

LA COMEDIA DE SANTOS Y EL TEATRO EN EL SIGLO DE ORO



J. DANN CAZÉS GRYJ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, CIUDAD DE MÉXICO
MÉXICO

RESUMEN:

La comedia de santos es uno de los géneros más representativos del Siglo de Oro: su composición contempla el uso y la mezcla de elementos variados, desde lo serio con lo cómico o lo sagrado con lo profano, hasta recursos de escenificación de gran espectacularidad con el trazado de tramas ingeniosas, y fue sin duda un teatro de mucho éxito en los escenarios áureos. En este texto se revisan y discuten algunos puntos de la definición genérica y se exploran los aspectos contextuales que pueden haber motivado el desarrollo y proliferación del teatro hagiográfico en el Siglo de Oro. Asimismo, se proponen algunos rumbos que puede seguir el estudio de este teatro.

Palabras clave: comedia de santos, teatro hagiográfico, teatro aurisecular.

THE COMEDIA DE SANTOS AND GOLDEN AGE THEATRE.

ABSTRACT:

Hagiographic Comedies are one of the most representative genres of the Golden Age drama. Their composition is based on the use of different elements, combining the solemn with the comical, the sacred with the profane, and interweaving resources of a highly spectacular performance with ingenious plots. Undoubtedly, the staging of these dramas was very successful in the Golden Age playhouses. This paper reviews and discusses some of the elements that define these plays as a genre, and explores the contextual features that might have promoted the development and proliferation of hagiographic drama during the period. It also considers some future possibilities of research in the study of this genre.

Keywords: religious drama, hagiography in literature, hagiographic drama.

Hasta hace relativamente poco tiempo, la comedia de santos aurisecular no había despertado particular interés entre los estudiosos del teatro del Siglo de Oro, a pesar de que fue un género de mucha relevancia en la época, que dejó un corpus de obras extenso, y que su composición y representación tenían funciones importantes en distintos niveles de la vida social y cultural. Las ediciones actuales de piezas hagiográficas, y los estudios que se ocupan cada vez más de este teatro, dan muestra de su riqueza y variedad, y de la importancia de conocerlo para arrojar luz sobre aspectos diversos de la literatura, el teatro y la cultura del periodo¹. En estas líneas se repasan y se discuten algunos puntos sobre estas obras, y se exploran su contexto y su desarrollo. La idea es dar cuenta de aspectos centrales del género y de las circunstancias que dieron lugar a su evolución y su proliferación, con miras a ofrecer elementos que apoyen el acercamiento a su estudio y su comprensión.

¹ Entre los principales textos sobre el tema que había hacia 1989, Sirera señala las introducciones de Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, luego incluidas en sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (Madrid, Victoriano Suárez, 1919), los estudios de Karl VOSSLER (*Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933), Alexander PARKER («Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, 13, 1949, pp. 395-416), Delfín Leocadio GARASA (*Santos en escena*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960) y Elisa ARAGONE TERNI (*Studio sulle Comedias de Santos di Lope de Vega*, Messina-Firenze, D'Anna, 1971). Esto da idea de la poca atención que la crítica había puesto en el género hasta entonces (Josep Lluís SIRERA, «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español, actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII*, eds. Manuel Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, p. 56, n. 3). Posteriormente la comedia hagiográfica ha motivado diversos estudios, entre los que destacan los que aparecen en *La comedia de magia y de santos*, libro editado por Francisco Javier BLASCO (*Actas del congreso Teatro de magia y de santos, siglos XVI-XIX, Valladolid, 22-24 de abril de 1991*, Gijón, Júcar, 1992); el estudio de Elma DASSBACH, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 1997; y el de Robert MORRISON, *Lope de Vega and the comedia de santos*, New York, Peter Lang, 2000. También están los textos de: Javier APARICIO MAYDEU, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999; Anne TEULADE, *Le théâtre hagiographique en France et en Espagne au XVII siècle. Essai de poétique comparée*, Tesis, París, Université de Paris IV, 2003; Alejandro ARTEAGA, *Realizaciones novohispanas del teatro jesuita hagiográfico del Siglo de Oro*, Tesis, México, El Colegio de México, 2006; y más recientemente, de Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009. Señal del interés que ha suscitado este género es el coloquio sobre la comedia de santos que se organizó en Almagro en 2006, cuyas actas editaron Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (*La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008).

I. EL PROBLEMA DEL GÉNERO HAGIOGRÁFICO

Quienes se han ocupado de la comedia hagiográfica señalan la dificultad para estudiarla, así como para definir de forma clara los rasgos característicos que describan de una vez todas las piezas que conforman este teatro, al grado de que incluso parece pertinente preguntarse si es posible decir que es un tipo especial de drama, con sus rasgos estructurales y su teatralidad propios². Y es que, en efecto, se trata de un conjunto de obras que parecen no tener otra afinidad entre sí que la de presentar como obra de teatro la vida de algún santo.

Al revisar la composición o la organización dramática de distintas comedias, los personajes, los temas centrales, la estructura, las tramas, el tratamiento, los recursos escénicos que requieren, se encuentran características muy diversas que varían de unas piezas a otras, por lo que podría decirse que pertenecen a géneros dramáticos bien diferentes. Muchas obras hagiográficas parecen más comedias de capa y espada, dramas históricos, de honor, o hasta tragedias, y algunas tienen parentesco con el auto sacramental. Es innegable que una pieza como *El José de las mujeres* de Calderón puede describirse sin temor a equivocarse (o a ser demasiado simplista) como una comedia palatina vuelta «a lo divino»: la trama presenta lances amorosos, de capa y espada, disfrazados, tapadas, etc., pero está trasladada a un entorno cortesano anacrónico en la Alejandría de tiempos de las persecuciones de cristianos, y tiene el añadido de un gran espectáculo y seres sobrenaturales, como ángeles, demonios y hasta «dragones»:

*Suenan chirimías, y después de haber habido algunas llamas sale el Demonio sobre un peñasco, en un cocodrilo*³.

La primera *Santa Juana* de Tirso⁴, por su parte, tiene elementos de drama de honor, trama de romance y galanes sueltos, pero a diferencia de las obras de carácter

² Cf. SIRERA, *op. cit.*, pp. 55-56.

³ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El José de las mujeres*, ed. Javier Aparicio Maydeu, en *Calderón y la máquina barroca...*, *op. cit.*, p. 1394. La obra se publicó por primera vez en 1683, en la *Sexta parte de Comedias* de Calderón de la Barca. En este estudio las referencias de las comedias van en el texto principal, entre paréntesis. Indico en romano el número de la jornada y en arábigos los números de versos. Cuando se trata de una acotación, anoto el número de verso inmediato anterior. Si no hay numeración de versos, remito al número de página o de folio de la edición.

profano, en esta, que trata del ingreso de la protagonista al convento, el «galán» que se queda con la «dama» es Dios.

Es muy significativo, al hablar de los problemas de la descripción de este género, que se discuta si *La devoción de la cruz*⁵ es una «tragedia cristiana» o una comedia hagiográfica, pues en efecto hay elementos para dudar. Por un lado, la pieza presenta el sufrimiento y desesperación de los personajes y termina con la destrucción total de una familia por culpa del orgullo del padre y su concepto equivocado del honor⁶; pero también puede leerse como una obra en la que, a pesar de su desenlace fatídico y tono grave, los bandoleros y pecadores logran salvar sus almas al final, gracias a su fe y devoción⁷. Con esta lectura, el «felice fin» del que habla Curcio no sería una expresión irónica sino la descripción del final de una comedia en el sentido clásico. Algo similar puede decirse de piezas claramente hagiográficas: *El mágico prodigioso*⁸ dramatiza la conversión de san Cipriano, y termina con el martirio y ejecución de este personaje y de santa Justina, y con la presentación de sus cuerpos cercenados en una escena en la que predomina la atmósfera de confusión y desestabilización del orden universal:

Suena gran ruido de tempestad, y salen todos alborotados.

LIBIA La casa se viene abajo.

MOSCÓN ¡Qué confusión!, ¡qué portento!

GOBERNADOR Sin duda se ha desplomado
la máquina de los Cielos.

[...] *el cadalso se descubrirá con las cabezas, y cuerpos, y el Demonio en lo alto, sobre una sierpe.* (vv. 3087-3104)

El santo negro Rosambuco de Lope⁹ tiene también, por decir lo menos, un final triste, con la muerte del protagonista sobre la escena, al son de campanas que tañen luctuosas. Pero aunque estos finales parecen claramente de tragedia, se puede pensar en

⁴ Publicada en 1636, en la *Quinta parte de comedias* de Tirso de Molina.

⁵ Publicada en 1636, en la *Primera parte de comedias* de Pedro Calderón de la Barca.

⁶ Vid. Manuel DELGADO, «Introducción», en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La devoción de la cruz*, ed. Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 37-44.

⁷ Vid. Isaac BENABU, *Reading for the stage*, Woodbridge, Tamesis, 2003, pp. 23-33.

⁸ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El mágico prodigioso*, ed. Bruce Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.

