



HAL
open science

El santo frente a la solicitud amorosa en tres piezas de Lope de Vega ("El santo negro Rosambuco", "Barlán y Josafá" y "El Serafín Humano")

Françoise Cazal

► To cite this version:

Françoise Cazal. El santo frente a la solicitud amorosa en tres piezas de Lope de Vega ("El santo negro Rosambuco", "Barlán y Josafá" y "El Serafín Humano"). Pratiques Hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or, FrançoiseCazal, Claude Chauchadis, Carine Herzig (eds) Journée d'Études du 20 septembre 2004: "El entorno humano del santo/ l'environnement humain du saint", à Toulouse, Sep 2004, Toulouse, Francia. pp.127-138. halshs-00092682

HAL Id: halshs-00092682

<https://shs.hal.science/halshs-00092682>

Submitted on 11 Sep 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El santo frente a la sollicitación amorosa en tres piezas de Lope de Vega (*El santo negro Rosambuco, El Serafín humano, Barlán y Josafá*¹)

Françoise Cazal
Universidad de Toulouse-Le Mirail

Puede parecer algo paradójico estudiar el tema de la sollicitación amorosa en el teatro hagiográfico, siendo la preocupación habitual de los santos muy alejada de este tema. Es, sin embargo, menos sorprendente para los conocedores del teatro de Lope que saben que el gran dramaturgo solía insertar en las obras hagiográficas una serie de elementos (personajes o núcleos argumentales) tomados prestados de géneros de comedias profanas como la comedia de capa y espada o la comedia palatina. Y, en efecto, las piezas hagiográficas de Lope suelen estar provistas de escenas donde se expresa la petición amorosa, y eso a pesar de que las fuentes narrativas (*Flos sanctorum*, etc.) presentan, de modo muy comprensible, sea una ausencia total de elementos correspondientes, sea una vaga y borrosa indicación que no rebasa, habitualmente, los límites de una frase. Precisamente por ser estas escenas de sollicitación amorosa muy poco desarrolladas en las fuentes permiten, a nuestro ver, apreciar con más exactitud las funciones que el dramaturgo les atribuye, la forma que les da, la frecuencia con que las utiliza en la trama de la obra, y las modalidades interlocutorias empleadas en el diálogo para abordar este tema.

Desde luego, el tema de la sollicitación amorosa es distinto al de la tentación amorosa, que subsiste en estas mismas comedias en escenas específicas.

Tomaremos para nuestro análisis tres ejemplos, que son todas situaciones en las que un personaje femenino persigue a un santo varón: la negra Lucrecia en la comedia de *El Santo negro Rosambuco*, la joven Celia en *El Serafín humano* (cuyo protagonista es San Francisco), y Leucipe, en la comedia de *Barlán y Josafá*.

El esquema dramatizado en las tres obras es el de una mujer de comportamientos muy audaces que solicita amorosamente a un (futuro) santo poco inclinado hacia el amor pero, sin embargo, no totalmente insensible, y que está a punto de caer en lo irremediable cuando una intervención divina providencial lo pone definitivamente a salvo de estos enredos pecaminosos.

Capturado como cosario de alto rango en las costas sicilianas, el negro Rosambuco es rápidamente sometido a una doble degradación: la esclavitud y la sollicitación amorosa por parte de la lujuriosa esclava negra Lucrecia². Los requiebros insistentes de la negra son un tormento para el casto Rosambuco que puede así acrisolar su virtud frente al público. Pero la apremiante sollicitación amorosa con que la negra acorrala al santo no tiene sólo como meta mostrar las humillaciones a las cuales está sometido en su nuevo estatuto de esclavo, sino también diferenciarlo muy claramente de la función cómica que le reserva generalmente el teatro áureo. Por sus excesos y ridiculeces, Lucrecia, creación de Lope, es propuesta al espectador para colmar esta expectativa de un negro cómico en las tablas. La demostración de la castidad de Rosambuco es tanto más urgente cuanto que la otra característica tradicional popular del personaje del negro es su sexualidad desbordante. Lo primero es pues someter a prueba, frente al público, la castidad doblemente excepcional del santo negro. Observamos que Lope le reserva al negro Rosambuco un objeto de tentación adaptado a sus características raciales y sociales, con el fin de no ofender el decoro.

