayos del sol-Dios, de carácter visual, sirven como elemento pictórico que representa la omnipotencia de la divinidad, cuya irradiación en la totalidad del interior del «edificio» es inevitable una vez que existe el primer atisbo de deseo («para que entre el sol basta un resquicio», v. 1153).

Me parece que el soliloquio de Agustino que acabo de analizar sirve como un buen ejemplo del poder simbólico que existe en el decorado visual, a través del cual vemos cómo la matriz simbólica del binomio luz-oscuridad adquiere relieves diferentes a los que habíamos comentado anteriormente al analizar la imagen estática de Agustino mirando al sol que contiene la Santísima Trinidad. En este caso el símbolo del sol, por medio de sus rayos, se convierte también en un símbolo de la misión evangelizadora del Verbo: los rayos de luz, que son irradiados por el sol, esta vez representan la propia presencia de Dios y su gracia; cuyo ingreso al «edificio», que es el alma de Agustino, es deseado por el personaje.

Finalmente, para que revisemos otro ejemplo de un símbolo evocado retóricamente en *El divino africano*, más allá de la metáfora lumínica que hemos ejemplificado bastante, quisiera concentrarme en la metáfora de la vestimenta, cuya mudanza simboliza la transformación integral que experimenta el alma de Agustino. Además de lo anterior, este uso metafórico de la vestimenta remite a una renovación de los hábitos (en el sentido dilógico de prenda y el sentido moral) que aparece, precisamente, en el momento que constituye el clímax de la conversión de nuestro protagonista, el cual se da en la siguiente aparición a solas que tiene Agustino en escena (vv. 1540-1649). Sin embargo, mientras nuestro protagonista se ha mantenido fuera de escena, la preocupación e interés de todos los demás personajes ha estado centrado en la conversión de Agustino. Citemos tres importantes acontecimientos dentro de la comedia, que dan bastante cuenta de la importancia pública y, podríamos decir, cósmica y universal, que tiene la conversión de Agustino, entendiendo esta como su abandono del maniqueísmo y su adopción de la fe cristiana.

En primer lugar, después del soliloquio de Agustino que acabamos de revisar, este le cuenta a su madre que está abandonando las doctrinas maniqueas y deseando adquirir las cristianas (vv. 1187-1221). Luego, tras quedar sola en escena, Mónica tiene una revelación

visionaria, que toma la forma de una escena alegórica, donde Agustino⁸³ aparece con sus ojos vendados (es decir, sin luz, en las tinieblas) siendo conducido por la Herejía que, finalmente, es detenida por la Verdad y removidas las vendas que impedían la visión de Agustino (vv. 1252-1311). Por supuesto, el trasfondo doctrinal que existe en cada intervención que tienen la Verdad y la Herejía como alegorías personificadas, hace que sea necesario leer con suma atención los parlamentos de estos personajes, cuyas intervenciones poseen una autoridad distinta a las de los demás. Esta «autoridad» de la que hablo, naturalmente, está implicada en las intervenciones de las alegorías personificadas en tanto que estas, de un modo similar a las imágenes estáticas que hemos comentado anteriormente, pertenecen a un plano de la realidad espacio-temporal ajeno al de los demás personajes dramáticos. Esto último ha sido llamado una «eclosión sobrenatural», donde lo supraterráneo invade la escena y mundo dramáticos, como lo ha llamado Natalia Fernández Rodríguez, precisamente a propósito del caso de *El divino africano* (2015a 89). Repasemos un poco cuáles son las palabras de la Herejía, que sirve como guía en los pasos de un Agustino que, además de llevar los ojos vendados, camina sin saberlo hacia la perdición eterna:

AGUSTINO	¿Dónde me llevas así?
HEREJÍA	Bien vas, no temas perderte.
AGUSTINO	Al camino de mi muerte pienso que voy por aquí.
HEREJÍA	Engañaste, que yo soy la misma luz que te guía.
AGUSTINO	¿No te laman Herejía? Luego mal contigo voy.
HEREJÍA	Soy yo la misma agudeza. Soy yo la sutilidad.
AGUSTINO	Oponerse a la verdad, ¿te parece sutileza?
HEREJÍA	¿Qué verdad? Que es devaneo. <i>La ciencia se ha de probar con demostración, y dar fin y término al deseo</i> (vv. 1252-1267, las cursivas son mías).

⁸³ En este punto, por supuesto, conviene apostillar que esta aparición de Agustino corresponde a una representación de la representación, una imagen del propio personaje de Lope, que representa una alegoría revelada por el mundo celeste. Estas revelaciones, forman parte de varias maneras en las que pueden superponerse en la acción dramática el mundo celeste y el terreno: una revelación a través de un ángel, de una manifestación demoníaca, de sueños premonitorios, imágenes estáticas de profundo sentido simbólico, intervención de personajes alegóricos, etc.

Evidentemente, la Herejía no tiene problemas con mentirle a Agustino, quien ya sospecha que esta lo conduce por mal camino. En este punto, me parece que podríamos decir que la Herejía recurre a la idea tópica del teatro lopista de «mentir con la verdad», puesto que al definirse a sí misma, a pesar de encomiarse no dice ser la verdad ni estar en su posesión («Soy yo la misma agudeza. / Soy yo la sutilidad, vv. 1260-1261»). Asimismo, como he destacado en los últimos versos de este fragmento, al igual que hacía Agustino en el primer acto de nuestra comedia, cuando todavía era un maniqueo acérrimo la Herejía desestima la fe cristiana y apela a la observación científica y racional como método para la comprensión de la verdad. Sin embargo, también en esta revelación vemos reiterado el carácter celestial de la revelación acerca del cambio de Agustino, puesto que luego del fragmento que hemos citado Agustino ya pide a la Herejía que le quite la venda que le impide ver y a través de la vista contemplar «libre y clara la verdad» (v. 1273). En este punto, nuestro protagonista es representado manifestando su intención por abandonar la Herejía a través de una imagen (la de Agustino vendado) que, complementadas con el texto dramático, expanden considerablemente el potencial alegórico de las imágenes. La luz, que mana de Dios, no es posible de ver cuando está la Herejía de por medio, que pone una venda sobre los ojos del cuerpo de Agustino sobre el escenario; pero los ojos que verdaderamente está cegando son los ojos del alma, que debido al velo de la Herejía no puede encontrarse con Dios.

«Devaneo» es como llama la Herejía a la Verdad cristiana. Y, mientras que Agustino ya estima que la «verdad» que ella le ofrece «es toda oscuridad» (v. 1275), la Herejía recurre a la autoridad de los grandes filósofos paganos para intentar disuadir a Agustino de que pida la remoción de la venda que le impide ver las cosas conocidas a través de la clara luz de Dios:

¿Qué tienes tú más que ver
que a Aristóteles, Platón,
a Porfirio y Cicerón,
Plotino y otros que ayer,
con su lógica divina,
te enseñaron argumentos
con tan ciertos fundamentos
contra la falsa doctrina
de esa ley de los cristianos?
[...]
Anda, que es todo quimera,
y son argumentos vanos (vv. 1276-1287).

Nuevamente, aparecen los nombres de Platón, Aristóteles, y otros filósofos paganos importantes como referentes a los cuales se asocia a Agustino. Como hemos dicho anteriormente, tanto el propio Agustino como otros personajes han recurrido a esta asociación, ya sea para destacar la erudición y conocimiento de Agustino sobre las obras de estos filósofos, ya sea para emplear el símil entre nuestro protagonista y los mencionados pensadores grecolatinos para poner de relieve la genialidad de Agustino, cuyo ingenio es considerado semejante al de estos ilustres pensadores. Más adelante, ingresa la Verdad en la visión alegórica de Mónica, quien detiene a la Herejía y, finalmente, quita las vendas y le permite ver a Agustino que el camino por el que lo lleva la Herejía lo conduce al infierno (vv. 1288 y ss.). No obstante, a pesar de que finalmente triunfa la Verdad por sobre la Herejía en la visión de Mónica, me parece que es importante tomar en cuenta la reacción que tiene la Herejía ante la presencia de la Verdad en escena. «¿Quién en mis cosas te mete? / Vete, Verdad. Verdad, vete» (vv. 1297-1298) le dice la Herejía a la Verdad. No hace falta decir que tanto las palabras del personaje como los movimientos que la interpretación en escena de la Herejía requeriría (recordemos que *El divino africano* ha sido representada) contienen un profundo sentido alegórico, que viene a reforzar el *cuadro al vivo* que se construye a partir de toda la escena alegórica. Posteriormente, una vez que las vendas de Agustino han sido removidas y de que este ha caído en cuenta de que el «falso error maniqueo» lo tenía engañado (vv. 1304-1305), confundiendo el *ser* y el *parecer* de las cosas, la Herejía tiene una reacción igualmente destacable ante el desengaño de Agustino: «¡Ay, Verdad, ciega he quedado! / Después que te vi, no veo. / No puedo más resistir/ tu luz. Agustín, te dejo» (vv.1306-1309).