⁹ Felix Lope de VEGA Y CARPIO, *Sancto negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, en *Tercera parte de comedias de Lope de Vega y otros auctores, con sus loas y entremeses las cuales Comedias van en la hoja precedente. Dedicadas a don Luis Ferrer y Cardona*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612.

las obras como comedias en el sentido propio del género cuyas tramas comienzan en un predicamento y se resuelven de manera alegre para el protagonista. Para ello hay que considerar que, como recuerda Aragone Terni, el espectador aurisecular no concebía la muerte del santo como un suceso lamentable, sino como el evento feliz de su paso a la gloria celeste, incluso —o aún más— si la vida del personaje terminaba por el martirio¹⁰.

Incluso cuando se trata de su nombre, es difícil hablar de forma clara sobre este teatro. Durante el Siglo de Oro, el hagiográfico era un género reconocido del que hablaban dramaturgos y tratadistas, pero la denominación no era siempre precisa y podía referirse también a piezas de otros géneros. Sí se hablaba de «comedias de santos», pero también se les daba otros nombres. Cervantes las llama «comedias divinas» en el primer *Quijote* (1605)¹¹. En su romance *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (1616), Carlos Boyl habla de «comedias de divinas apariencias», refiriéndose por supuesto al aspecto escenográfico; y haciendo alusión a lo mismo, Suárez de Figueroa las llama en su *Pasajero* (1617) «comedias de cuerpo» (en oposición a las «de ingenio» o «de enredo», que se sustentan en sus tramas y no requieren de escenografías en absoluto)¹². Otros hablan de teatro de devoción, comedias «a lo divino», «de aparato», «de cosas sagradas», «de historia santa», pero los términos pueden referir lo mismo a dramas sobre la vida de un santo que a piezas inspiradas en episodios bíblicos o en la vida de Cristo o de la Virgen. También la denominación que se refiere a la tramoya es poco precisa, pues remite tanto al teatro mitológico o a las comedias de magia, como a las de santos¹³.

Pero a pesar de las dificultades para hablar de la comedia hagiográfica y para señalar sus rasgos genéricos, es un hecho que este teatro ha estado siempre identificado

¹⁰ Elisa ARAGONE TERNI, *op. cit.*, p. 16.

¹¹ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de La Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, I, 48, p. 570.

¹² Carlos BOYL, *A un licenciado que deseaba hacer comedias*, Valencia, 1616, en Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, p. 185. Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pasajero*, Madrid, 1617, en Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO y Alberto PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p. 189.

¹³ Para una revisión de las diferentes denominaciones y su problema, consúltese el estudio de Anne TEULADE, *op. cit.*, pp. 66-70; también el artículo de Javier APARICIO MAYDEU, «Preliminares para una definición de la comedia religiosa», en *Actas del XI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1992, ed. Juan Villegas, Irvine, Universidad de California, 1994, III, p. 169.

como un conjunto de piezas bien diferenciado. En todo caso, la crítica actual concluye que, si este género se caracteriza por algo, es por su heterogeneidad y su hibridez¹⁴.

En general se señala la tramoya como un componente esencial característico de estas comedias, dado que se trata de un mecanismo importante y muy usado, por su utilidad para representar los aspectos de la vida del santo relacionados con la maravilla y el milagro. Mediante las diferentes maquinarias teatrales, se presentan de manera llamativa y con un gran efecto escénico las apariciones de seres sobrenaturales, las visiones místicas, la levitación de personajes, la ascensión del alma del santo hacia el cielo en la apoteosis final. La asociación con la tramoya es tan notable que Manuel Delgado la toma como criterio para sugerir que *La devoción de la cruz* no puede ser un drama hagiográfico. Argumenta entre otras cosas la ausencia de maquinarias en su concepción inicial y en la composición de la obra en la que se basó (*La cruz en la sepultura*), dado que su uso implicaría la intervención milagrosa:

Sin descartar la posibilidad de que en más de una puesta en escena del siglo XVII se echara mano de la tramoya o de la canal, creo necesario insistir en que el diálogo y las acotaciones de *La devoción de la cruz* y, sobre todo, los de *La cruz en la sepultura*, revelan una sencillez de espectáculo propia de las obras de ingenio, las cuales anteponían la comprensión intelectual del espectador a las emociones derivadas del uso de las tramoyas y efectos especiales. [...] Una solución mecánica semejante [la tramoya al final de la comedia] implicaría la intervención milagrosa del poder divino en los asuntos humanos y, en consecuencia, la anulación de la capacidad de elección de Julia. Significaría asimismo que la obra de ingenio o la posible tragedia, perseguida hasta entonces por Calderón, cambia bruscamente de rumbo para convertirse en una comedia de santos o de cuerpo, en la que el deleite de la vista triunfa sobre el placer estético del entendimiento¹⁵.

¹⁴ Vid. Anne TEULADE, *op. cit.*, pp. 66 y ss.; Javier APARICIO MAYDEU, *art. cit.*; Christophe COUDERC, «Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de Lope de Vega», en eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, *op. cit.*, pp. 65-84, y Juan Antonio MARTÍNEZ BERBEL, «La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud», en el mismo libro, pp. 39-52.

¹⁵ Manuel DELGADO, *op. cit.*, p. 62. y p. 73. Este estudioso observa que el uso explícito de una tramoya para escenificar el vuelo al final la comedia aparece en la edición de Vera Tassis (*ibíd.*, p. 74), pero que originalmente en la última acotación Calderón solo da una indicación de movimiento: «Vase Julia a lo alto, asida de la Cruz que está en el sepulcro de Eusebio» (v. 2573). Opina que esto no implica que se use una máquina de vuelo para escenificar un milagro mediante el cual Julia se salva de la muerte por la elevación de la cruz, sino que podría ser una indicación de que el personaje toma la cruz entre sus brazos y sube caminando por la misma rampa por la que cayó su hermano.

Sin embargo, aunque este fuera el caso para *La devoción de la cruz*, y aunque la tramoya sí sea un recurso importante en estas piezas, su uso no es exclusivo ni definitorio del género, como ya se observó; y de la misma forma, su presencia no es imprescindible ni condicionante para poder considerar que una pieza es hagiográfica.

Así se aprecia al revisar *El rufián dichoso* de Cervantes, cuya espectacularidad y escenificación de lo sobrenatural se consiguen con la indumentaria, con la música, los bailes y cantos, y con efectos sonoros. Al final de la primera jornada sí se pide una única tramoya, pero la didascalía la señala como un accesorio opcional: «*descúbrese una gloria, o por lo menos, un Ángel*», (v. 1205)¹⁶. Luego, en la segunda jornada, se sugiere un espacio sobrenatural fuera de escena, mediante el uso de música, y un personaje comenta el origen infernal de los sonidos. Tras esto, los demonios entran al tablado sin requerir de maquinaria alguna:

Suenan desde lejos guitarras, y sonajas, y vocería de regocijo. (Todo esto desta mascara, y visión fue verdad que así lo cuenta la historia del santo).

[...]

ANTONIO La música, no es divina
 porque, según voy notando,
 al modo vienen cantando
 rufo, y de jacarandina

Entran a este instante seis con sus máscaras vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar, y tañer con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así que no es visión supuesta apócrifa, ni mentirosa.
(vv. 1743-1759)

En lo que toca a la composición dramática de las comedias hagiográficas, los poetas se valen de recursos y convenciones comunes al teatro de la época, así como de componentes de los diversos géneros. Estas piezas se escribían para cumplir con un propósito edificante y adoctrinador, a la vez que se buscaba que su composición dramática y elementos escénicos sirvieran para lograr un espectáculo al que el público acudía en busca de diversión.

¹⁶ Miguel de CERVANTES, *El rufián dichoso*, eds. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.

El sistema de personajes, por ejemplo, es el mismo que el de otras obras de la Comedia Nueva, con las variaciones pertinentes cuando son necesarias. Los protagonistas masculinos y femeninos se configuran como galanes y damas, o tienen rasgos que se aproximan, sobre todo si se trata de santos que tienen una vida secular antes de convertirse o de alcanzar la santidad. Así, por ejemplo, don Fernando de *El príncipe constante*¹⁷, que además de ser infante de Portugal, es caballero audaz, generoso y de comportamiento honorable. En la primera jornada, es el primero en lanzarse a la batalla, animoso ante la ocasión de la lucha: « [...] buen principio / esta ocasión nos ofrece» (v. 545-546); luego, deja libre a su prisionero, Muley, conmovido por el dolor de galán y amante de este (vv. 805-808). Otros santos masculinos pueden tener atributos del galán (sobre todo el de su linaje y valor), pero intercambian la búsqueda de amor por la del saber máximo, que encuentran en el cristianismo; así, por ejemplo, el Josafat de Lope (*Barlaán y Josafat*).