La dramatización de esta sollicitación amorosa viene inserta en un contexto significativo, exclusivamente dedicado a los requiebros amorosos: antes de la escena entre el negro Rosambuco y la negra Lucrecia, el capitán Molina corteja a Laura, y Don Pedro a Niseya;

¹ Citaré las tres obras por la antigua edición de Marcelino Menéndez Pelayo, *Barlán y Josafá* en *Obras de Lope de Vega*, t. IX, Comedias de vidas de santos (I), Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1964; *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, y *El Serafín humano* en *Obras de Lope de Vega*, t. X, Comedias de vidas de santos (II), Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1965.

² Este punto bajo es alcanzado muy rápidamente, al principio de la pieza y permitirá luego una recuperación progresiva de la estimación social cuyo primer paso será la conversión y cuya cumbre será la muerte en olor de santidad.

después, el viejo escudero cómico corteja a la negra Lucrecia, realizando en las tablas este emparejamiento cómico que la seriedad y castidad de Rosambuco impidieron. El principio de la obra está, pues, intensamente impregnado por la temática de los requiebros amorosos. A todas luces, estos desbordamientos amorosos universales sirven de fondo contrastante para realzar de modo llamativo la castidad de Rosambuco.³

Es algo inexacto hablar de tentación, en el caso de Rosambuco, en la medida en que en ningún momento el personaje se muestra interesado por las actitudes provocadoras de la negra Lucrecia. Todas las iniciativas salen de Lucrecia cuyo nombre evocador de castidad intensifica el efecto producido por su escandaloso y cómico impudor. Antes de dramatizar el diálogo entre ambos negros, Lope deja a Lucrecia una breve escena en la que la negra declara a su ama su apasionada inclinación por el apuesto santo: "Incomo! Ya liandoro, y lin quiero". En cuanto se encuentran solos en el escenario, la negra emprende la conquista de Rosambuco, declarando francamente sus intenciones eróticas en su chapurreo cómico. El inquirir la negra sobre el origen geográfico de Rosambuco permite establecer una diferencia más entre esta efusiva negra africana y el austero negro etíope, que, a diferencia de Lucrecia, se expresa en las tablas en perfecto castellano, y con una parquedad de palabras totalmente opuesta a la logorrea de Lucrecia. Rosambuco sólo pronuncia tres breves réplicas de un verso o dos, siendo la segunda una protesta vigorosa contra lo que le dice la esclava y la tercera el anuncio de su salida para no oír más. Las mismas palabras de Lucrecia subrayan la reticencia verbal ostentada por su casto interlocutor: "Mía vida, ¿no me responde? [...] Qué dice?". El laconismo del santo negro en estos intercambios contrasta con la abundancia verbal de la que hace muestra en los momentos en los cuales dialoga con su amo Lesbio o con el Virrey. Para recalcar aún más en el escenario dicho laconismo de Rosambuco, Lope hace que la negra se desate en abundantes discursos entusiásticos después de la salida Rosambuco.