La Herejía, que por definición está vinculada aquí al engaño, la oscuridad y las tinieblas (en definitiva, a la ausencia de luz), ha quedado ciega por la contemplación de la Verdad. Su luz se hace demasiado difícil de contemplar. Quisiera destacar que, en este punto, no existe a disposición ningún texto didascálico que permita asociar a la Verdad con una luminosidad, ni tampoco efecto de tramoya alguno que produzca una luminosidad, por lo que nuevamente vemos que la metáfora visual es construida únicamente a través de palabras; en este caso, ofreciendo un uso que otra vez actualiza y amplía los significados que poseen los valores de la luz y la oscuridad, esta vez, manifestando cómo desde el punto de vista de la Herejía la luminosidad y el desengaño dañan y ciegan. A continuación, la Herejía abandona

la escena, la Verdad conduce a Agustino por el camino correcto, dando término a la visión alegórica de Mónica (vv. 1310-1311)⁸⁴. Claramente, como demuestra esta revelación divina a Mónica que anticipa el abandono de la herejía y la conversión de Agustino, la atención por la fe de Agustino es una preocupación universal y celestial.

En segundo lugar, como ya he mencionado anteriormente, también existe un jubileo público dirigido por Ambrosio donde los feligreses de Milán han sido convocados por el obispo para pedir a Dios por la conversión de Agustino, en el cual participan transversalmente los distintos estamentos de la sociedad (vv. 1324-1371). Luego, en tercer lugar, precisamente en las escenas que anteceden al clímax de la conversión de Agustino, vemos a Ambrosio y Simpliciano conversando privadamente acerca del cambio de disposición que ha experimentado Agustino sobre la fe cristiana tras su primera conversación con Simpliciano (vv. 1412-1418). Entonces, llega un criado a interrumpir la conversación que tienen Ambrosio y Simpliciano, pues le comunican al obispo de Milán que Agustino ha llegado hasta el templo y tiene deseos de hablar con Ambrosio. Agustino, que viene acompañado por su amigo Alipio, le pide a Ambrosio que deje de pedir a otros que supliquen por su conversión y que, en cambio, sea el propio obispo de Milán quien convenza definitivamente a Agustino de la veracidad de la fe cristiana (vv. 1422-1435). A continuación, Agustino y Ambrosio salen de escena, pues entran en el estudio de este último a conversar acerca de asuntos teológicos. Mientras tanto, nuestro protagonista conversa con el obispo de Milán, tenemos dos breves cuadros de acción, independientes entre sí, pero que coinciden en que concentran su atención y generan expectativas en torno a la conversación de Agustino y Ambrosio. Por un lado, Alipio y Simpliciano especulan acerca del resultado del diálogo, coincidiendo ambos en que el resultado será la conversión de Agustino (vv. 1436-1436). Por otro lado, aparece la Herejía, quien reacciona con preocupación y pesar a la entrevista que mantienen Agustino y Ambrosio, sobre todo al ver que Agustino no opone resistencia a la persuasión de Ambrosio (vv. 1463-1516); incluso, llegando a manifestar terror ante la idea de que Agustino vuelva su prodigioso ingenio contra ella y lo ocupe en contra del maniqueísmo⁸⁵.

⁸⁴ Cabe destacar que la explicación de la imagen pasa por Mónica, que en un soliloquio reflexiona sobre la visión que ha tenido y comenta su significado (vv. 1312-1323). Del mismo tiempo, en otras revelaciones la imagen simbólica es explicada por una voz de procedencia celestial.

⁸⁵ Ahora bien, por supuesto, vale recordar que esta escena tiene un eminente carácter cómico, de acuerdo con las convenciones dramáticas de la comedia de santos. La ridiculización o «humanización» del Diablo, que tendía

No obstante, en este punto, la conversión de Agustino es inminente. Así lo podemos ver una vez que el personaje reaparece en escena despidiéndose de Ambrosio tras haber concluido su entrevista, y este último se sorprende por la fórmula verbal empleada por Agustino en su despedida: «Dios te guarde» (v. 1518). Más adelante, una vez que salen los demás personajes de escena y Agustino queda solo, tiene lugar el soliloquio que constituye el clímax de su conversión, cuya importancia como escena de este drama hagiográfico coincide con la importancia que tiene este episodio en las *Confesiones* de san Agustín (*Confesiones* VIII, 12). Nuevamente, tenemos a Agustino recitando un soliloquio, que esta vez constituye en su conjunto una plegaria a Dios que, mediante un ángel que le da la instrucción «Toma y lee» (v. 1598) y que, asimismo, le acerca un ejemplar de la epístola de san Pablo a los romanos. De este modo, vemos el momento cúlmine de la conversión de nuestro protagonista (vv. 1540-1649). Analicemos, en primer lugar, las palabras suplicantes de Agustino a Dios, pidiéndole que le dé una fe capaz de hacerlo rendir su voluntad a una vida cristiana:

¿Hasta cuándo, gran Señor,
te has de olvidar de Agustín,
y cuando veré yo el fin
de este mi confuso error?
¿Hasta cuándo este rigor
de mi dureza tirana
dirá «mañana, mañana»,
y cuándo querrás que un día
llegue la miseria mía
a tu piedad soberana?
¿Hasta cuándo diré «voy,
espérame, buen Jesús»,
y cuándo me dirás Tú

«ven, Agustín, que aquí
estoy»?
¿Hasta cuándo, pues que soy
hoja que arrebató el viento,
tendré sin Ti sufrimiento,
y cuándo tendrás piedad
de mi ciega voluntad
y mi errado entendimiento?
Apresúrate, Señor;
ven, mi bien, llégate a mí,
para que me acerque a Ti
con respeto y sin temor (vv.
1540-1563).

Como podemos ver, la plegaria de Agustino es bastante directa. Nuestro protagonista sabe que ha poseído una «dureza tirana» que le ha hecho decir «mañana, mañana» a la invitación de Cristo, que humildemente ha llevado en ofrecimiento su «piedad soberana» a Agustino. Sin embargo, ha sido el propio Agustino quien le ha dicho «espérame» a Jesús⁸⁶.

a degradar al demonio (o bien, en este caso, a la Herejía) no es una rareza en la comedia de santos, y cumple una funcionalidad puramente cómica (Case 1987; Fernández Rodríguez 2013).

⁸⁶ En este punto, creo que es evidente que esta imagen, la de Cristo esperando fuera del edificio o casa, que es representada por el alma del hombre, que obstaculiza el acceso de Jesús, la podemos encontrar en el célebre soneto 38 de las *Rimas sacras* («¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?»), cuyos tercetos expresan de un

Finalmente, la última pregunta retórica que encontramos en la plegaria de Agustino a Dios introduce una efectiva imagen, que, nuevamente, recurre a un decorado verbal que posee un profundo valor conceptual, construyendo metáforas que exceden lo puramente retórico⁸⁷ y que entrañan un profundo significado simbólico que se oculta detrás de la imagen construida a partir de la identificación entre Agustino con la hoja. Por supuesto, la imagen de sí mismo correspondido con una «hoja que arrebata el viento» (v. 1555) denota la fragilidad suplicante de Agustino, que abandona la soberbia que lo ha caracterizado hasta este punto y suplica piedad a Dios ante su «ciega voluntad» (v. 1558) y «errado entendimiento» (v. 1559). Nótese cuán diferentes son la «ciega voluntad», que puede remitirnos a una imagen equivalente a la escena alegórica que hemos comentado más arriba, y el «errado entendimiento» que asume tener Agustino aquí con las alusiones que él mismo hacía de su propio ingenio y formación autodidacta. El Agustino del primer acto, que se llamaba a sí mismo ingenio «sin par de polo a polo», y consideraba sin límites la capacidad de su razón para comprender todos los misterios del *ordo deorum*, ahora ha pasado a compararse a sí mismo con una frágil «hoja que el viento arrebata»; lo que más allá de la visualidad de la imagen, implica un avance considerable en el proceso de *desengaño* de nuestro protagonista, cuyo aprendizaje aquí ha consistido en reconocer su propia fragilidad y finitud (cualidades, evidentemente, compartidas por una hoja a la merced del viento).