Las comedias sobre santas suelen incluir algún tipo de trama amorosa, siempre afín a la figura dramática de la dama, como sucede en la *Santa María de Pazzi* de Diamante¹⁸. Igual que en la primera *Santa Juana* de Tirso, en esta obra se presenta a la protagonista antes de su ingreso al convento y como una joven en edad de casarse. La dama rechaza al pretendiente que sugiere su padre, pues está comprometida con un «mejor esposo». Ahora bien, la configuración de la santa y la organización de una trama según los esquemas y fórmulas de la Comedia Nueva, muchas veces da lugar a (y requiere) la creación de acciones que no existen en la fuente de la que parte el drama. Esto es delicado porque la comedia de santos no solo se consideraba en la época una pieza historial, es decir, que dramatiza sucesos reales, sino que se trataba de un drama sobre la vida de personas relacionadas con lo sagrado, y por eso era muy importante no alterar los hechos narrados en la hagiografía, o al menos no hacer cambios significativos. En su pieza, Juan Bautista Diamante introduce dos galanes que se disputan el amor de María de Pazzi, y pretenden incluso entrar al convento para forzarla. Por supuesto, como se trata de episodios inventados, Diamante se cuida de no entrecruzar las acciones de estos caballeros con las de la protagonista, cuya trayectoria

¹⁷ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante*, eds. Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.

¹⁸ Juan Bautista DIAMANTE, *Santa María de Pazzi*, ed. Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2007.

vital tienen que ver con su proceso de iluminación y de evolución hacia la apoteosis final. De hecho, la protagonista nunca interactúa ni tiene contacto con estos personajes, pues Diamante introduce ángeles que estorban los intentos de acercamiento de los hombres. De esta forma la comedia integra aspectos que pueden generar tensión dramática y aportar al disfrute del espectador, al tiempo que se evita contaminar la dramatización de la vida de la santa con aspectos ficticios y profanos.

Los graciosos vueltos a lo divino muchas veces tienen el comportamiento y el vocabulario del simple e inocente, y otras son personajes groseros y reprobables. En todo caso, conservan su relación con los aspectos bajos, con la comida, con lo terreno, de modo que sus intervenciones provocan gracia, pero sobre todo contrastan con la vida ejemplar del santo en ciernes. Así, al tiempo que hacen resaltar la virtud del protagonista, los graciosos encarnan el comportamiento que se buscaría que el espectador evitara. Antonio, en *El rufián dichoso*, es aficionado a los naipes, y en su momento, reacciona con temor risible ante la presencia de los demonios que salen para tentar a Cruz. La criada de Catalina, en *Santa María de Pazzi*, va al convento siguiendo a su ama, pero se muestra perezosa y dispuesta a abandonar sus tareas para descansar:

LAURETA [...] pero si con igualdad,
 supuesto que nos cansamos,
 las dos de barrer dejamos,
 ¿qué mayor conformidad? (vv. 1939-1942)

También manifiesta su deseo y codicia por cosas terrenales, y tiene escondida una colección de muñecas que le parecen muy llamativas. Lilo, el gracioso en la segunda parte de la *Santa Juana* de Tirso¹⁹, no es una versión «a lo divino», pero tiene una función relevante para generar conflicto, al tiempo que parece volverse portavoz del mundo sobrenatural: su amo, don Jorge, pretende entrar al convento para llevarse a María Pascuala. Lilo duerme la borrachera bajo la escala por la que sube su amo, y habla entre sueños. Como no lo ve, don Jorge piensa que la voz del criado, quien habla de un juego de dados, es un anuncio sobrenatural sobre la perdición de su alma:

¹⁹ Tirso de MOLINA, *Santa Juana, segunda parte*, en *Quinta parte de comedias de... Tirso de Molina. Recogidas por Don Francisco Lucas de Ávila*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Gabriel de León, 1636.

*esclavo del demonio*²¹, de Mira de Amescua, inicia con una escena en la que una dama pretende huir de casa con su amado. El protagonista evita que esto suceda, pero inmediatamente se ve tentado por la escala que lleva hasta el balcón de la mujer. Es él quien sube y goza de ella, haciéndose pasar por el verdadero amante (vv. 186-640). En esta comedia hay mentiras, engaños, actos de lascivia, acciones salvajes, robos y pacto con el demonio.

En la comedia de santos, entonces, coexisten la intriga ingeniosa con el gran espectáculo, lo sagrado con lo profano, la finalidad edificante con la función de entretener; incluso lo que en el periodo se consideraba estrictamente histórico, con la invención. Este tipo de drama parece, así, la exacerbación de la Comedia Nueva, en tanto que no solo mezcla rasgos del teatro de Séneca con el de Terencio.

Si se considera toda la hibridez y heterogeneidad de la comedia hagiográfica, no es ocioso pensar que el único aspecto que puede decirse es verdaderamente característico, único y definitorio de este género, y que lo distingue de otros, es su personaje. Rosana Llanos López²² observa que un género no puede definirse adecuadamente por la mera naturaleza, identidad o condición de sus personajes o según su temática, sino que debe hacerse desde criterios esencialmente dramáticos; pero es indiscutible que lo que hace el teatro hagiográfico, en última instancia, es dramatizar vidas de santos, o por lo menos presentar la trayectoria vital de un personaje según el camino del santo.

II. FORMACIÓN, DESARROLLO, CONTEXTO Y GUSTO POR LA COMEDIA DE SANTOS

La comedia hagiográfica tiene sus raíces en la tradición tardomedieval que viene de los misterios y moralidades, y que en su momento empezó a dramatizar vidas de santos y mártires de los inicios del cristianismo. Su forma se perfiló a lo largo de los años, se definió con Lope de Vega y su Comedia Nueva, y la desarrollaron Tirso y Calderón²³.

²¹ Antonio MIRA DE AMESCUA, *El esclavo del demonio*, ed. James Agustín Castañeda, Madrid, Cátedra, 1980.

²² Rosana LLANOS LÓPEZ, «Sobre el género de la comedia de santos», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura*, ed. Marc Vitse, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 809.

²³ Todavía está por trazarse una historia que comprenda el desarrollo de este género en toda la península desde sus antecedentes y su origen, sobre todo por la falta de textos anteriores al siglo XVII en algunas

Estas comedias derivan en gran medida del teatro hagiográfico que ya venían componiendo los jesuitas —entre otras piezas religiosas de tema bíblico y de carácter doctrinal— para representar en sus colegios durante celebraciones y conmemoraciones de la Compañía de Jesús, o para escenificar en las plazas públicas durante las fiestas civiles y religiosas con las que se engalanaba la ciudad: piezas como la *Tragedia de san Hermenegildo*, que se escenificó para inaugurar el colegio jesuita de Sevilla (1580); *El triunfo de los santos*, que se presentó en la iglesia del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, en 1578, como parte de las festividades que organizaron los jesuitas por la llegada a Nueva España de las 250 reliquias que envió el papa Gregorio XIII (1577); o las dos obras de Lope de Vega que se escenificaron en Madrid durante las fiestas en las que se canonizó a este y otros santos en 1622 (*La niñez de san Isidro* y *La juventud de san Isidro*).

La comedia hagiográfica aurisecular, sin embargo, es más afín al teatro profano, en cuanto que su dramaturgia sigue los modelos del teatro popular y de la Comedia Nueva, y su escenificación no se limitó al contexto litúrgico, o incluso al festivo, sino que llegó a los tablados comerciales y hasta a los de la corte. Esto no debe extrañar si se considera que, aunque cada uno de los ámbitos —el de colegio, el palaciego y el de los espacios comerciales— desarrolló una teatralidad propia, siempre se mantuvo una relación de influencias mutuas entre estos. Por principio de cuentas, es innegable la importancia del influjo jesuita para la formación y desarrollo del teatro del Siglo de Oro

regiones. Robert MORRISON rastrea documentos que mencionan piezas o representaciones del medioevo español de tema hagiográfico o relacionadas con santos, y enumera títulos de autos diversos del siglo XVI (*op. cit.*, pp. 49-82). Josep Sirera, por su parte, señala las similitudes de las farsas hagiográficas en lengua catalana del siglo XVI con las del teatro medieval, y habla brevemente sobre los inicios del teatro hagiográfico en castellano, desde algunas farsas de Diego Sánchez de Badajoz hasta el *San Segundo* de Lope de Vega (1594) y el *Rufián dichoso* de Cervantes (1596 o 1600); pero principalmente explora los inicios de la comedia de santos en Valencia, con la obra de dramaturgos como Francisco Tárrega (1554-1602) y su *Fundación de la orden de la Merced*, anterior a 1602, Gaspar Aguilar y su drama sobre san Luis Bertrán, estrenado en 1608, o la obra de Ricardo de Turia sobre san Vicente Mártir, de 1617 (véase Josep LLUIS SIRERA, «Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio», en *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*, ed. Joan Oleza, Londres, Tamesis, 1986, pp. 187-228. También puede consultarse el artículo ya citado del mismo autor sobre «Los santos en sus comedias...»). Natalia Fernández Rodríguez estudia *La comedia de La conversión de la Magdalena* y encuentra las tensiones que hay en un teatro de transición, en el que aún persisten las formas medievalizantes de composición, aunque ya en contacto con un teatro en evolución y con nuevas formas de componer y de concebir el teatro religioso (Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «Teatro y hagiografía en el Renacimiento. *La conversión de la Magdalena* entre autos y comedias», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, eds. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Salamanca, SEMYR, 2012, pp. 535-544).

en general²⁴, empezando por el hecho de que los principales dramaturgos de la época egresaron de los colegios de la Compañía. Se sabe que en el Colegio Imperial de Madrid, fundado en 1572, estudiaron Lope Vega (1590) y Calderón de la Barca (1608), y probablemente también Tirso de Molina. De Cervantes se cree que estudió en el colegio de Sevilla hacia 1564²⁵. En los colegios jesuitas, además, se desarrollaron aspectos de dramaturgia y técnicas escénicas que más tarde se ven en los textos y en el espectáculo teatral aurisecular: Adriana Ontiveros estudia una obra de teatro de colegio en la que se configuran y caracterizan personajes que son antecedente de los figurones²⁶. Florencio Segura, por su parte, repasa los espectáculos teatrales jesuitas que puede haber presenciado Calderón de la Barca, y que tal vez influyeron en su concepción escenográfica²⁷. Además, gran parte de los presupuestos ideológicos, políticos, religiosos, filosóficos que están en el trasfondo del teatro aurisecular, así como diversos aspectos relacionados con su composición, remiten indudablemente a la formación que se daba en los colegios.