En esta primera escaramuza, sólo se valió la negra de solicitudes verbales. Lope imagina una segunda escena en la cual la tensión dramática crece no sólo porque la negra pasa a mayores audacias (decide besar a Rosambuco) sino porque Rosambuco, mientras tanto, se ha convertido y camina hacia la santidad. Logra Lope dejar a Rosambuco a salvo de la deshonra mediante la solución siguiente: Lucrecia intenta robarle al santo el beso deseado mientras está hundido Rosambuco en una profundo arrobamiento místico manifestado en el escenario por un levitación. El santo negro está así redimido de toda colaboración pecaminosa con la emprendedora esclava. Pero tal situación, al mismo tiempo hace de él un ser totalmente indefenso frente a su agresora, lo que llevaría a su punto culminante la expectativa del público y permite a Lope escenificar un milagro que no figura en la leyenda: una espantosa cabeza de serpiente echando llamas por la boca se interpone e impide que la negra cumpla su intento. Este milagro tiene un testigo, a más de Lucrecia (Lesbio) lo que permite difundir entre los demás personajes la privanza de la que goza Rosambuco en las esferas divinas. El sueño místico en el que está metido Rosambuco le permite ser aún más lacónico que en el primer intento de Lucrecia, y despierta el santo de su ensimismamiento sin haber sospechado nada: "¿Qué serpiente? Yo no he sabido ninguna cosa". De aquí en adelante, el negro no intercambiará palabra con su perseguidora. Ni siquiera la réplica que acabamos de citar se intercambia con la negra, pues se dirige a otro interlocutor, el amo Lesbio. De ese modo, Lope clausura pronto el episodio galante, eximiendo al máximo al santo del contacto rebajador de la negra, mientras que ésta, sin embargo, seguirá llamando tiernamente a Rosambuco "negro de mi culazón", en el final apoteósico del santo.

Opuesta a la escasa leyenda de Rosambuco, la superabundancia de las fuentes franciscanas nos deja pensar que el dramaturgo no va a dedicar mucho tiempo a la creación de episodios galantes en su composición de la pieza dedicada a San Francisco, *El Serafín humano*. Sin embargo, no es el caso. Dejamos de lado una escena de tentación en la que Francisco exorciza su sueño de tener esposa e hijos modelando bultos en forma de ellos en la nieve, escena dictada por un capítulo de las *Floreccillas*. No hablaremos de dicha escena porque en ella no se escenifica una auténtica escena de solicitud amorosa. Muy distinto es lo que ocurre en el primer acto, donde Lope somete a su santo protagonista a unos intercambios dialogales con

³El entusiasmo burlesco con el cual el Escudero responde a las provocaciones de la negra es el punto de mayor contraste.

una joven seductora, Celia. Lope no creó este episodio a partir de nada sino que se inspiró muy libremente de unas vagas indicaciones que suelen, en la leyenda, atribuir una juventud díscola a Francisco de Asís. Lope decidió ambientar la apertura de su obra en este tema, con un diálogo entre Francisco y su amigo Octavio, que conversan sobre el atractivo físico de unas mujeres a las que contemplan en la calle. Ya en esta primera conversación que permite esbozar el entorno humano del joven Francisco y al mismo tiempo subrayar las diferencias entre el temperamento de éste y el de Octavio, galán corriente, aparece la sabiduría y la futura orientación espiritual de Francisco, quien medita sobre lo perecedero de la belleza femenil. Así, en esta conversación apertural de galanes, Lope ofrece de buenas a primeras al espectador un antídoto a la escena de galanteo que va a seguir, como previniéndonos de que la tentación a la que se va a someter a su santo protagonista será resistida. La escena de sollicitación amorosa que Lope imagina para Francisco, santo conocido por su perfecta pureza, se construye de modo contrastivo sobre un ambiente celestinesco en el que no faltan ni el tercero, ni la madre interesada, ni la hija desprovista de escrúpulos que exclama "Lindo pez!" al ver en Francisco una presa fácil. La conversación de las tres damas que se presentan en el escenario (una madre y sus dos hijas casaderas) no deja ignorar al espectador que están sobremanera interesadas por los haberes del joven Francisco, hijo de un rico mercader. A diferencia de lo que ocurre con el santo negro Rosambuco, que, como vimos, en ningún momento parece interesado por el pecado de la carne, Lope insiste en que el personaje de Francisco es un ser sensible a los encantos femeninos. De otro modo, la famosa castidad y pureza por las que se conoce al santo de Asís no tendría mucho mérito...