Posteriormente, en este mismo soliloquio, Agustino se reconoce ya herido por la flecha del amor de Dios («De la flecha de tu amor / herido voy tiernamente», vv. 1564-1565), lo cual remite a otra imagen: el amante «herido» por Cristo, que puede recordarnos incluso al *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz. Además de lo anterior, este símbolo, el de la flecha que lleva el amor divino, junto con actuar como un *contrafactum* sacro del amor inspirado por Cupido, también es un símbolo presente en la tradición iconográfica en torno a san Agustín (Ferguson 106). Asimismo, junto con esta herida del amor divino, Agustino también ha dilucidado las razones de su error cuando buscaba a Dios: «Yo te buscaba, mi bien, / en las cosas temporales, / donde hallé todos los males/ que en mis errores se ven» (vv.

modo muy similar al de Agustino en este soliloquio la idea de postergar la conversión: «¡Cuántas veces el Ángel me decía: / “Alma, asómate agora a la ventana, / verás con cuánto amor llamar porfía. // ¡Y cuántas veces, hermosura soberana, / “Mañana le abriremos”, respondía / para lo mismo responder mañana!» (vv. 9-14).

⁸⁷ Para una aproximación al valor cognoscitivo y filosófico que adquiere la metáfora, véase el trabajo de Hidalgo-Serna sobre la idea de «ingenio» en la obra de Baltasar Gracián (138-154).

1570-1573). Evidentemente, esta búsqueda de Agustino, que pretendía hallar equivocadamente a Dios en «las cosas temporales», siendo víctima del engaño y confundiendo el mundo celeste con el terreno («donde hallé todos los males / que en mis errores se ven»), requiere que nuestro protagonista caiga en cuenta de los engaños del mundo terrenal. A raíz de lo anterior, deseoso de encontrar la fe, en un espacio retirado, Agustino decide marcharse a reflexionar (repitiendo aquí, notablemente, los acontecimientos de *Confesiones*):

De aquel árbol a la sombra
quiero recostarme un poco
por ver si *humilde* provocho
a quien *humilde* se nombra.
¿Qué haré, Señor, que me asombra
este confuso temor?
¿Qué haré, divino Señor,
para que más te desee? (vv. 1590-1597, las cursivas son mías).

Detengámonos en estos versos, que son exactamente los que anteceden la intervención del ángel, que reemplaza el cántico de niños que aparece en *Confesiones*, para dar la misma instrucción que en el texto del santo es una canción infantil: «Agustino, toma y lee» (v. 1598). Revisemos, entonces, los versos que anteceden el momento determinante en la conversión de Agustino. En primer lugar, junto con la imagen de Agustino recostado a los pies de un árbol, creo que es importante destacar que la sumisión es puesta de relieve por nuestro propio protagonista, quien decide adoptar una postura humilde para apelar precisamente a la humildad de Dios y solicitar su auxilio en la conversión («por ver si humilde provocho / a quien humilde se nombra», vv. 1592-1593). De un modo similar al del propio san Agustín, quien dice someterse al «yugo libertador» de Cristo (Baumann 217-219), Agustino en este punto reconoce sus limitaciones y suplica por el auxilio de Dios en su conversión. Finalmente, antes de que el ángel aparezca en escena, son dos preguntas retóricas las que sintetizan la desesperación vital del personaje: «¿Qué haré, Señor, que me asombra/ este confuso temor? / ¿Qué haré, divino Señor, / para que más te desee?» (vv. 1594-1597). Estas últimas preguntas suplicantes, así como el cambio de actitud de Agustino, motivan la aparición del ángel que hemos mencionado anteriormente, quien extiende un ejemplar de las Sagradas Escrituras a Agustino y lo insta a que lea. Así, dice nuestro protagonista en el momento clímax de su conversión, donde aparece definitivamente el apóstol Pablo como el

ejemplo por antonomasia del converso, el cual sirve como modelo para Agustino (reemplazando, como he dicho anteriormente, a los filósofos paganos como referentes del personaje):

¿Qué lea decís, mi bien?
 «Epístolas —dice aquí—
 de Pablo». ¡Oh, Pablo, que a ti
 para maestro me den!
 ¡Enséñame, pues también
 fueron tus errores vanos
 hasta venir a las manos
 de quien te dio vida y luz!
 Dice: «Epístola ad Romanos».
 Lo primero he de leer
 de los ringlones que he visto:
 «Vestíos de Jesucristo».
 ¡No más! ¡Ya no hay más que
 ver!
 Pero, ¿cómo he de poder,
 si estoy del mundo vestido?
 Desnudaré lo que he sido
 y seré lo que no fui,
 y así vendrá Cristo en mí
 a la medida que pido.
 [...]
 Cristo, vestido sagrado,
 roto estáis. ¿Cómo os pondré?
 ¡Oh, qué galán que estaré
 con vestido acuchillado!
 ¡Oh, raso blanco aprensado
 del hierro ardiente de amor,
 que es famoso aprensador,
 guarnecido de rubíes,
 pasamanos carmesíes
 de las manos de un traidor!
 No salistes Vos así
 de aquellas puras entrañas
 de la Virgen para hazañas
 de Dios, que las obró allí.
 Pero pues estáis por mí
 vestido hermoso, rotpido,
 hoy os haré mi vestido [...]
 (vv. 1600-1619; 1630-1646).

Visualmente, la imagen total de la escena representa un cuadro bien conocido dentro de la hagiografía de san Agustín, ya que constituye tradicionalmente el momento cúlmine de su conversión y la lectura de la epístola paulina se convierte en el instante decisivo del cambio de vida experimentado por el santo⁸⁸. Ahora bien, destaquemos el contenido de los versos correspondientes a la epístola de san Pablo y, asimismo, introducen la poderosa imagen de la adopción de la humildad como correspondiente a vestirse de Cristo. «Vestíos de Jesucristo» (v. 1612) lee Agustino en la *Epístola ad Romanos* (*Romanos* 13, 14: «Vestíos del Señor Jesucristo y no os déis a la carne para satisfacer sus concupiscencias»). La renovación de las vestimentas representa el cambio de hábitos de Agustino⁸⁹, a través de los cuales abandona el *ethos* de su vida anterior y adopta los ropajes de Cristo, siguiendo su ejemplo, que es representado a través de la correspondencia entre Dios y unas prendas: «Cristo, vestido sagrado, / roto estáis.», vv. 1634-1635). Naturalmente, las prendas de amor, que han sido un tópico conocido en la poesía amorosa profana y también en la propia comedia que estudiamos⁹⁰, constituyen una imagen importante a través de la cual podemos representar simbólicamente la idea de «vestirse» de Cristo. A su vez, la humildad de este último pasa a estar codificada en la imagen a través de la paradójal descripción que se hace de la vestimenta, que es Dios: se llama a Cristo «vestido sagrado», el cual a su vez está roto. Por supuesto, la rotura del Dios-vestido representa la humildad y sacrificio de la Cruz que este ha hecho por la salvación de los cristianos. «Vestido acuchillado» le llama Agustino. Sin

⁸⁸ Recordemos que, en el caso de san Agustín, este encuentro con la lectura de la epístola paulina marca un punto de inflexión; ya que anteriormente el santo había tenido la oportunidad de leer el Nuevo Testamento, pero en este primer acercamiento a las Sagradas Escrituras Agustín desestima el lenguaje llano y sencillo de los textos bíblicos, que a su juicio palidecían ante la elocuencia ciceroniana (*Confesiones* III, v).

⁸⁹ Junto con esto, consideremos que posteriormente la idea de asociar los hábitos y la vestimenta como una forma de devoción desarrollará una considerable importancia más adelante en *El divino africano*. A través de la fundación de su Orden monástica, cuya vestimenta como ya hemos dicho se define en el instante posterior al bautizo de nuestro protagonista (vv. 1813-1874).

⁹⁰ Para leer sobre la imagen de las prendas como determinantes en la conversión de Agustino, véase el artículo de Frank Domínguez (1980), que presenta una de las lecturas más interesantes entre las presentadas sobre *El divino africano* en la discusión de la crítica. En este artículo, Domínguez estudia cómo la idea de las «prendas» aparece anteriormente en la despedida amorosa de Agustino y su esposa Africana, que es asociada metaliterariamente con el libro cuarto de la Eneida. A raíz de lo anterior, basado en el fragmento de Dido resuelta a suicidarse por el sufrimiento amoroso provocado por el partido Eneas (en el cual las prendas cumplen un papel fundamental) y las lágrimas que este despierta en Agustino, Domínguez plantea que las «prendas» en este punto guardan una profunda relación con la conversión de nuestro protagonista: se abandonan las «prendas» de Dido (amor humano), que son reemplazadas por las prendas de Dios (amor divino).

embargo, nuestro protagonista es consciente de que este vestido está rasgado por un sacrificio en favor suyo:

Pero pues estáis por mí
 vestido hermoso, rompido,
 hoy os haré mi vestido;
 que la llaga del costado
 bastante boca me ha dado
 para que quedéis vestido (vv. 1644-1646).