También hay influencia del teatro popular y del palaciego en el teatro de colegio. Esto se detecta en aspectos de la composición dramática tanto como en los espectaculares, sobre todo en piezas y espectáculos tardíos; pero además hay información explícita sobre la relación entre los diferentes ámbitos. Se sabe, por ejemplo, de la intervención directa de Cosme de Lotti, escenógrafo de la corte, en la escenificación del «diálogo» *Obrar es durar* que se presentó en el Colegio Imperial de Madrid en 1640, durante las celebraciones del centenario de la fundación de la Compañía de Jesús, y a cuya representación asistieron los reyes²⁸. En lo que toca a la

²⁴ A este respecto puede revisarse los estudios recogidos en VV. AA., *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro. La presencia jesuita*, coords. José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés, México, Universidad Iberoamericana, 2014.

²⁵ Ignacio Elizalde supone que Cervantes vio representar dos autos sacramentales y varias comedias con personajes alegóricos escritas por el padre Acevedo, e incluso aventura la idea de que actuó en el *Dialogus feriis solemnibus corporis Christi*, basado en la información de que uno de los actores se llamaba Miguel (Ignacio ELIZALDE, *San Francisco Javier en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, p. 109).

²⁶ Adriana ONTIVEROS, «Los figurones en el teatro jesuita de colegio: *El coloquio de las oposiciones*», en coords. José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés, *op. cit.*, pp. 47-59.

²⁷ Florencio SEGURA, «Calderón y la escenografía de los jesuitas», *Razón y Fe*, 205, 1982, pp. 15-32.

²⁸ Véase el *Traslado de una relación que escribió un caballero de esta corte*, en *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, ed. José Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pp. 465-480.

dramaturgia, la comedia jesuítica *San Francisco Javier. El Sol en Oriente* (c. 1670 ¿?)²⁹, atribuida al padre Diego Calleja, a todas luces muestra la influencia dramática de la Comedia Nueva y del modelo calderoniano, con sus tres jornadas, un entramado complejo de tres ejes temáticos (el amoroso, el político y el hagiográfico) y un manejo poético y del canto muy cercanos a los de Calderón. Su escenificación, además, contempla el uso de un aparato escenotécnico complejo que recuerda los decorados más elaborados de los escenógrafos de la corte Lotti o Baccio del Bianco:

Hasta los pies del santo llegará la imitación del mar, y en él saldrá un pez a la orilla, con un Santo Cristo en la boca, de donde le tomará el santo. (v. 1075)

[...]

En cuatro nubes, que incluyan cada una su trono, bajarán en vuelo arrebatado los cuatro Genios, vestidos del traje que corresponde a cada uno, quedándose en ala sobre la cabeza del Santo. Traerán instrumentos músicos. (v. 1093)

Las piezas que dramatizan las vidas de santos fueron sin duda muy populares en los tablados comerciales auriseculares, y bien acogidas por el público; esto, al menos puede suponerse al considerar los más de ochocientos títulos de obras hagiográficas compuestas durante el periodo, que recoge Jesús Menéndez Peláez en su censo bibliográfico (y esos son solo de piezas dedicadas a nombres del santoral)³⁰. El número de comedias de santos que se imprimieron en el siglo XVII también indica la importancia que tuvo este teatro. Germán Vega García-Luengos revisa cómo fue creciendo el interés por llevar las piezas hagiográficas a la imprenta, no solo en las partes de comedias particulares de cada autor, sino también en las colecciones de varios dramaturgos. Este estudioso observa que la primera comedia hagiográfica editada en un libro fue *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, en 1612, y llama la atención sobre el hecho de que en este libro aparecen tres piezas de Lope, y una es comedia de santos. En su revisión de los 47 volúmenes de comedias de varios autores que aparecieron entre 1652

²⁹ Diego CALLEJA, *San Francisco Javier. El sol de oriente*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006. Marga PIÑERO supone que esta comedia se compuso para una representación en el Colegio Imperial de Madrid («Elementos escénicos en las comedias de san Francisco Javier», en *Misión y aventura. San Francisco Javier, sol en Oriente*, eds. Ignacio Arellano y Delio Mendoza, Madrid-Frankfurt Am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 255-256).

³⁰ Jesús MENÉNDEZ PELÁEZ, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica», *Memoria Ecclesiae*, 24, 2004, pp. 721-802.

y 1681, Germán Vega observa: «hasta la *Parte XX* (1663) es normal que solo haya una, a veces dos [piezas hagiográficas]; a partir de aquí, lo que domina es la inclusión de tres o cuatro, llegando incluso a seis en la *Parte XLII* (1676), lo que supone la mitad del volumen»³¹.

El éxito y difusión de las comedias de santos, posiblemente se debieron a que la naturaleza de sus tramas da lugar al uso de efectos escénicos llamativos para representar milagros y sucesos portentosos; esto daba oportunidad a los dramaturgos de aprovechar el gusto que había en la época por lo maravilloso y por la gran espectacularidad, para atraer a los espectadores. Esta práctica fue criticada por poetas como Cervantes, Tirso y Lope, aunque también ellos supieron aprovechar la tramoya de forma bastante efectiva. En todo caso, además de la fe propia de la época, la gran espectacularidad de escenificación puede haber sido uno de los motivos por los que los poetas dramatizaron las historias de los santos, que el público conocía por leyendas o que estaban en los *Flos sanctorum* y en las crónicas de las órdenes religiosas. Casi todos los poetas del Siglo de Oro escribieron alguna pieza hagiográfica: incluso Cervantes, a pesar de su señalada aversión por el género, compuso su *Rufián dichoso*, quizá debido a que el gusto del público por estas piezas podría garantizarle un montaje. Sevilla Arroyo opina que Cervantes escribió esta comedia pensando tal vez en que fuera escenificada por una compañía menor itinerante, postergado como estaba de los teatros comerciales madrileños que acaparaba la «monarquía cómica» de Lope de Vega. Esta opinión se desprende del hecho de que el poeta parece querer evitar grandes gastos de producción, como se deduce de la sugerencia de uso opcional de tramoyas; o por no requerir un reparto muy grande. La acotación al final de la obra indica: «*hase de advertir que todas las figuras de mujer desta comedia las pueden hacer solas dos mujeres*» (v. 2846)³².

Sin embargo, la proliferación de estas piezas también debe tener relación con una serie de factores políticos, religiosos e ideológicos que motivaron o impulsaron su composición y escenificación. Aparicio Maydeu habla del ambiente generado por el pensamiento político durante los últimos años del reinado de Felipe III: opina que en ese tiempo estaría en la mente de muchos la idea que expresaba fray Juan de Salazar en

³¹ Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos», en eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, *op. cit.*, pp. 22 y 30.

³² Véase Florencio SEVILLA ARROYO, «Introducción», en Miguel de CERVANTES, *El rufián dichoso*, *ed. cit.*, p. LVIII.

su *Política española* (1619), sobre el hecho de que la monarquía en España no se sustentaba en lo que el ateísmo denominaba «razón de Estado», sino en la religión, el sacrificio, el culto divino y el servicio a Dios³³.

El clima propiciado por la Iglesia postridentina fue sin duda fundamental para el desarrollo del género, pues esta buscaba promover el culto a los santos como mediadores entre los hombres y el cielo, así como el culto a sus reliquias. Para difundir la fe y educar en los principios y valores del cristianismo contrarreformista, la Iglesia justificó y dio legitimidad al uso de la imagen, por su valor pedagógico y persuasivo. Sobre todo, validó el uso del teatro como herramienta educativa ideal pues, por sus posibilidades de uso de lo sensorial, servía como instrumento de acercamiento a Dios, no aleccionando con el dogma, sino «forzando una fe visceral» basada en la «evidencia» que se (re)construía mediante la escenificación de apoteosis y milagros³⁴. La representación teatral era un banquete para los sentidos, y era mucho más eficaz que las imágenes pictóricas, porque también se valía del movimiento y de la palabra viva, y por eso se le aprovechó para la predicación y la educación.