En un contexto donde Francisco es claramente la presa, y la mujer, la predadora, es sin embargo a Francisco a quién Lope deja la iniciativa de entablar la conversación galante y de proponer sus servicios: "¿Sírvense vuestras mercedes de un escudero?" También tomará las demás iniciativas dialogales, cumplimentando a la hermosa: "Besoos mil veces las manos", y hasta proponiéndole visitarla a su domicilio: "¿No os podré yo visitar?", frente a lo cual la joven Celia manifiesta un recato hipócrita, desmentido por antelación por Lope, mediante la franca conversación celestinesca anterior entre madre e hijas. Lope crea, pues, un entorno humano hecho a la medida para recalcar las conocidas virtudes de Francisco (pureza y desdén de las riquezas), mediante estas mujeres inmorales y codiciosas, codicia desarrollada en eco caricaturesco en el personaje del viejo escudero que es tan pedigüeño como sus amas⁴.

Con mucha técnica, Lope articula esta escena de sollicitación amorosa con elementos legendarios famosos. La tradición nos refiere que Francisco se convirtió a una vida exclusivamente espiritual a raíz de una grave enfermedad. En la pieza, el dramaturgo, después de exponer a Francisco a la tentación y de conducirlo hasta el límite del pecado, lo salva *in extremis* de la trampa que le tendían las mujeres: en el mismo momento en el que se prepara a visitar a Celia es cuando la grave enfermedad referida por la leyenda vence a Francisco. Así, articulando este conocido episodio con una escena de sollicitación amorosa, Lope va más lejos que el imaginario popular: esta enfermedad providencial no sólo provoca una toma de conciencia espiritual en el personaje, sino que lo salva de la caída moral.

Otra indudable función de las interacciones entre Francisco y el grupo celestinesco es la de conferir una doble profundidad al mundo humano de la pieza; primero, dejando aparecer un trasfondo social tanto más reconocible que está muy codificado; en segundo lugar, dando mayor profundidad psicológica a la caracterización psicológica de Francisco. El género hagiográfico es un género celebrativo y redundante: sólo repitiendo varias veces en la obra que Francisco es un ser generoso⁵ y puro se imprime esto como rasgo fundamental de la figura del

⁴El método creativo de Lope aparece aquí a las claras. Parte el dramaturgo de lo impuesto por la tradición: las virtudes del santo (su liberalidad y pureza), pero también de escenas conocidas, como la escena en la cual se depoja Francisco de sus vestidos y renuncia a su herencia. De estos tres elementos se origina el imaginar la inmoralidad de Celia y su madre, su codicia, la codicia del Escudero y la escena en la cual el Escudero pide una por una las prendas que lleva Francisco y éste se las entrega con benevolencia, núcleo dramático que anticipa su ulterior despojo voluntario de los bienes del mundo. Lope no vacila en conferir rasgos muy pronunciados a los personajes que componen el entorno humano del santo, logrando así efectos de sátira social y de comedia convenida (el Escudero-Gracioso).

⁵Como ejemplos de estos ecos internos, encargados de dar su coherencia y densidad a la figura del santo, citemos, para la demostración de la excesiva liberalidad de Francisco joven, la evocación de esta característica del personaje en una réplica del Escudero (p. 12)

santo. Lope, en su vena creadora, anticipa las escenas de la leyenda franciscana en las cuales se alaban estas virtudes del protagonista. Es notable, sin embargo, la prudencia con la cual procede Lope, para no perjudicar la figura de santo. En el intercambio de la escena de galanteo, hubiera sido posible escenificar directamente a un Francisco excesivamente generoso y dadivoso con estas mujeres pedigüeñas. Lope prefiere desgajar el núcleo dramático de la pedida de prendas y de dinero y transferirlo a otro registro posible, el de una escena tópica en la que un criado (el escudero) pide prendas a su amo. La demostración de la liberalidad excepcional de Francisco se hace mediante una larga escena con el escudero, y disminuye por lo tanto el tiempo de "exposición" del santo a la presencia deletérea de las "malas" mujeres. Pero insistamos en que, más allá de la pintura de un trasfondo social y familiar, Lope, dramatizando largamente esta propensión del joven Francisco a una excesiva liberalidad mediante escenas de galanteo, prepara el terreno para la afirmación de la futura generosidad manifestada por el personaje hacia los pobres en los episodios ulteriores de su biografía. Así, el dramaturgo trabaja mediante un intenso haz de correspondencias los datos presentes en la leyenda, logrando establecer una fuerte trabazón interna entre las varias etapas dramatizadas de la vida del santo, entre lo "novelesco" y lo tradicional, entre lo anecdótico y lo espiritual. Si Lope decide exponer al futuro santo a unos intercambios algo escabrosos, idóneos para recalcar el contrastado camino de rectitud moral emprendido por éste, lo hace tomando repetidas precauciones para que no sufra la figura del santo: además de la conversación apertural con Octavio, de la que dijimos ya que servía de antídoto a la escena de galanteo con Celia, Lope insistirá más adelante en la certidumbre de la pureza de Francisco, en otra conversación⁶ entre Octavio y otro amigo del santo, Feliciano.