Agustino sabe que debido a él este vestido hermoso está «rompido», que a través de la imagen de la prenda rota viene también a simbolizar todo el sacrificio de Jesús y su humildad en la imagen de un vestido. En consecuencia, nuestro protagonista decide, finalmente, vestir su alma con el «vestido», que simboliza a Cristo y la vida cristiana. Como podemos ver, en este punto, Agustino llega al momento clímax de la obra, al menos en relación con la conversión de nuestro protagonista, que ha sido anticipada tanto por sí mismo, como también por la intervención de otros personajes (Mónica, Simpliciano, Ambrosio, Alipio, entre otros personajes), incluyendo la intervención de Dios y el mundo celestial en escena contribuyendo a la conversión de Agustino. Notemos cómo toda la expectativa generada en torno a la conversión de nuestro protagonista termina siendo resuelta y resumida con la imagen propia del «decorado visual» de la comedia.

Tal como hemos visto hasta aquí, existe un importante papel del símbolo y la imagen pictórica en el desarrollo del tema de la conversión en *El divino africano*. Asimismo, esta comedia tiene un inusual desarrollo de la conversión dentro del *corpus* de esta especie dramática, por lo que me ha parecido importante que concentremos nuestra atención en las imágenes y símbolos asociados con la conversión y adquisición de la santidad de Agustino.

Síntesis y consideraciones finales

A lo largo de los capítulos anteriores, hemos desarrollado una extensa exposición de ideas, tópicos y antecedentes literarios en los cuales se enmarca *El divino africano*. No obstante, más allá de la identificación del carácter ascético del pensamiento predominante en el Barroco español, me parece que la cuestión más sugerente y valiosa de este análisis ha sido ver la pertinencia y cercanía que existe entre dicho pensamiento ascético y el pensamiento agustiniano. En este sentido, creo que se ha conseguido constatar y hacer patente utilidad de los conceptos desarrollados por san Agustín como una matriz conceptual válida para la exégesis de obras literarias auriseculares, lo cual creo que podría ser explorado mayormente en el estudio de otras obras (hagiográficas, como también de literatura religiosa en general). Ahora bien, en el caso específico de *El divino africano*, sin lugar a dudas, esta tesis ha conseguido la profundización en una relación que hasta ahora había sido solo sugerida por la crítica (Case 1990, Udaondo Alegre 2013): la utilidad de las ideas planteadas por san Agustín en su obra magna, *La Ciudad de Dios*, como un criterio a través del cual analizar e interpretar el trasfondo conceptual de *El divino africano*. Creo que esto último es un antecedente clave, ya que, más allá de las *Confesiones* (que, por supuesto, aporta la dimensión histórica y biográfica a nuestra comedia), ha quedado claro que existe una estrecha relación entre el trasfondo conceptual que posee la conversión de Agustino y el pensamiento que en torno a esta desarrolló el propio Obispo de Hipona.

Además de lo anterior, me parece que este trabajo también puede servir como un precedente acerca del nivel de unidad que podemos apreciar entre los distintos elementos que componen la comedia de santos. Tal como hemos podido apreciar en este análisis a *El divino africano*, tanto los elementos verbales como también los paraverbales y performáticos de la comedia contribuyen significativamente al desarrollo de esta función edificante y propagandística inherente al género. En esta línea, más allá de la afinidad del drama hagiográfico con el pensamiento de san Agustín, creo que pueden desarrollarse interesantes estudios acerca de cómo los engaños de la herejía, los misterios del cristianismo o la superposición del mundo celestial y el terreno pueden desarrollarse a través de elementos pictóricos, iconográficos y simbólicos. En el caso específico de esta comedia, tal como hemos

visto, las imágenes estáticas contribuyen significativamente al enriquecimiento de los recursos con los cuales puede manifestarse la conversión de Agustino, cuyo proceso interior de cambio, desde el maniqueísmo hacia el cristianismo, posee un correlato sensible gracias a los elementos paraverbales de esta comedia.

Pero el aspecto que me parece más importante destacar es la conversión de Agustino, en tanto que hemos visto cuán progresivamente se da conforme avanzan las escenas de nuestra comedia. De acuerdo con nuestro análisis, el personaje de prodigioso ingenio pasa de considerar «supersticiones» las revelaciones del Dios cristiano a ser un creyente en estas y, aun después de ser autor de varios libros doctrinales, a recibir la revelación de que el ingenio humano es incapaz de aprehender los misterios de Dios. Tal proceso de peregrinaje vital, que conlleva un sinnúmero de reflexiones introspectivas (representadas extensamente en *El divino africano* por medio de la sinécdoque), no solo es infrecuente en la comedia de santos (Sirera 1991 70), sino que está magistralmente desarrollado por Lope de Vega, quien elabora a su Agustino en plena sintonía con el tránsito de la *aversio* a la *conversio* de san Agustín. Y, en relación con esto último, a partir del trabajo aquí realizado, me parece que existen razones para profundizar aun más en la pertinencia del estudio de la recepción que el Fénix de los Ingenios tuvo de la vida y obra de san Agustín. Para ilustrar esto último, más allá de los antecedentes que he presentado en la introducción acerca de los estudios previos que han señalado la importancia que tuvo nuestro santo para Lope, me gustaría ofrecer un análisis a los dos poemas de las *Rimas sacras* (1614) dedicados a san Agustín. A través de este análisis, sobre todo, me gustaría demostrar que la presencia e inspiración agustiniana puede ser un tema para continuar estudiando en la vida y obra lopianana, más allá de la comedia hagiográfica basada en el santo.

«Agustino a Dios» y «A San Agustín» llevan por nombre dos poemas de las *Rimas sacras*, que forman parte del conjunto de poesías religiosas misceláneas que suceden a los cien sonetos que constituyen el grueso del poemario. Me parece importante resaltar un aspecto métrico que posee estrecha relación con la identificación temática de cada uno de estos poemas: tenemos un poema en tercetos endecasílabos («Agustino a Dios»), centrado en el soliloquio conducente al episodio del *tolle, lege*, y, por otro lado, un romance («A San Agustín») que narra el episodio del niño en la playa. Asimismo, hay que destacar que cada

uno de estos poemas representa episodios que son conocidos por la tradición hagiográfica agustiniana y que, además, forman parte de los acontecimientos de *El divino africano* (vv. 1540-1649; 2392-2492).

En primer lugar, «Agustino a Dios» se trata de un poema en tercetos endecasílabos donde se narra la plegaria de Agustín a Dios en las higueras, que es relatada, como ya hemos dicho, como el momento definitivo del proceso de conversión del santo en sus *Confesiones* (VIII, 12). Como bien lo describe Karl Morrison en su estudio acerca del tema de la conversión en san Agustín, la lectura de la epístola del apóstol Pablo en este episodio fue una luz que disipó todo vestigio o sombra de duda para Agustín (28). Sin embargo, en el caso de estos tercetos, Lope desarrolla el momento clímax de la conversión, aunque solo se refiere a la intervención divina y pasa por alto el canto *tolle lege* (que, por su parte, sí aparece en *El divino africano*), así como también se omite la lectura de la epístola paulina. Por su parte, lo que sí aparece representado del episodio es la súplica de Agustín a Dios por su conversión:

¿Hasta cuándo, Señor, [Agustín] dice llorando,
diré “mañana voy”, pues no te sigo?
Que, en viéndola llegar, lo mismo digo.

Siempre, Señor, te digo “espera un poco”,
y pasan tantos pocos cada día,
que sola tu piedad me esperaría.

*¿De qué sirven las ciencias, si nos quitan
mil ignorantes, sin mover los labios,
el cielo de las manos a los sabios?*

*Quien no sabe seguirte no se alabe
que sabe alguna cosa en esta vida,
pues de la eterna, que eres tú, se olvida [...]*
(vv. 4-15. Cursivas mías).

Me permito destacar estos versos, ya que en ellos se acentúa la frustración y el arrepentimiento de Agustín debido a la soberbia que hasta este momento lo ha invadido por razón de su intelecto. En consecuencia, el sabio se interroga a sí mismo ante Dios: «¿De qué sirven las ciencias, si nos quitan / mil ignorantes, sin mover los labios, / el cielo de las manos a los sabios?». Por supuesto, la pregunta no equivale a sostener que el ingenio o la erudición (que son dos cualidades que Lope ha destacado ya desde la dedicatoria que acompaña la comedia) conducen a la perdición, sino a la inutilidad del conocimiento y la sabiduría vanas

cuando no conducen a la Salvación del hombre, que es la prioridad para nuestro santo. Esto último se explicita en la estrofa siguiente, cuyo contenido es una sentencia que igualmente aparece en *El divino africano* (vv. 23-70, específicamente a través de la postura del personaje del estudiante de Agustino, Celestio): «Quien no sabe seguirte [Dios] no se alabe / que sabe alguna cosa en esta vida, / pues de la [vida] eterna, que eres tú, se olvida» (vv. 13-15). Se hace evidente que aquí el contenido lírico del poema de Lope incorpora la concepción agustiniana y católica de la Verdad, que corresponde a Dios con el *logos* (λόγος) y, que, por ende, no se puede ser amante de la sabiduría sin ser amante de la Verdad, que es Dios (Edwards 121-123). Asimismo, quien se olvida de Dios también se olvida de la vida eterna, cuyo acceso en el *mundo celeste* solo se consigue por medio de Él a través de la entrega y rendición a su amor.