En los colegios jesuitas, cuyo programa pedagógico se basaba en el principio horaciano de «aprovechar entreteniéndolo», las obras de teatro se usaban en las aulas y en salas especiales como un sermón vivo³⁵ —según lo expresaban personalidades como el padre Acevedo—, dirigidas a los oídos y a los ojos de un público culto, o al menos cautivo y predispuesto. Con esa misma premisa e intención, durante las celebraciones

³³ Javier APARICIO MAYDEU, *op. cit.*, p. 19.

³⁴ *Ibíd.*, p. 21.

³⁵ Según lo que presenta Ruano de la Haza en el estudio preliminar a su edición de *El purgatorio de san Patricio* de Calderón, la idea de la comedia como sermón disfrazado parecía no limitarse al uso de los aspectos espectaculares, sino que también podría encontrarse en los fundamentos de la composición y estructura del drama: «The text of the play shows that Patricio achieved the conversion of the Irish people in three main ways: through the example of his life and the miracles he performed; with the aid of reason to explain the mysteries of the Christian faith; and by the miraculous creation of the purgatory of Lough Derg [...] The first aspect of Patricio's ministry is dealt with in the first half of the play, where we not only hear of his early life and thaumaturgical powers, but actually witness the performance of one of his miracles on stage; the second one is telescoped into the theological discussion which he holds with king Egerio [...] in the course of which the saint endeavours to prove the immortality of the soul and the existence of reward and punishment in the hereafter, and the third [...] in Ludovico's narrative...] supplies not only the irrefutable and definitive proof of the existence of hell and purgatory, but also, and more importantly, an explanation of how faith can lead to a full understanding of the mysteries of the Christian religion. The play may therefore be seen as a sort of extended homily, as a species of sermon comprising three well defined parts: an exemplum (the life of Patricio), an exposition of some fundamental tenets of the Christian faith, and a final, practical demonstration of the veracity of these religious truths as experienced in the cave of Lough Derg» (José María RUANO DE LA HAZA, «Introduction», en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El purgatorio de san Patricio*, ed. José María Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988, p. 25).

civiles y religiosas se instalaban escenarios en las plazas públicas, para presentar alguna pieza doctrinal (teatro devoto, autos sacramentales) o dramatizaciones de las vidas ejemplares de santos, dirigidas a un público variado.

Las comedias hagiográficas también se presentaban en los corrales, donde seguramente el público asistía más interesado en disfrutar de la espectacularidad que en atender a prédicas o participar de un suceso litúrgico, aunque hubo quien afirmara que incluso estas representaciones movían a los espectadores a la devoción:

Se ha visto obrar estos perdidos [los comediantes] en los teatros lo que no obraron las sagradas imágenes en las iglesias. Muchos se convirtieron a Dios solo de oír una representación hecha por tan infames sujetos. Habrá cuatro años (por dejar ejemplos lejanos) que en Madrid se representó una comedia intitulada *La Baltasara* por ser el caso de la vida virtuosa de una mujer deste nombre; y una moza, estándola oyendo se convirtió; lo que no había hecho a vista de tantas imágenes; lo que no había hecho a instancias de muchos predicadores en los púlpitos³⁶.

El teatro hagiográfico se usaba —o se pretendía que sirvieran— como instrumento educativo y de *propaganda fide*, no para evangelizar sino para difundir y reafirmar la fe, y para explicar el dogma. Ya fuera mediante la presentación de dramas sobre el desarrollo de vidas devotas, de obras sobre procesos de conversión, o de vidas de delincuentes que se rehabilitaban al encontrar el camino de virtud y la salvación, lo que se buscaba era ofrecer a los espectadores, en forma de drama y de manera atractiva, el ejemplo de los santos y otras historias edificantes, que exaltaban «las virtudes de la fe cristiana y de la existencia transcurrida al amparo de la devoción a Jesucristo»³⁷.

Pero este teatro servía también para dar a conocer a la población general información sobre la vida, hechos y atributos de los santos conocidos, y de otros no tan conocidos, a los que se debía rendir culto, o a los que ya se tenía devoción. Su representación se inscribía principalmente en el marco de las fiestas civiles y religiosas, como la del *Corpus*, fiesta que no terminaba forzosamente con el montaje de un auto

³⁶ *Información en favor de Manuel de Faria i Sousa*, ms. 6415 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, s.a. (¿1640?) y s.n. La comedia a la que refiere la cita es una pieza escrita en colaboración por Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas que puede encontrarse en la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, Madrid, por Domingo García Morras, a costa de Juan de San-Vicente, 1652.

³⁷ Javier APARICIO MAYDEU, *op. cit.*, p. 20.

sacramental: recuérdese la versión de *El mágico prodigioso* que Calderón escribió para la representación en la plaza de Yepes durante las celebraciones del *Corpus*³⁸.

También parece que se representaron obras hagiográficas en festividades palaciegas, como puede pensarse al revisar el coloquio con el que inicia la segunda *Santa Juana* de Tirso, que parece una loa en alabanza a la familia Real, y por eso se cree que se estrenó en presencia de los Reyes³⁹. En este coloquio, un ángel y la monja Juana «flotan» sobre el tablado con máquinas de vuelo, mientras que al fondo se descubren, en distintos niveles, imágenes de personalidades de la historia de España relacionadas con la expansión del Imperio y de la fe. A medida que se destapan estas imágenes, el ángel exalta el papel de la Corona española en la cristianización y hace alusiones elogiosas a la casa de los Austrias:

Van subiendo los dos hasta el un ángulo superior, y descúbrese en un nicho del una estatua de don Hernando Cortes viejo, armado a lo antiguo, con bastón, y un mundo a los pies

[...]

ÁNGEL Mira al pesar del bárbaro heresiarca,
este nuevo Alejandro, que conquista
el orbe indiano al español Monarca.
Don Hernando Cortes (con cuya vista
se alegra el mar del Norte) es este, Juana,
digno de que sea yo su Coronista.
Por él se estiende nuestra ley Christiana

[...]

Pasan los dos por el aire al otro ángulo del tablado, y en él enséñale una estatua de don Alonso de Alburquerque viejo a lo portugués antiguo, con otro mundo a los pies, y bastón.

[...]

Este fiel capitán las quinas puso
[...] que en uno y otro fue español espejo:
Por él ha vuelto nuestra ley sagrada,

³⁸ El manuscrito de esta versión lo editó Melveena McKendrick (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El mágico prodigioso. A composite Edition and study of the manuscript and printed versions*, ed. Melveena McKendrick, Oxford, Clarendon Press, 1992).

³⁹ Vid. Xavier FERNÁNDEZ, «Estudio preliminar», en Tirso de MOLINA, *La Santa Juana, segunda parte*, ed. Xavier Fernández, Kassel, Reichenberger, 1988, p. 52. Para ver títulos de piezas hagiográficas que representaron en algún momento en el palacio de Felipe IV, vid. Rosita SUBIRATS, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et Charles II», *Bulletin Hispanique*, 72:1-2, 1977, pp. 401-479.

a hacer que en Asia el bárbaro se asombre.

[...]

Bajan un poco, y en la mitad del teatro, descúbrese otra estatua de Filipo segundo viejo, con dos mandos a sus pies.

[...]

Ya el Cesar Carlos quinto ha dado al mundo
un Filipo primero, que el primero
de quien nació Alejandro, aunque es Segundo,
su ilustre imagen enseñarte quiero,
del modo que en edad grave, y madura,
en oro ha de volver la edad de acero.
Aquí la Christiandad está segura,
la justicia en su punto, y la prudencia⁴⁰.

Pero la comedia hagiográfica era sobre todo componente importante en las festividades de beatificación y canonización, como uno de los medios con los que se daba difusión al nuevo santo, se le rendía homenaje y se introducía su culto⁴¹. Estas fiestas eran importantes para las ciudades por el prestigio que se adquiría cuando se elevaba a la calidad de santo a una personalidad local, tanto como por la oportunidad que la celebración daba a las autoridades municipales de auspiciar un festejo fastuoso, con el que mostraban y reafirmaban su grandeza y poderío ante los ciudadanos, y en relación con la monarquía⁴². Acerca de la importancia que se daba al santo local, hay que llamar la atención sobre el hecho de que en las festividades de 1622 en Madrid, en las que se conmemoró la canonización de san Isidro, santa Teresa de Ávila, san Ignacio

⁴⁰ Tirso de MOLINA, *La Santa Juana, segunda parte, op. cit.*, I, pp. 247-248.