Si Lope elige rejuvenecer y actualizar la figura de Francisco, en la parte que corresponde a sus "mocedades", dándole las características de un galán de comedia de capa y espada, limita sin embargo razonablemente dichos episodios al primer acto de la obra. No pasa lo mismo en la *Comedia de Barlán y Josafá*, donde el personaje femenino que persigue amorosamente a Josafá se apodera poco a poco de la preeminencia dramática, hasta robarle al mismo santo, al final del tercer acto, el final apoteósico de la obra. Nada, sin embargo parecía predestinar a la hermosa Leucipe a un final santo: en las tres comedias analizadas en este trabajo, Leucipe es el personaje femenino que más audacias mostrará en su persecución amorosa.

Leucipe hace una primera aparición modesta en la comedia como botín de guerra de un general victorioso con quien se topa el joven príncipe Josafá, el día en que descubre por primera vez el mundo exterior, después de haber sido encerrado en palacio durante toda su juventud. Josafá descubre las bellezas y las maldades del mundo, entre las cuales, la guerra. Pronto va a ser incorporada la hermosa cautiva al espacio dramático frecuentado por Josafá, porque el general vencedor, para agasajar al príncipe, le obsequia a Leucipe como esclava. La primera mirada que Josafá echa sobre la hermosa cautiva dista mucho de ser una mirada concupiscente. Si bien no se muestra, como vamos a ver, totalmente insensible a su hermosura, se interesa

Escudero "De verlo tan liberal
le pesa a Pedro Bernardo
Silvia ¿A quién?
Escudero A su honrado padre
que por sus buenas costumbres
tiene dos mil pesadumbres
con su honesta y noble madre
que yo un tiempo la serví,
y sé lo que gasta el mozo,
que antes de salirle el bozo
por algunas csas fui
con papeles y con sedas.

Más tarde, (p. 13) Franciso planea dar cartas de pago al Escudero, para regalar a Celia:
Francisco [...] Aguardad que saque
estos papeles o cuentas:
tomad

⁶Tal insistencia no es creación de Lope, sino que se encuentra en las *Floreccillas*.