Por otro lado, corresponde aclarar que esta rendición al amor hacia Cristo por parte de Agustino, que se manifiesta a través de una súplica donde se le pide a Dios disculpas por la tardanza en la conversión, no es exclusiva de este poema en las *Rimas sacras*, ya que también la encontramos en otros poemas del mencionado «ciclo de arrepentimiento» de Lope. Pensemos, por ejemplo, en los sonetos I («Cuando me paro a contemplar mi estado»), II («Pasos de mi primera edad, que fuistes»), IV («Entro en mí mismo para verme, y dentro»), XLVI («No sabe qué es amor quien no te ama,»), XC («Nuevo ser, nueva vida, aliento nuevo,»), XCI («Si quise, si adoré, ¡qué error terrible!», por citar algunos ejemplos evidentes en las *Rimas sacras*. Además de esto, tomemos en cuenta el trasfondo religioso de obras anteriores también, como los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, *El peregrino en su patria* o *El divino africano* (que en los catálogos de obras de Lope que aparece en ambos listados de las ediciones de 1604 y 1608 de *El peregrino en su patria*, aunque bajo el nombre de «San Agustín»). En este caso, vale mencionar que simbólicamente se manifiesta la fragilidad del suplicante, que en un acto de humildad reconoce su debilidad y pide ayuda a Dios para la consecución de su conversión.

Tarde te amé, Señor, tarde, hermosura,
que diste luz a la celeste esfera,
pues teniéndote en mí, te busqué fuera.

Buscábate, Señor, el alma mía
en la hermosura humana y no te hallaba,
pues antes de la tuya me apartaba.

Pero al fin me llamó la piedad tuya,
Abriéndome los ojos tu belleza,
rompiendo a mis oídos la dureza.

Tocásteme, Señor, y mi deseo
en tu amor encendiste y abrasaste,
amé tu alteza, y mi bajeza amaste (vv. 23-33).

Evidentemente, a través del sujeto enunciativo de este poema lírico de Lope de Vega se da cuenta por medio del soliloquio de la profunda agitación espiritual e intelectual que experimentó san Agustín junto a la higuera y que, inmediatamente, dio pie a un momento cúlmine de su proceso de peregrinaje vital. Me parece destacable, además, la oposición que se hace entre los dos movimientos a los que conducen la *cupiditas* y la *caritas* al alma, la cual se expresa a través de los distintos objetivos que persigue el alma en su búsqueda («Buscábate, Señor, el alma mía / en la hermosura humana y no te hallaba, / pues antes de la tuya me apartaba», vv. 25-27). No obstante, finalmente, es la piedad de Dios la que permite que Agustín pueda convertirse (vv. 28-33). En este punto, creo que son muy reveladores los últimos versos del parlamento de Agustino, antes de que los tercetos endecasílabos adopten la perspectiva de una tercera voz que narra la súplica del santo: «Tocásteme, Señor, y mi deseo / en tu amor encendiste y abrasaste, / amé tu alteza, y mi bajeza amaste. // Herísteme, Señor, con tus saetas / y como de tu sangre están bañadas, / en el alma las tengo atravesadas» (vv. 31-36). Repasemos sintéticamente el sentido de las últimas palabras dirigidas por Agustín a Dios en este poema. Como se señala en este último, es la propia actividad y auxilio de Dios lo que propicia el instante definitivo en el que el tipo de amor que mueve al alma cambia de *cupiditas* a *caritas*. Así, se realiza un movimiento que consiste en una migración desde la *ciudad terrena* hacia la *ciudad celeste*, se deja de perseguir la *apariencia* y se pasa a hacerlo con la *realidad*. En este punto, además, cuando se habla de la herida en el alma por una saeta arrojada por Dios, es inevitable recordar los conocidos primeros versos del *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz⁹¹.

⁹¹ ¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.

Esta herida simbólica muchas veces se manifiesta a través de algún tipo de flecha (en el caso del poema de Lope, saetas), que en la tradición cristiana representa un arma espiritual al servicio de Dios (Ferguson 170). En este caso, evidentemente se trata de Dios quien «hiere» al alma, que ya no puede ser sanada sino por su amor y su rol de médico que también hemos referido ya como parte de la tradición simbólica del cristianismo. A su vez, ya desde el primer terceto del poema se introduce el extenso soliloquio-plegaria a Dios de Agustín que ocupa la mayor parte del poema (vv. 4-36): «Debajo de una higuera está sentado, / los ojos hechos fuentes, Agustino, / herido el corazón de amor divino» (vv. 1-3). A pesar de que solo se trata de un terceto, podríamos decir que aquí Lope ha realizado una magistral *écfrasis*, puesto que consigue crear todo un cuadro pictórico en el que podemos inscribir el soliloquio que, a continuación, desarrollará Agustín: está llorando de arrepentimiento, sentado a los pies de una higuera, rememorando inmediatamente al clásico episodio del libro VIII de las *Confesiones*. Pero la descripción sintética del paisaje o imagen visible que acompaña a Agustín en este poema también va acompañada de una imagen que, por medio de una metáfora de profundo simbolismo, remite a la idea de Cristo como un sanador del alma («herido el corazón de amor divino», v. 3), pues esta última es identificada conceptualmente con un «herido ciervo» (v. 19) que vive «herido de [...] amor» (v. 20)⁹².

Comparando el poema con la biografía de nuestro santo, en este punto de su vida (aproximadamente a sus 30 años), Agustín ya leía con interés las Sagradas Escrituras. Esto

Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al oter;
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
decilde que adolezco, peno y muero. [...]

Mas, ¿cómo perseveras,
¡oh vida!, no viviendo donde vives,
y haciendo porque mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes?

¿Por qué, pues has llagado,
Aqueste corazón, no le sanaste?
Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste? (vv. 1-10; 36-45).

⁹² En este punto, recordemos que para el Obispo de Hipona la *Imago Dei* aparece en el alma humana a través del amor, que encausa las facultades y disposiciones del alma hacia Dios (Karl Morrison 14).

sucede en un estadio intermedio de su proceso de conversión; pues en este momento ya ha abandonado el maniqueísmo y ha conocido los *libri platoniorum* (gracias a los cuales, como ya hemos dicho, san Agustín dilucidó la existencia de un mundo ideal y otro sensible, cuya conceptualización trasladó al pensamiento cristiano), pero todavía vive batallas internas con las pulsiones eróticas del cuerpo (Karl Morrison 18). Agustín ya había tenido contacto con las Sagradas Escrituras y los sermones de san Ambrosio antes del momento determinante de su conversión. Sin embargo, en nuestra comedia, así como en las *Confesiones*, se da en este momento el encuentro del arrepentido y suplicante Agustín con la epístola de san Pablo (*Romanos* 13:14). A partir de ese momento, que tiene un carácter anagógico eminente en el Obispo de Hipona, Agustín se convierte en *san Agustín*.

En segundo lugar, tras haber observado lo anterior, repasemos el contenido del otro poema de *Rimas sacras* sobre san Agustín, que también representa poéticamente un episodio de la hagiografía agustiniana que está representado en *El divino africano*. En este segundo poema de las *Rimas sacras* Lope de Vega traslada a la forma del romance el clásico episodio de la hagiografía agustiniana, en el cual, a través de las palabras de un niño, Dios le recuerda al santo (que, entonces, ya está convertido en un asceta cristiano y ejerciendo el cargo de Obispo de Hipona) la incapacidad de la razón humana para aprehender el misterio trinitario. Así, se nos describe la conocida imagen del santo caminando y meditando por las riberas de una playa: «En las riberas del mar / se paseaba Agustino, / altos pensamientos tiene, / hijos de su ingenio altivo» (vv. 1-4). Al igual que en *El divino africano*, es importante ver que en este romance Lope también resalta el ingenio de san Agustín. Asimismo, se describe extensamente la reflexión agustiniana en torno al misterio de la Santísima Trinidad