⁴¹ Según apunta Josep Lluís SIRERA, la función del teatro hagiográfico, su estructura y el tipo de santo que presentaba se desprendían de la relación que se pretendía una sociedad tuviera con la figura del santo. Este estudioso observa cómo en la Edad Media dramatizaban sobre todo las vidas de mártires y de personajes que vivieron durante la época de los inicios de la Iglesia, y el objetivo era «conseguir una comunión sentimental con el cuerpo místico de la Iglesia, por encima de barreras cronológicas y culturales». Para el espectador medieval, dice, se trataba de «participar en celebraciones de su colectividad, en las que el santo era un pretexto más para ratificar la cohesión con el entorno mediante la rememoración de los datos esenciales de uno de los factores que distinguían esa comunidad de las restantes (el santo patrón, o –análogamente– una advocación Mariana o cristológica emblemática)». En el Siglo de Oro, en cambio, se buscaba que el público encontrara una identificación con el santo, que sintiera una cercanía a este y que viera su vida como un ejemplo de virtud a imitar. Los nuevos santos eran figuras de tiempos más próximos a los autores, contemporáneos, o casi; algunos debieron vivir entre el reinado de los Reyes Católicos y la época de Lope de Vega, de modo que su memoria se encontraba viva entre amplios sectores del público (pero aun así, era necesario educar a la población general en cuanto al conocimiento de estos). Muchos de estos santos fueron canonizados en tiempos de Lope de Vega («Los santos en sus comedias», *art. cit.*, pp. 57-61).

⁴² Vid. Teresa FERRER VALLS, «Producción municipal, fiesta y comedia de santos: la canonización de san Luis de Bertrán en Valencia, 1608», en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, ed. José Luis Canet Vallés, coord. Joan Oleza, Londres, Tamesis, 1986, p. 158.

de Loyola, san Francisco Javier y san Felipe Neri, las piezas representadas eran sobre la vida del santo madrileño.

La comedia de santos era en principio un teatro eminentemente de circunstancia y de encargo, y cuando las diversas órdenes veían acercarse el honor de que se canonizara a sus fundadores u otros miembros, buscaban los servicios de algún poeta profesional para que compusiera la obra teatral (ya no era, como en los inicios, algún clérigo de la orden o el maestro de latín o retórica quién se ocupaba de la dramaturgia). Este teatro también se aprovechaba como instrumento para promover el inicio de los procesos de beatificación y canonización, como puede al menos especularse a partir de una pieza como *El rufián dichoso*, en la que Cervantes dramatizó la vida de Cristóbal de Lugo, monje dominico que nunca fue canonizado. Según apunta Florencio Sevilla Arroyo:

Es probable que la vida ejemplar de fray Cristóbal de la Cruz fuera dramatizada por Cervantes con la intención de coadyuvar a su beatificación, objeto seguramente por entonces de la devoción de su orden, los dominicos, al igual que hacían numerosas comedias de santos contemporáneas, como la conocida trilogía de Lope de Vega dedicada a san Isidro. Esta hipótesis se confirma en buena medida cuando sabemos que el padre Dávila Padilla en persona formó parte de la comisión de teólogos que el Duque de Lerma reunió en 1600 para decidir la reapertura de los teatros madrileños: quizá el informe favorable del ya electo obispo de Santo Domingo estuviera relacionado con la escritura de *El rufián dichoso*, que utilizaba a las claras su obra histórica, con lo que no solo contribuía a la canonización de Cristóbal de Lugo, sino que también situaba en candelerero propio a Dávila, autor de la *Historia de la Orden de Predicadores*, y defendía además la labor misionera de los dominicos en Nueva España, frente a la de otras órdenes⁴³.

Así pues, el ambiente político, ideológico y religioso, tanto como las prácticas y actividades culturales en general y las teatrales en particular, no solo propiciaron sino que motivaron y dieron impulso al desarrollo de la comedia hagiográfica, aprovechando sus funciones pedagógicas y propagandísticas.

⁴³ Florencio SEVILLA ARROYO, *op. cit.*, pp. XXXI- XXXII.

III. LA COMEDIA HAGIOGRÁFICA ANTE LAS POLÉMICAS SOBRE EL TEATRO

La proliferación de estas comedias sin duda le debió bastante a las polémicas sobre la licitud y moralidad del teatro que comenzaron en los últimos decenios del siglo XVI. Siempre hubo algún tipo de reservas y desconfianza, cuando no un franco rechazo, ante la actividad teatral, por lo que esta podía significar o provocar en relación con la moral, la religión y el orden social. En los colegios de la Compañía de Jesús, la literatura y el teatro se usaban como ejercicios para el aprendizaje del latín, de la composición de discursos y la práctica de la declamación pública para la preparación de los estudiantes, pero puede verse una actitud de precaución en los límites que los jesuitas ponían al número y frecuencia de representaciones, así como el tipo de dramas permitidos y la forma de representarlos. Los documentos que regulan la pedagogía jesuita dejan claro que en estos ejercicios debía regir la finalidad educativa y edificante, evitando cualquier manifestación que se saliera de los criterios moralizantes. En la *Ratio studiorum*, entre las reglas del rector, la trece establece: «[...] el argumento de las tragedias y comedias, que no conviene sean sino latinas y tenerse muy raras veces, sea sagrado y piadoso; y no se tengan entreactos que no sean latinos y decorosos, ni se introduzca personaje alguno o vestido femenino». La regla diecinueve del profesor de retórica limita los recursos y el alcance de la representación: «Podrá a veces el profesor poner a los discípulos como argumento una breve acción dramática, por ejemplo, una égloga, una escena, un diálogo, para que después la que mejor escrita esté se represente en clase, pero sin aparato ninguno escénico, distribuidos los papeles entre los discípulos»⁴⁴.

De cualquier forma, para el último cuarto del siglo XVI, el teatro ya estaba convirtiéndose en un entretenimiento popular importante, y tenía mucha relevancia también en la Corte. Servía, además, como instrumento de control político y administrativo. Los documentos de los primeros años del reinado de Felipe II (1556-1598) que se refieren al teatro son escasos⁴⁵, pero las opiniones que hay hablan de este como un entretenimiento aceptable y agradable «[...] cuando [las representaciones] son

⁴⁴ Eusebio GIL, *El sistema educativo de la Compañía de Jesús: la «Ratio studiorum»*, ed. bilingüe, estudio histórico-pedagógico de Carmen Labrador Herraiz, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1992, p. 95 y p. 221.

⁴⁵ Textos que revisa José Luis SUÁREZ GARCÍA, en «La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos», en *El teatro en tiempos de Felipe II*, eds. Felipe Pedraza y Rafael González, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1999, pp. 219-251.

de historias de la Sagrada Escritura o de otras cosas devotas», y si los comediantes no son groseros; o bien, si son piezas históricas o ficticias mientras que «[...] no haya en ellas cosa tan deshonesta que sean de suyo provocativas a pecado mortal»⁴⁶.

Como se ve, si bien controlada, la actividad teatral era permitida, y también era aprovechada en beneficio del Estado: desde 1565 la Corona permitió que las cofradías procuraran el financiamiento de los hospitales de la caridad, con fondos obtenidos de la renta de espacios destinados a representaciones, y no tardaron mucho en establecerse los primeros teatros fijos (el corral de la Cruz, en 1579, y el del Príncipe en 1582)⁴⁷. Fue en esta década cuando aparecieron los primeros comentarios negativos, como los de Juan Pineda contra las representaciones dentro de los conventos y contra la influencia del teatro italiano⁴⁸, o los de Francisco de Ribera, quien rechazaba la presencia en escena de mujeres con vestuario masculino⁴⁹. El padre jesuita Pedro de Rivadeneyra fue el primero en ofrecer un ataque profundo y estudiado contra la licitud y moralidad del teatro (y de cualquier forma de entretenimiento) en su *Tratado de la tribulación* (1589)⁵⁰. En su texto, Rivadeneyra sustenta este rechazo en una interpretación de las doctrinas de los Santos Padres (san Cipriano, san Juan Crisóstomo, san Agustín, san Basilio...), que luego tomaron otros moralistas en sus intentos por erradicar permanentemente la actividad teatral. Básicamente, los detractores del teatro censuraban el hecho de que estos espectáculos no eran sino una distracción de los deberes devotos, políticos y sociales, y que además corrompían a los individuos, pues solo ofrecían historias de casos indecentes, que «[...] amenazaban la moral familiar (adulterios y desobediencias), la paz pública (venganzas), la ordenación social (casamientos desiguales), o política (bandos y sátiras)»; sumado a esto, condenaban el estilo de vida de actores y actrices, por considerar que estos eran promiscuos y escandalosos⁵¹.

⁴⁶ Fray Francisco de ALCOCER, *Tratado del juego*, Salamanca, Andrea de Portonaris, 1559, en Emilio COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 54-55.

⁴⁷ La Cofradía de la Sagrada Pasión obtuvo el primer privilegio para proveer espacios para los corrales en Madrid, y le seguirán la de Nuestra Señora de la Soledad (Othón ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 21-23).

⁴⁸ Juan PINEDA, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Salamanca, Pedro de Aduzar y Diego López, 1589, f. 349, en COTARELO Y MORI, *op. cit.*, pp. 503-506.

⁴⁹ Francisco de RIBERA, *In librum duodecim Prophetarum commentarii*, Salamanca, Foquel, 1586, *apud* José Luis SUÁREZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 222, n. 9.