sobre todo por el origen de la desgracia de Leucipe: "Quién es ésta// de hermosura y de lágrimas compuesta?" (p. 11). La proclividad al amor casto, en Josafá, no tarda en afirmarse en los comentarios ulteriores: "Bella cosa, mirando honesta una mujer hermosa". La repetida afirmación de una relativa sensibilidad a la belleza en el santo es, sin embargo, indispensable, como lo era en el personaje de San Francisco, para que la victoria moral sobre la carne tenga un precio. Pero, quizás para compensar el riesgo que tales declaraciones enternecidas hacen correr a la figura del santo, Lope pone en boca de comparsas y del propio Josafá⁷ repetidos comentarios que no dejan ninguna duda al espectador sobre la perfecta pureza del joven príncipe. Una vez hechas tales declaraciones preliminares, Lope va a poder desarrollar en esta pieza de modo inaudito el tema de la sollicitación amorosa. Tal dramatización se desplegará en dos registros: en el segundo acto Leucipe se enamora de Josafá e intenta seducirlo con sus armas de mujer. En el tercer acto, esta vez habitada por el demonio, Leucipe seguirá persiguiendo a Josafá que, convertido al cristianismo, se ha retirado a vivir vida eremítica a los desiertos. El notable desarrollo de esta intriga amorosa creada a partir del solo y escueto indicio de la fuente que menciona a una cautiva extranjera, es otro ejemplo aún más elocuente para mostrar que la sollicitación amorosa, en el teatro hagiográfico de Lope, puede conducir a vías insospechadas y declinarse según variantes sorprendentes. Intuimos que Lope, al mismo tiempo que expone al personaje de Josafá a los fuegos de la pasión de Leucipe, intenta aminorar el efecto que tales conversaciones pudieran producir sobre la dignidad del santo. Limita los encuentros de Josafá con la dama a una escena por acto. Mediante el recurso, para la dama, a soliloquios amorosos o a quejas a confidentes (el músico, en el acto segundo, de ambiente palaciego, es el confidente de Leucipe, mientras que en el tercer acto son los campesinos que desempeñan este papel), el dramaturgo ahorra inútiles enfrentamientos entre Josafá y su perseguidora.

Probablemente por una razón similar, Lope desarrolla los intentos de conquista de Leucipe bajo la forma de un fracaso anunciado. Leucipe no abandona nunca su tristeza desesperada, y se muestra constantemente lúcida sobre la dificultad de seducir a un personaje de tan elevada espiritualidad: "[...] apenas son//la hermosura y discreción// de sus pensamientos cebo" (p. 19).

El intento del acto segundo (o primer intento de seducción) respeta aún el decoro correspondiente a un personaje de Princesa: Leucipe declara su amor a través de la mediación de un mensaje cantado por un músico, y no se atreve a declaraciones abiertas. Al contrario, en el tercer acto, acosará directamente en palabras y actos al flamante eremita. El tema de la mujer endemoniada permite a Lope proponer en el escenario comportamientos desesperados e impúdicos que hubieran resultado inaceptables en el acto anterior. La prueba a la que Leucipe somete a Josafá es tanto más difícil cuanto que en el bando de la sollicitadora se encuentran peligrosas fuerzas ocultas. En el acto segundo, de ambientación palaciega, el propio Rey, el padre de Josafá, da como misión a Leucipe seducir a su hijo, para alejarle de la castidad austera del cristianismo. Y en el acto tercero que se desarrolla en el desierto eremítico, es el Demonio quien actúa encubierto bajo los rasgos de la hermosa Leucipe para provocar la caída moral de Josafá⁸. Como oponente a Josafá, se suceden, pues, en el escenario el poder terrenal del rey y el del Príncipe del mal. Tanto en el terreno del Mundo como en el de la batalla espiritual, la obsesionante repetición de las persecuciones amorosas que Leucipe hace padecer a Josafá son constante pretexto para dramatizar la heroica resistencia del santo y para estampar en el oído del espectador fórmulas tan llamativas como tópicas: "El príncipe es [...] al armiño semejante", y tratar de vencer su virtud es como "labrar /con un vidrio en el diamante" (p. 25). El mismo Josafá proclama su firmeza "yo os sabré resistir" (p. 25) cuando le someten a unas tentaciones femeniles múltiples dignas de las mil y una noches, sustituyendo por sorpresa todo su séquito

⁷Príncipe
de las cosas que he mirado
por el autor del cielo fabricadas,
la hermosura, le lengua y el agrado,
si en sus partes están proporcionadas,
me agrada en la smujeres justamente,
mas, por los dioses, casta y limpiamente.