Lo que presume entender [Agustín],
ningún mortal lo ha entendido:
cómo es Dios uno en esencia,
siendo en las personas trino.
 Cómo es el Padre increado,
y cómo engendra a su Hijo
eternamente y procede
de los dos el Santo Espíritu.
 Cómo era al principio el Verbo
y era cerca de Dios mismo,
Dios era el Verbo de Dios
cerca y esto en el principio.
 Cómo la primer Persona
es sin ninguna y ha sido,

y que es por generación,
la segunda, que es el Hijo.
 Cómo la tercera es,
quiere entender atrevido,
por común aspiración
de las dos, Amor divino.
 El ser Hijo y Padre eternos,
porque son correlativos
y el Espíritu aquel lazo,
que en el amor los tiene unidos
(vv. 5-28)

A continuación, en la siguiente estrofa, la temática cambia y la paráfrasis de la reflexión de Agustino acerca de la Trinidad es abruptamente interrumpida por la contemplación del niño («Cuando está pensando en esto, / volvió el rostro y vio que un niño / sentado estaba en la arena / a los pies de un pardo risco», vv. 29-32). Entonces, el pequeño capta toda la atención de Agustino, cuya meditación es interrumpida, y ve cómo el niño está entretenido en «coger agua del mar / el niño está divertido / con una madre de perlas, / concha de nácar limpio» (vv. 44). En consecuencia, intrigado, el santo le pregunta al niño qué es lo que hace, a lo que el niño le responde que pretende albergar todo el mar del océano en la pequeña concha que tiene en sus manos (vv. 53-56). Ante lo cual, Agustín le responde al pequeño la futilidad de su pretensión, diciéndole: «No te canses, niño mío, / que es imposible agotar / el mar inmenso en mil siglos» (vv. 58-60). Pero, a continuación, la respuesta del niño a Agustín resulta reveladora:

Pues lo mismo me parece
que hacéis vos, padre, [...]
porque es saber lo que es Dios
proceder en infinito;
que como el mar Océano
no es posible reducirlo
con esta concha a esta quiebra,
ni agotar su inmenso abismo,
así vos el mar de Dios,
eterno y incircunscripto,
con vuestro ingenio mortal,
aunque ingenio peregrino (vv. 61-72).

Tal como en el episodio de las *Confesiones* las palabras del apóstol Pablo en el Nuevo Testamento habían resonado en la interioridad de Agustín, en este poema las palabras del niño resuenan en el alma de nuestro santo. Así, tras la intervención del pequeño, la voz lírica del romance retoma el enfoque narrativo, describiendo la reacción que suscitan las palabras del niño en nuestro santo:

Quedó Agustín admirado,
y humildemente advertido
que no fuera Dios quien es,
si fuera Dios entendido.
Quiso al niño responder
y no le halló, cuando quiso,

desengañado que Dios
 no cabe en mortal sentido.
 Desde entonces [Agustín] escribió,
 que era más seguro asilo
 el creer que el entender:
 que Dios se entiende a Sí mismo (vv. 73-84).

Quisiera destacar, en primer lugar, el empleo del adjetivo «humildemente» por parte de Lope a la hora de caracterizar la reacción de Agustín⁹³ ante la revelación de Dios por medio del niño, debido a que se trata de una de las características centrales que, como ya he expuesto, permiten el tránsito de la *cupiditas* a la *caritas*, que consiste en un cambio de dirección en el movimiento del alma, que pasa de la *aversio* a la *conversio*, de acuerdo con el pensamiento agustiniano. A su vez, la descripción de la reacción a esta revelación para el Agustín de las *Rimas sacras* es sucedida por la exposición de una cuestión más bien doctrinal: «que no fuera Dios quien es, / si fuera Dios entendido» (vv. 75-76). Luego, en la estrofa que sucede a esta, se refiere la inmediata desaparición del niño, que viene a probar que esta fue una revelación divina cuyo propósito es dejar a Agustín «desengañado [de] que Dios / no cabe en mortal sentido» (vv. 79-80). Me parece importante destacar, en este último par de versos, el sentido intelectual y moral que posee este «desengaño» sobre que Dios «no cabe en mortal sentido».

Además de lo dicho en este punto, creo que es necesario subrayar lo «socrático» que hay detrás del hecho de encontrar la sabiduría en la negación de la presunción de conocimiento y la aceptación de la ignorancia. Ciertamente, un reconocimiento de la inconmensurabilidad de Dios desde la perspectiva del entendimiento humano (pues Dios, así como las cuestiones celestiales concernientes a su Voluntad, es inaprehensible e inabarcable desde el punto de vista de nuestra razón) supone una forma de sabiduría que se sustenta en la aceptación de la ignorancia y de las limitaciones del propio entendimiento. A raíz de lo anterior, necesariamente debe ser *humilde* quien se convierta, puesto que debe aceptar la miopía de los ojos del alma y del intelecto humano para la comprensión de Dios. San Agustín

⁹³ Cuando hablo aquí de «Agustín», me estoy refiriendo al Agustín con el que Lope representa al santo en este poema. Si bien el nombre del poema es «Agustino a Dios», he evitado llamarlo «Agustino» por evitar la confusión con el protagonista de *El divino africano*.

habló en sus *Confesiones* acerca de una *soberbia* o desmesura en cuanto al deseo de percibir o conocer, la cual llamó *concupiscencia de los ojos*, la cual describió como

una vana y curiosa concupiscencia, paliada con el nombre de conocimiento y ciencia, que radica en el alma a través de los mismos sentidos del cuerpo, y que consiste no en deleitarse en la carne, sino en experimentar cosas por la carne. La cual [curiosidad], como radica en el apetito de conocer y los ojos ocupan el primer puesto entre los sentidos en orden a conocer, es llamada en el lenguaje divino *concupiscencia de los ojos* (*Confesiones* X, 35).

Más adelante, san Agustín ejemplifica a través de una metáfora común cómo «a los ojos, en efecto, pertenece propiamente el ver; pero también usamos de esta palabra en los demás sentidos cuando los aplicamos a conocer» (*Confesiones* X, 35). Asimismo, el santo diferencia también la curiosidad vana y el conocimiento de la Verdad, puesto que es la primera la que pretende no «el deleite [que] buscas las cosas hermosas, sonoras, suaves, gustosas y blandas; la curiosidad, en cambio, busca aun cosas contrarias a ésta, no para sufrir molestias, sino por el placer de experimentar y conocer» (*Confesiones* X, 35). La diferencia principal entre el conocimiento de lo verdadero y la *concupiscencia de los ojos*, según el pensamiento agustiniano, consiste en que esta última se deleita y entretiene incluso en cuestiones que normalmente consideraría desagradables. Precisamente a través de este concepto san Agustín concibe la fuente del «deseo insano» que lleva a los hombres a deleitarse contemplando

que se exhiban monstruos en los espectáculos; y de aquí también [proviene] el *deseo de escrutar los secretos de la naturaleza, que está sobre nosotros, y que no aprovecha nada conocer, y que los hombres no desean más que conocer*. De aquí proviene igualmente el que con el mismo fin de un *conocimiento perverso* se busque algo por medio de las artes mágicas. De aquí proviene, finalmente, el que se tiene a Dios en la misma religión, pidiendo signos y prodigios no para salud de alguno, sino por el solo deseo de verlos (*Confesiones* X, 35. *Cursivas más*).

En relación con lo que aquí estudiamos, hay que subrayar la importancia del «deseo de escrutar los secretos de la naturaleza», cuya superioridad a los límites del entendimiento humano hace que sea vano pretender conocerla. Del mismo modo, san Agustín llama una forma de «conocimiento perverso» aquel que pretende quien persigue las artes mágicas, como también a quienes aun siendo cristianos pretenden ver prodigios por el mero afán de verlos. En consecuencia, el Agustín del romance lopiano llega a la conclusión de que el

entendimiento humano no puede aprehender la esencia de Dios y así «desde entonces escribió, / que era más seguro asilo / el creer que el entender: / que Dios se entiende a sí mismo» (vv. 81-84). Tener la humildad suficiente para aceptar que, en las cuestiones de Dios, más bien se debe pretender *creer* antes que *entender*. En síntesis, como hemos podido ver, ambos poemas de *Rimas sacras* dan cuenta de una familiaridad de Lope con episodios de la vida del santo y, asimismo, manifiestan un conocimiento por parte del Fénix sobre el pensamiento de san Agustín. En este sentido, creo que a partir de estos poemas, que demuestran la relevancia de la *humildad* como una virtud cristiana, en oposición a la *soberbia* como actitud vital, podemos también encontrar una tendencia interpretativa que podría ser aplicada provechosamente en otros poemas u obras religiosas de Lope, como en los ejemplos señalados.