⁵⁰ Pedro de RIVADENEYRA, *Tratado de la tribulación*, Madrid, Pedro Madrigal, 1589.

⁵¹ Marc VITSE, «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII», en *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, coords. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos, 2003, p. 722.

Los teatros fueron cerrados en varias ocasiones, aunque no por los esfuerzos de sus detractores, sino por el luto en la familia Real: de 1598 a 1599, por la muerte de doña Catalina de Saboya, hija de Felipe II; por la de Isabel de Borbón en 1644, y de 1646 a 1649 por la muerte del príncipe Baltasar Carlos. Esto, claro, no quiere decir que las voces de los moralistas y teólogos detractores del teatro no fueran escuchadas, y poco antes de su muerte, Felipe II lanzó un decreto que prohibía las representaciones (mayo de 1598), para perjuicio particular de la villa de Madrid. La actividad teatral de esta ciudad solo se reanudó con el apoyo del duque de Lerma, valido de Felipe III, tras la emisión en 1600 de un dictamen que condicionaba la representación de comedias. En el documento se establece que estas debían prescindir de bailes, acciones, cantos y dichos lascivos; que los asuntos que trataran fuesen «honestos»; y que en las iglesias y conventos solo se representara comedias de devoción⁵². La polémica se aplacó durante un tiempo, sobre todo por la afición que Felipe IV tenía por las diversiones escénicas, pero resurgió en varias ocasiones a lo largo del siglo XVII con argumentos similares, sobre todo cuando cerraban los teatros y se veía la oportunidad de pedir la suspensión definitiva de las representaciones.

Hubo también sectores menos radicales, para quienes el teatro era algo lícito, útil y hasta necesario en la medida en la que ofrecía al pueblo el divertimento y esparcimiento para ocupar los momentos de ocio, y servía así como elemento de equilibrio social. Estos sectores tenían presente que la actividad teatral cumplía una función provechosa para el Estado en lo relativo a aspectos económicos y administrativos en tanto que, como ya se dijo, esta proveía el financiamiento para los hospitales, pero también porque el funcionamiento de los teatros permitía tener cierto control sobre el uso de los predios. Otro aspecto de provecho que se destacaba era el de la eficacia del teatro como instrumento educativo y de difusión —y en consecuencia como elemento de propaganda y control del poder—, por lo que la actividad teatral podía verse, no como competidora de la oratoria sagrada, sino como prolongación del púlpito. La Iglesia y los defensores del teatro veían con buenos ojos la representación, sobre todo de comedias edificantes y de temas sagrados. Aunque no era una obligación,

⁵² Fray Agustín DÁVILA Y PADILLA, *Dictamen de Fray Agustín de Dávila, electo de Santo Domingo, y otros teólogos de Madrid sobre la permisión de comedias*, 1600, en Emilio COTARELO Y MORI, *op. cit.*, pp. 207-209.

sin duda esto estimuló a los poetas a componer piezas hagiográficas, para asegurar que no serían rechazadas por la censura (esto, por supuesto, no limitaría la composición de comedias de otros géneros, pero explicaría la explosión de la dramaturgia hagiográfica).

Y sin embargo, incluso estas piezas de temas devotos, estas hagiografías vivas, estas dramatizaciones del ejemplo de los santos fueron blanco de las críticas y de la censura por parte de los detractores del teatro, que veían en ellas un sacrilegio aún peor que las «perversiones» de otras comedias. Fray Ignacio Camargo, por ejemplo, señala que:

[...] fuera de que tampoco faltan en ellas los incentivos principales de lascivia, los galanteos, los amores impuros de que siempre se mezcla mucho [...] estas comedias, que llaman a lo divino, tienen la monstruosidad horrorosa de mezclar lo profano con lo sagrado, de confundir la luz con la tinieblas y de juntar la tierra con el cielo, que es una indecencia monstruosa que envuelve en sí muchísimas indecencias⁵³.

Las objeciones principales tenían que ver con los «peligros» que identificaban los moralistas y los detractores del teatro. A estos les preocupaba, como se ve en la cita, que la mezcla de elementos profanos y santos constituía la contaminación de estos últimos. Les preocupaba también que al escenificar la comedia sobre un santo pecador debían representarse los aspectos nada edificantes de sus momentos de vicio y caída; o bien, que en ocasiones había que presentar elementos demoníacos, muchas veces esenciales en la trama⁵⁴. Componente imprescindible de la comedia era la presencia del gracioso —sin la cual muchas piezas parecerían insulsas—, pero los detractores criticaban las actitudes y lenguaje poco edificantes de este personaje. En cuanto a las tramoyas que servían para presentar los milagros, se objetaba que la espectacularidad atractiva podría distraer al espectador del tema y objetivos centrales⁵⁵. Por supuesto, muy importante era la objeción por el hecho de que el tablado del corral se usara para hablar sobre temas que debían ser reservados para el púlpito, y que fuera además un actor, cuya vida y

⁵³ Fray Ignacio CAMARGO, *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, Salamanca, Lucas Pérez, 1689, en Emilio COTARELO Y MORI, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁴ Véase Javier APARICIO MAYDEU, «Juntar la tierra con el cielo», en *Diálogos hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, 8, 1989, II, p. 323 y Anne TEULADE, «Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética», en eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, *op. cit.*, pp. 86 y ss.

⁵⁵ Véase Juan Antonio MARTÍNEZ BERBEL, *art. cit.*, p. 41.

costumbres eran más que reprobables, quien encarnara a figuras santas. El padre Camargo llama la atención sobre esto, pues le indigna que la Virgen fuera representada por una actriz:

[...por] una vil mujercilla, conocida por todo el auditorio por liviana y escandalosa, [que recibe] la embajada del ángel y [dice] las palabras divinas ‘¿cómo puede ser esto, que no conozco varón?’, con risa y mofa de los oyentes [...] ¿Qué cosa de más execrable horror que ver representar la persona divina de Cristo, Dios y señor nuestro, a un hombre deshonesto y adúltero, amancebado con la que hacía el papel de la Magdalena?⁵⁶

El hecho, no obstante, es que entre la discusión de la licitud del teatro en general y la condena aún más vehemente de las comedias de santos en particular, el género hagiográfico inundó los teatros auriseculares en los diversos ámbitos, dirigido, como estaba, a la sensibilidad de una sociedad profundamente religiosa que buscaba en sus héroes literarios (o históricos) una ejemplaridad de comportamiento, virtud y defensa de la fe. Su representación se prolongó más allá de mediados del siglo XVIII.

CONCLUSIÓN

La comedia de santos reúne todos los ingredientes y convenciones del teatro barroco. Se trata de un tipo de drama que sigue la fórmula de Lope de Vega, en aspectos formales y estructurales, tanto como en su construcción dramática y el uso de la poesía. Es un teatro que considera, sin duda, el gusto, no solo del «vulgo», sino del público variado al que iba dirigido, y al que ofrecía, además, un espectáculo atractivo y llamativo. Su composición puede combinar y sintetizar elementos de géneros y de prácticas escénicas disímiles, para dar lugar a la producción de piezas en las que conviven elementos de propósito pedagógico y adoctrinador, con otros que procuran la diversión. Es un teatro que se apoya en y refuerza la historia, religiosidad y conocimientos de los espectadores. Por todos sus rasgos y componentes, así como por sus formas, puede decirse que se trata de un género verdaderamente representativo del Siglo de Oro.

⁵⁶ Fray Ignacio CAMARGO, *op. cit.*, pp. 127-128.

No cabe duda de que, con toda la variedad y heterogeneidad de que se compone el género hagiográfico, con su status ambivalente en relación con la sociedad, y con su función dentro de esta, su estudio bien puede iluminar sobre aspectos diversos de la cultura, del pensamiento y de la vida del Siglo de Oro. Y si bien muchas cosas deben aún especularse a partir de datos e información extraliterarios, la revisión y la contextualización de las obras son fundamentales para el estudio de toda una serie de aspectos de la cultura y de la sociedad: desde lo que tiene que ver con la dramaturgia, las prácticas, técnicas y actividades teatrales, o las convenciones y conceptos estéticos y literarios, hasta otros relacionados con cuestiones políticas, sociales, religiosas o incluso ideológicas.

Sin duda es necesario ahondar más en el estudio de la comedia de santos aurisecular, desde diferentes puntos de vista, y a la luz de aspectos como los que ha sido posible revisar en estas líneas. Haría falta, sobre todo, continuar la edición de piezas hagiográficas, de manera que se posibilite acceso a la diversidad de obras y tratamientos dramáticos. En cuanto a estudios posibles, tal vez sería importante, por ejemplo, considerar la composición de las comedias de santos y compararla con la composición de otras piezas de carácter hagiográfico y dramas devotos diversos, tanto contemporáneos como anteriores. Un estudio de este tipo daría ocasión de revisar el desarrollo de la dramaturgia, así como la evolución de las prácticas y técnicas teatrales y escénicas del teatro religioso; pero también podría iluminar sobre la formación y el desarrollo del teatro español en general a partir de sus inicios. De igual forma, la comparación con dramas hagiográficos posteriores podría dar una idea sobre la fortuna, evolución y transformaciones de este teatro, y de la figuras del santo en sus diferentes variedades.