⁸ El Demonio actúa en la obra encubierto bajo tres formas distintas. En dos casos adopta la apariencia de Leucipe, con una variante. Primero se apodera del alma de Leucipe y hace de ella una posesa. Un poco más tarde, el Diablo se disfraza de Leucipe, y bajo esta falsa aparición, intenta desesperar a Josafá con un chantaje al suicidio. En una tercera actuación, el Diablo trata de anegar a Josafá en un río crecido.

habitualmente compuesto de servidores masculinos por un enjambre de jóvenes y bellas sirvientas capitaneadas por la hermosa Leucipe. Como para el personaje de Francisco en *El Serafín humano*, Lope conduce a su protagonista Josafá al borde de la caída, de la que se libra mediante una intervención divina. En el acto segundo, los sutiles argumentos de los cuales se vale Leucipe se añaden a los atractivos de su belleza para mover las resistencias de Josafá, quién, casi decidido a ceder a Leucipe, exige sólo un momento de reflexión⁹, momento en el transcurso del cual un sueño profético le deja entrever las fauces del infierno. Al despertar despide sin ningún miramiento a la sorprendida Leucipe:

Leucipe Señor, pues ¿no me quieres?
Príncipe Quítateme delante, no me hables,
 ¡Muerto soy, yo me abraso, yo me muero!

El espectador pudiera pensar que ahí terminan los sufrimientos erótico-morales de Josafá. Pero Lope no deja acabarse el acto segundo sin anunciar que el protagonismo de Leucipe está muy lejos de haber terminado, creándose un efecto de suspense. ¿Qué puede ocurrir que vaya más lejos que las anteriores escenas lascivas del harén de sirvientas? Revela, pues, Lope que la pertinaz princesa desplegará sus intentos también en el escenario espiritual del desierto. Con el cambio de espacio dramático, tanto ella como Josafá sufren una total transformación. Él abandona el cetro para seguir el modelo del viejo Barlán, autor de su conversión. Ella deja su dignidad de mujer refinada y sus adornos elegantes, dejándose quemar por una obsesión única: reunirse con Josafá.

Para apreciar el arte de Lope, enumeremos rápidamente las varias formas que toma la sollicitación amorosa hacia Josafá, y las reacciones de éste:

Acto segundo, Palacio:

- 1) la sollicitación amorosa se dramatiza bajo la forma del servicio doméstico (Leucipe y las criadas sustituyen a los criados masculinos), con eventuales prolongaciones eróticas¹⁰. Al "vengo a servirte, señor", de Leucipe, Josafá responde con un frío "tú, a mí ¿Por qué? (p. 26)
- 2) luego, unas pocas réplicas después, toma la forma de un enfrentamiento teórico sobre el tema del amor: "Dice el Espíritu santo/que ¡ay de aquel enfermo adonde falta la mujer!" susurra Leucipe, a lo que el imperturbable Josafá contesta muy lógicamente: "responde/ mi honestidad que, entre tanto que estoy sano, puedo estar sin su regalo". La alusión al Espíritu Santo, en la frase de Leucipe, así como las numerosas referencias bíblicas de la que se vale en la continuación del debate, muestran que la seductora maneja una argumentación adaptada a la reciente conversión de su interlocutor.
- 3) toma luego la forma de una petición de mano (p. 28). Leucipe propone el casamiento a Josafá, haciendo valer que aceptaría convertirse ella también al cristianismo para complacer a su esposo
- 4) toma por fin la forma de un chantaje más directo: si no te casas, serás responsable de la perdición de mi alma (porque no me convertiré).

Esta serie de argumentos hábilmente graduados y adaptados a su meta conduce al santo, como vimos, al borde de la caída. Notamos cómo Lope da mayor extensión a las escenas en las que se presiona a Josafá mediante argumentos religiosos que a los diálogos propiamente amorosos.