Por otra parte, el contenido de este romance de las *Rimas sacras* es idéntico al que vemos en *El divino africano*. Al igual que en el romance, tenemos a Agustino caminando en una playa mientras medita acerca del misterio de la Trinidad. Luego, nuestro santo se encuentra al niño intentando meter todo el mar del océano en una concha, que tras revelarle a Agustino el afán que pretende le dice que «como no es posible / poder yo todo este mar / adonde veis encerrar, / es a vos, padre, imposible / querer el grande océano / de Dios inmenso, uno y trino, / reducir por tal camino / al entendimiento humano» (vv. 2472-2479). Entonces, al igual que en el poema de *Rimas sacras*, el niño desaparece y queda en escena solo Agustino, que inmediatamente reconoce la procedencia divina de la revelación del niño (vv. 2480-2489).

Por supuesto, le queda clara a Agustino la necesidad de enmendar su entendimiento, que ha cesado en su ofensa y atrevimiento. Esto supone una muestra de sabiduría importante por parte de Agustino: el reconocimiento de que el entendimiento humano es incapaz de alcanzar una intelección cabal de Dios, que es tan inabarcable para la razón humana como la totalidad del mar para la concha en la que lo quiere almacenar el niño, cuya procedencia y carácter es el de una revelación divina. La enseñanza, tanto en *Rimas sacras* como en *El divino africano* es clara: abandonar la *concupiscencia de los ojos*, deseando conocer misterios de la naturaleza que no le corresponde al hombre conocer ni comprender. Dicho vicio, a su vez, no es sino una manifestación de la *superbia*, del amor del hombre hacia sí mismo que

implica, a su vez, una aversión a Dios. No obstante, a través de las palabras del niño, Agustino, a partir de este punto de la acción dramática, ha progresado en su proceso de conversión.

En este punto, Agustino ya se ha convertido y bautizado, y además ocupa el puesto de Obispo de Hipona. En consecuencia, vemos que Agustino posee una autoridad que anteriormente no poseía, más allá de la notoriedad que tenía el personaje por su ingenio y erudición notables: nuestro protagonista posee una autoridad sacra, la de Obispo de Hipona, pero Lope también pone de relieve también otras facetas y hazañas del santo. Sin embargo, la migración de Agustino desde la *ciudad terrena* hacia la *ciudad celeste* no concluye sino una vez que el personaje muere y, por ende, abandona el mundo terrenal para únicamente habitar en el mundo celestial, donde coexisten las dos ciudades de las que habla san Agustín. Luego, el peregrinaje vital de Agustino hacia la muerte le sirve para abandonar la condición de hereje (en este caso, maniqueo) y entregarse a la vida cristiana. Pero para conseguir esto, aun después de haberse bautizado Agustino, continúan apareciendo en su camino amenazas⁹⁴, así como importantes enseñanzas por aprender. Entre ellas, la más notable es la del que más vale creer que entender los misterios de Dios, lo cual supone asumir la actitud humilde de quien reconoce las limitaciones de su entendimiento e ignorancias; en tanto que implica asumir las insuficiencias de la razón humana para comprender el *cosmos*. Posteriormente, una vez que muere Agustino, el santo suscita su primer milagro, que no sería posible sin la conversión del personaje, cuya identidad ha pasado de ser asociada con Platón a serlo con Pablo. En otras palabras, el movimiento del alma de Agustino ha pasado de estar dirigido hacia la *aversión* a serlo hacia la *conversión* hacia Dios, lo cual se manifiesta a través del acto de humildad que supone vencerse a sí mismo, superando el deseo de dominar a Hipona y, en su lugar, actuar con misericordia. Este acto de perdón cristiano, cometido por el bárbaro Ulderico, es el prodigioso acto de caridad espontánea tras la contemplación del santo, el cual demuestra la ejemplaridad alcanzada por Agustino. Evidentemente, podemos entender este inesperado cambio en las acciones de Ulderico a través de la filosofía agustiniana y, particularmente, por medio de la idea de las dos ciudades. De este modo, bien

⁹⁴ Consideremos, por ejemplo, a los dos maniqueos que aparecen en la comedia, Donato y Fortunato, complotan para asesinar a Agustino, enfadados por cómo este los refuta intelectualmente (vv. 2093-2106). Por otro lado, pensemos en la intervención del Demonio como personaje en la obra, que asecha a Agustino leyéndole sus pecados e intentarlo hacer olvidar el perdón que le ha sido dado por Dios (vv. 2107-2268).

podríamos entender el peregrinaje vital de Agustino en *El divino africano* como un dilatado tránsito desde el *engaño* hacia el *desengaño* por medio de la humildad, a través de un proceso de movimiento en el alma que es conducida por una forma de amor que tiende a lo Verdadero y celeste, por sobre lo aparente y mundano. Y, finalmente, con la muerte apoteósica de Agustino, su proceso de *conversio* hacia Dios y la *ciudad celeste* había sido concluido. Termina, así, el peregrinaje vital del santo, desde la apariencia y la *cupiditas* a la *caritas* y el desengaño.

Bibliografía

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la Literatura española. Tomo II. Época Barroca*. Madrid, Gredos, 1999.
- Aragüés, José. «Prólogo a *El divino africano*», *Comedias Parte XVIII*, Tomo I, coordinado por Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez. Barcelona, Gredos, 2019, pp. 377-487.
- . «Notas a *El divino africano*», *Comedias Parte XVIII*, Tomo I, coordinado por Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez. Barcelona, Gredos, 2019, pp. 489-677.
- Arellano, Ignacio y Carlos Mata Induráin. *Vida y obra de Lope de Vega*. Madrid, Homo Legens, 2011.
- Aristóteles. *Metafísica*, traducido y anotado por Tomás Calvo Martínez. Madrid, Gredos, 1994.
- . «Tópicos», *Tratados de lógica (Órganon) I*, traducido y anotado por Miguel Candel Sanmartín. Madrid, Gredos, 1982, pp. 79-306.
- Baumann, Notker. «Pride and Humility», *The Cambridge Companion to Augustine's 'Confessions'*, editado por Tarmo Toom. Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 208-226.
- Bastianutti, Diego L. «La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, editado por Manuel Criado de Val. Madrid, Edi-6, 1981, pp. 711-718.
- Braun, Harald E. «Juan de Mariana, la antropología política del agustinismo católico y la razón de Estado». *Agustín en España (siglos XVI y XVII). Aspectos de Política, Historia y Cultura*, edición especial de *Criticón*, dirigido por Marina Mestre Zaragoza y Philippe Rabaté, 118, 2013, pp. 99-112.
- Carreño Gallardo, Joaquín. «Los binomios ser-parecer, vida-engaño y muerte-desengaño: glosas al pensamiento en *El Criticón* a partir de la filosofía platónica», «*Spero lucem*». *Actas del XI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2021)*, editado por Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Mirne Usunáriz Iribertegui. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2022, pp. 123-137.

- . «¿Qué aguardas, ignorante pensamiento, / viendo que Dios te llama y te provoca?»: la razón humana como obstáculo para la obtención de la fe en *El divino africano* de Lope de Vega», «*Multum legendum*». *Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2022)*, editado por Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2023, pp. 105-118.
- Cascardi, Anthony J. «The Subject of Control in Counter-Reformation Spain», *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*. Pensilvania, The Pennsylvania State University Press, 1997, pp. 105 -131.
- Case, Thomas E. «Metatheater and World View in Lope's *El divino africano*». *Bulletin of the Comediantes*, 42, 1, verano 1990, pp. 129-142.
- . «The Devil and Humor in Lope's *Comedias de santos*». *Bulletin of the Comediantes*, 39, 1, verano 1987, pp. 47-62.
- . «Understanding Lope de Vega's "Comedia de santos"». *Hispanófila*, 125, enero 1999, pp. 11-12.
- Catapano, Giovanni. «Philosophy», *The Cambridge Companion to Augustine's 'Confessions'*, editado por Tarmo Toom, Cambridge, 2020, pp. 191-207.
- Cazés Gryj, J. Dann. «La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro». *Atlanta*, 3, 2, 2015, pp. 37-70.
- Dassbach, Elma. «Las artes mágicas y los sucesos milagrosos en las comedias de santos». *Hispania*, 82, 3, septiembre 1999, pp. 429-435.
- DiSalvo, Angelo J. «The Ascetical Meditative Literature of Renaissance Spain: An Alternative to Amadís, Elisa and Diana». *Hispania*, 69, 3, septiembre 1986, pp. 466-475.
- Dolby Múgica, María del Carmen. «La influencia del diálogo "Hortensio" de Cicerón en San Agustín». *De la ley a la virtud. Proyección de la filosofía moral de Cicerón en el pensamiento europeo*, edición especial de *Anuario Filosófico*, dirigido por Juan Cruz Cruz, 31, 2, 2001, pp. 555-564.

- Domínguez, Frank. «Vestment images in Lope de Vega's "El divino africano"». *Romance Notes*, vol. 20, 3, otoño 1980, pp. 388-392.
- Edwards, Mark. «Books 8-10: Augustine and Platonism», *The Cambridge Companion to Augustine's City of God*, editado por David Vincent Meconi S.J., Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 121-144.
- Egido, Aurora. *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*. Salamanca, Estudios Universidad de Salamanca, 2001.
- . *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*. Madrid, Alianza, 1996.
- Espinel, Vicente. *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Vols. I-II, editado y anotado por María Soledad Carrasco Urgoiti. Madrid, Castalia, 2001.
- Ettenhuber, Katrin. «Reception in the Period of Reformations: The *Confessions*, 1500-1650», *The Cambridge Companion to Augustine's 'Confessions'*, editado por Tarmo Toom, Cambridge, 2020, pp. 277-294.
- Ferguson, George. *Signs & Symbols in Christian Art*. Nueva York, Oxford University Press, 1961.
- Fernández, Esther. «Santos de palo: La máquina real y el poder de lo inanimado». *Modern Language Notes (MLN)*, 128, 5, marzo 2013, pp. 420-432.
- Fernández Rodríguez, Natalia. «Comicidad y devoción: la risa festiva en la comedia hagiográfica de Lope de Vega». *Hipogrifo* 1, 1, 2013, pp. 185-199.
- . «Imaginería sacra y espacios pictóricos en las comedias de santos de Lope de Vega». *eHumanista* 30, 2015, pp. 83-98.
- . «Valores simbólicos de la luz y la oscuridad en las comedias de santos de Lope de Vega». *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 5, noviembre 2015, pp. 47-62.
- Ferrer Valls, Teresa. «Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)», *Teatro y prácticas escénicas*, editado por Joan Oleza, vol. II, cap. III.3, Institució Alfons el Magànim, 1984, pp. 156-187. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_99.html#I_32

- Fitch, John G. y Siobhan McElduff. «Construction of the Self in Senecan Drama». *Mnemosyne Fourth Series*, 55, 1, 2002, pp. 18-40.
- Forte Monge, Juan Manuel. «San Agustín, vencedor de herejes en el siglo XVI español». *Agustín en España (siglos XVI y XVII). Aspectos de Política, Historia y Cultura*, edición especial de *Criticón*, dirigido por Marina Mestre Zaragoza y Philippe Rabaté, 118, 2013, pp. 71-80.
- Geest, Paul van. «God», *The Cambridge Companion to Augustine's 'Confessions'*, editado por Tarmo Toom. Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 123-137.
- Gilman, Stephen. «An Introduction to the Ideology of the Baroque in Spain». *Symposium: A Quaterly Journal in Modern Literatures*, 1, 1, 1946, pp. 82-107.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*, editado por Santos Alonso. Madrid, Cátedra, 2019.
- . *Oráculo manual y arte de prudencia*, editado por Emilio Blanco. Madrid, Debate, 2000.
- Hidalgo-Serna, Emilio. *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*. Barcelona, Anthropos, 1993.
- Hidalgo, José Manuel. «La doctrina agustiniana de doce sonetos de las *Rimas sacras* de Lope de Vega». *Calíope* 15, 1, 2009, pp. 39-62.
- Izquierdo Domingo, Amparo. «La influencia de san Agustín en los autos sacramentales de Lope de Vega». *Hipogrifo* 5.2, 2017, pp. 73-87.
- Jolles, André. *Las formas simples*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
- León, Fray Luis de. «[Dedicatoria] A don Pedro Portocarrero», editado por Manuel Durán y Michael Atlee. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 63-66.
- . *La perfecta casada*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Lezcano Tosca, Hugo. «San Agustín en la literatura religiosa de Lope de Vega». *Agustín en España (siglos XVI-XVII). Aspectos de Estética*, edición especial de *Criticón*, dirigido por Marina Mestre Zaragoza y Philippe Rabaté, 107, 2009, pp. 137-150.
- Lomba Falcón, Pedro. «Tan lejos, tan cerca. Baltasar Gracián o la ausencia de Dios en la historia». *Agustín en España (siglos XVI y XVII). Aspectos de Política, Historia y Cultura*, edición

especial de *Criticón*, dirigido por Marina Mestre Zaragoza y Philippe Rabaté, 118, 2013, pp. 151-162

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1983.

Morrison, Robert R. *Lope de Vega and the comedia de santos*. Nueva York, Peter Lang Publishing Inc., 2000.

Morrison, Karl F. *Conversion and Text. The Cases of Augustine of Hippo, Herman-Judah and Constantine Tsatsos*. Virginia, University Press of Virginia, 1992.

Platón. *Diálogos IV. República*, traducido y anotado por Conrado Eggers Lan. Madrid, Gredos, 1988.

Ortega y Gasset, José. «La doctrina del punto de vista», *El tema de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, pp. 103-114.

Orozco Díaz, Emilio. *El Teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, Planeta, 1969.

Rico, Francisco. *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid, Alianza, 1988.

Robbins, Jeremy. «Baltasar Gracián's *El Criticón* and the Arts of Perception», *Arts of Perception. The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque, 1580-1720*. Nueva York, Routledge, 2007, pp. 201-223.

Rodríguez Cacho, Lina. *Manual de Historia de la Literatura española 1. Siglos XII al XVIII*. Barcelona, Castalia, 2016.

Ruiz García, Claudia. *Estética y doctrina moral en Baltasar Gracián*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Sagrada Biblia, editado y traducido por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1944.

San Agustín. *Las Confesiones*, traducido y editado por Ángel Custodio Vega. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.

- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Sirera, Josep Lluís. «Las “comedias de santos” en los autores valencianos. Notas para su estudio», *Teatro y prácticas escénicas*, editado por Joan Oleza, vol. II, cap. III.4, Institució Alfons el Magànim, 1984, pp. 187-229. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_99.html#I_33
- . «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, editado por Manuel V. Diago y Teresa Ferrer. Universidad de Valencia, 1991, pp. 55-76.
- Teulade, Anne. «El santo sensible. El efecto de cuadro pictórico en la *comedia de santos*». *Criticón* 140, 2020, pp. 53-63.
- Treek, Mike van. «Contrarreforma y condiciones de lectura de la escritura», *Contrarreforma católica, implicancias sociales y culturales: miradas interdisciplinarias*, editado por Macarena Cordero y Jorge Cid. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2019, pp. 41-88.
- Van Geest, Paul. «God», *The Cambridge Companion to Augustine's 'Confessions'*, editado por Tarmo Toom. Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 123-137.
- Vannier, Marie-Anne. «Aversion and Conversion», *The Cambridge Companion to Augustine's 'Confessions'*, editado por Tarmo Toom. Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 63-74.
- Vega Carpio, Lope de. «El divino africano», editado y anotado por José Aragüés Aldaz. *Comedias XVIII*. Vol. 1. coordinado por Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez. Madrid, Gredos, 2019, pp. 489-77.
- . *El peregrino en su patria*, edición de Julián González Barrena. Madrid, Cátedra, 2016.
- . «Rimas sacras» en *Obras poéticas. Rimas. Rimas sacras. La Filomena. La Circe. Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, edición de José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1989, pp. 273-513.

- Velásquez, Oscar. «Dos amores, dos ciudades: irradiaciones de una idea genial». *Cuadernos de Teología*, vol. 3, 2, 2016, pp. 144-164.
- . «Las *Confesiones* en la perspectiva de la Caverna de Platón», *Studia Patristica Vol. LXXVI. Volumen 2: El platonismo en los Padres de la Iglesia*, editado por Markus Vinzent y Rubén Peretó Rivas. Leuven, Peeters, 2017, pp. 79-90.
- . «Los conceptos de ciudad celeste y ciudad terrena en el *De civitate Dei* de San Agustín». Rescatado del sitio web del profesor Velásquez⁹⁵. Link: https://diadokhe.cl/wp-content/uploads/2016/03/Ciudad_de_Dios.pdf
- . *Politeia: un estudio sobre la República de Platón*. Santiago de Chile, Asociación Cultural Diadokhé, 2021.
- Udaondo Alegre, Juan. «De la conversión del santo a la de todo un imperio: El divino africano de Lope de Vega». *eHumanista* 24, 2013, pp. 214-239.
- Vial Larraín, Juan de Dios. *Sofista. La metafísica platónica*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1982.
- Wardropper, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. La evolución del auto sacramental: 1500-1648*. Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- . «Temas y problemas del Barroco español». *Historia y Crítica de la Literatura española 3. Siglos de Oro: Barroco*. ed. y coord. Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1983, pp. 5-48.
- Wetzel, James. «Books 11 & 12: Angels and Demons: The Eternal Framing of the Two Cities», *The Cambridge Companion to Augustine's City of God*, editado por David Vincent Meconi S.J.. Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 145-166.

⁹⁵ Originalmente publicado en *Sapientia Patrum. Homenaje al Prof. Sergio Zañartu Undurraga, S.J.*. Santiago, Universidad Católica de Chile, 2000, pp. 235-252.