Acto tercero: desierto

También en el tercer acto, Lope reduce en lo posible el intercambio verbal amoroso con su santo protagonista, limitándolo a una sola escena, lo que representa una hazaña compositiva, si consideramos que la persecución amorosa es el elemento básico del argumento del tercer acto. Lope soluciona esto construyendo el acto sobre una alternancia de escenas con Leucipe y sin Josafá, o con Josafá y sin Leucipe, que dan un relieve excepcional a la única

⁹Príncipe Leucipe, a la puerta espera
 que yo te responderé;
 que un gran desmayo me ha dado (p. 29)

¹⁰ La ventaja de este "servir" es que le permite a Leucipe una aproximación física a Josafá: le echa los brazos al cuello con el pretexto de vestirle una valona. A lo que responde el incorruptible Josafá por un enérgico "¡Mujer, quita allá los brazos!" (p. 28)

escena de encuentro. Los delirios verbales a los que se abandona Leucipe permiten conferir una tensión dramática creciente a la obra, pero exigen en cambio, para no rebajar la figura del santo, que se declare repetidamente en el diálogo que son palabras inspiradas del demonio: la misma Leucipe revela que la "engaña alguna furia infernal / que disfrazada en amor [la] obliga a tanto furor". También para tranquilizar al espectador, Lope pone en boca de Leucipe palabras desengañadas sobre el éxito posible de su empresa. Como en el acto anterior, Leucipe afirma ser vencida de antemano¹¹, lo que no le impide valerse de actos y no sólo de palabras para lograr el tan deseado contacto físico con Josafá. Esta poca congruencia entre el análisis desengañado de sus posibilidades de éxito hecho por Leucipe y los comportamientos ardorosos que adopta frente al santo sirve además para dramatizar de modo convincente la locura amorosa de la princesa

En la escena crucial del encuentro entre Leucipe y Josafá, la argumentación respeta un protocolo parecido al acto anterior: declaración de amor, pero, esta vez, sin pudor y con mayor arrogancia ("esta vez no te me irás" (p. 43), una doble proposición de matrimonio, a elección, sea volviendo como Rey y Reina a su país de origen, sea quedándose como eremitas en el desierto, para terminar con el uso de la fuerza, cuando Josafá arguye que no se puede casar porque es sacerdote:

Leucipe Yo te tengo de abrazar,
 es justo que me anticipe
 si a ti vergüenza te obliga (p. 43)

Esta vez, la debilidad de Josafá frente a ese vendaval femenino no se expresa a través de dudas (su condición de eremita modelo se lo impide) sino por gritos de socorro: "favor celestial, Señor, favor/[...] ¡favor!// Suelta, ¡ay Dios! suelta enemiga", que desencadenan otra ayuda providencial divina: Dios hace que el mero contacto entre Josafá y Leucipe baste para ahuyentar al Demonio que la habitaba, a raíz de lo cual se transforma totalmente Leucipe, que triunfará en un final apoteósico en las tablas muriendo santa, abrazada a la cruz y quemada de amor divino. Lope dio pues un desarrollo hipertrofiado a la solicitud amorosa en esta pieza, no sólo para subrayar la heroica resistencia de Josafá, sino para sugerir que sólo Dios es capaz de alejar al hombre de la caída y para demostrar que el amor humano se puede transformar en amor divino: estamos, con ello, muy lejos de una sencilla construcción contrastiva entre el santo y sus oponentes.

Si se nos permite sacar conclusiones parciales de la observación de tan sólo tres obras, apuntaremos los rasgos siguientes:

- Lope considera como muy importante este tipo de núcleo argumental en una obra hagiográfica;
- empareja cuidadosamente al santo y a su perseguidora, en el plano social (una negra para el negro, una princesa para el Príncipe, una burguesa para el mercader);
- envilece de un modo u otro a la mujer que persigue al santo (esclava lúbrica, ambiente celestinesco, mujer endemoniada);
- limita al máximo el intercambio verbal entre el santo y su perseguidora;
- desvía ciertos elementos conocidos de la tradición legendaria para articularlos estrechamente con la escena de solicitud amorosa;
- soluciona las dificultades del santo por una intervención divina. La lucha se hace, pues, en suma, entre la mujer diabolizada, y el poder divino.

No podemos sino comprobar que, en estas tres obras, Lope ha hecho de la solicitud amorosa un resorte fundamental de la transmisión del mensaje moral. A no ser que se haya dejado llevar por sus gustos personales.... y los de su público

¹¹ Leucipe ¿Hame de querer a mí
 quien por Dios un reino deja? (p. 39)