Podría ser interesante una comparación de las comedias de santos auriseculares con dramas de otros géneros de la Comedia Nueva, para ver la forma como se relacionan o diferencian los aspectos teatrales y dramáticos. Otro tipo de estudios podría considerar la forma en que se configuran los diferentes personajes y cómo se teatralizan, cómo se componen las tramas, según el tipo de santo. Podría también explorarse más a fondo los rasgos que la figura del santo comparten con personajes de géneros profanos del Siglo de Oro. Una revisión de los santos que llevan al drama los diferentes poetas

auriseculares, podría decir algo sobre los intereses y las concepciones literarias de cada escritor.

Muy necesario también es analizar estas piezas a partir de su dimensión escénica, tomando en cuenta que las comedias de santos, como toda obra dramática, se componen desde su concepción para ser representadas en escena, y en este sentido están pensadas para la comunicación con los medios y recursos del espectáculo, además de los parlamentos. Una lectura de este tipo no solo trataría de identificar los elementos de la puesta en escena, sino que revisaría su funcionamiento en la composición dramática, en tanto que no se trata solo de recursos expresivos o para crear gran espectacularidad, sino de mecanismos que construyen un sentido dentro de la dramaturgia, y que funcionan según las convenciones propias del periodo, siguiendo las concepciones estéticas y de composición, y a partir de la cosmovisión, ideología y cultura particulares del Siglo de Oro. La consideración de lo escénico de estas piezas permitiría un acercamiento y una interpretación más cabales del texto.

Es evidente, por la poca atención que le ha prestado la crítica en general, que son muchos los aspectos que quedan por estudiarse en torno a la comedia hagiográfica aurisecular, y aquí solo se alcanza a sugerir algunos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALCOCER, Fray Francisco de, *Tratado del juego*, Salamanca, Andrea de Portonaris, 1558, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 54-55.

APARICIO MAYDEU, Javier, «Juntar la tierra con el cielo», *Diálogos hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, 8, 1989, II, pp. 323-332.

- , «Preliminares para una definición de la comedia religiosa en el siglo XVII», en *Actas del XI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1992*, ed. Juan Villegas, Irvine, Universidad de California, 1994, III, pp. 169-176.
- , *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
- ARAGONE TERNI, Elisa, *Studio sulle Comedias de Santos di Lope de Vega*, Messina-Firenze, D'Anna, 1971.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- ARTEAGA, Alejandro, *Realizaciones novohispanas del teatro jesuita hagiográfico del Siglo de Oro*, Tesis, México, El Colegio de México, 2006.
- BENABU, Isaac, *Reading for the stage*, Woodbridge, Tamesis, 2003.
- BOYL, Carlos, *A un licenciado que deseaba hacer comedias*, Valencia, 1616, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 181-185.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Bruce Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *El mágico prodigioso. A composite Edition and study of the manuscript and printed versions*, ed. Melveena McKendrick, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- , *El príncipe constante*, eds. Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *El José de las mujeres*, ed. Javier Aparicio Maydeu, en *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
- , *La devoción de la cruz*, ed. Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 9-86.
- CALLEJA, Diego, *San Francisco Javier. El sol de oriente*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- CAMARGO, Fray Ignacio, *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, Salamanca, Lucas Pérez, 1689, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 121-128.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978.

- , *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- COUDERC, Christophe, «Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de Lope de Vega», en *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 65-84.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 1997.
- DÁVILA Y PADILLA, Fray Agustín, *Dictamen de Fray Agustín de Dávila, electo de Santo Domingo, y otros teólogos de Madrid sobre la permisión de comedias, 1600*, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 207-209.
- DELGADO, Manuel, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, ed. Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 9-86.
- DIAMANTE, Juan Bautista, *Santa María de Pazzi*, ed. Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2007.
- ELIZALDE, Ignacio, *San Francisco Javier en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- FERNÁNDEZ RODRIGUEZ, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- , «Teatro y hagiografía en el Renacimiento. *La conversión de la Magdalena* entre autos y comedias», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, eds. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Salamanca, SEMYR, 2012, pp. 535-544.
- FERNÁNDEZ, Xavier, «Estudio preliminar», en Tirso de Molina, *La Santa Juana, segunda parte*, ed. Xavier Fernández, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 3-66.

- FERRER VALLS, Teresa, «Producción municipal, fiesta y comedia de santos: la canonización de san Luis de Bertrán en Valencia (1608)», en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, coord. José Luis Canet Vallés, ed. Joan Oleza, Londres, Tamesis, 1986, pp. 156-186.
- GARASA, Delfín Leocadio, *Santos en escena*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960.
- GIL, Eusebio, *El sistema educativo de la Compañía de Jesús: la «Ratio studiorum»*, ed. bilingüe, estudio histórico-pedagógico de Carmen Labrador Herraiz, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1992.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana, «Sobre el género de la comedia de santos», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura*, ed. Marc Vitse, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 809-826.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud», en *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 39-52.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica», *Memoria Ecclesiae*, 24, 2004, pp. 721-802.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Victoriano Suárez, 1919.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *El esclavo del demonio*, ed. James Agustín Castañeda, Madrid, Cátedra, 1980.
- MOLINA, Tirso de [Gabriel Téllez], *La Santa Juana*, en *Quinta parte de comedias de... Tirso de Molina. Recogidas por don Francisco Lucas de Ávila*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Gabriel de León, 1636.
- , *Santa Juana, segunda parte*, en *Quinta parte de comedias de... Tirso de Molina. Recogidas por Don Francisco Lucas de Ávila*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Gabriel de León, 1636.
- , *La Santa Juana, segunda parte*, ed. Xavier Fernández, Kassel, Reichenberger, 1988.

- MORRISON, Robert, *Lope de Vega and the comedia de santos*, New York, Peter Lang, 2000.
- ONTIVEROS, Adriana, «Los figurones en el teatro jesuita de colegio: *El coloquio de las oposiciones*», en *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro. La presencia jesuita*, coords. José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés, México, Universidad Iberoamericana, 2014., pp. 47-59.
- PARKER, Alexander, «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, 13, 1949, pp. 395-416.
- PINEDA, Juan, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Salamanca, Pedro de Aduzar y diego López, 1589, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 503-506.
- PIÑERO, Marga, «Elementos escénicos en las comedias de san Francisco Javier», en *Misión y aventura. San Francisco Javier, sol en Oriente*, eds. Ignacio Arellano y Delio Mendoza, Madrid-Frankfurt Am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 253-265.
- RIBERA, Francisco de, *In librum duodecim Prophetarum commentarii*, Salamanca, Foquel, 1586.
- RIVADENEYRA, Pedro de, *Tratado de la tribulación*, Madrid, Pedro Madrigal, 1589.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Introduction», en Pedro Calderón de la Barca, *El purgatorio de san Patricio*, ed. José María Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988, pp. 15-69.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972.
- SEGURA, Florencio, «Calderón y la escenografía de los jesuitas», *Razón y Fe*, 205, 1982, pp. 15-32.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, eds. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998, pp. I-LXII.
- SIRERA, Josep Lluís, «Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio», en *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*, ed. Joan Oleza, Londres, Tamesis, 1986, pp. 187-228.

- , «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en *Comedias y comediantes; estudios sobre el teatro clásico español, actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII*, eds. Manuel Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 55-78.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, Madrid, 1617, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 188-193.
- SUÁREZ GARCÍA, José Luis, «La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos», en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1998*, eds. Felipe Pedraza y Rafael González, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1999, pp. 219-251.
- SUBIRATS, Rosita, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et Charles II», *Bulletin Hispanique*, 72:1-2, 1977, pp. 401-479.
- TEULADE, Anne, *Le théâtre hagiographique en France et en Espagne au XVII siècle. Essai de poétique comparée*, Tesis, París, Université de Paris IV, 2003.
- , «Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética», en *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2, 3 de diciembre de 2006*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 85-99
- Traslado de una relación que escribió un caballero de esta corte, acerca de las fiestas que el Imperial Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid hizo este año de 1640 al fin del primer siglo de su fundación*, en *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, ed. José Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pp. 465-480.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos», en *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 21-37.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *Sancto negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, en *Tercera parte de comedias de Lope de Vega y otros auctores, con sus loas y*

entremeses las cuales Comedias van en la hoja precedente. Dedicadas a don Luis Ferrer y Cardona, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612.

VITSE, Marc, «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII», en *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, coords. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos, 2003, pp. 715-755.

VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933.

VV. AA., *La comedia de magia y de santos (Actas del congreso Teatro de magia y de santos, siglos XVI-XIX, Valladolid, 22-24 de abril de 1991)*, eds., Francisco Javier Blasco *et al.*, Gijón, Júcar, 1992.

—, *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

—, *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro. La presencia jesuita*, eds. José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés, México, Universidad Iberoamericana, 2014.



DOI: 10.14643/32C

RECIBIDO: SEPTIEMBRE 2015
APROBADO: NOVIEMBRE 2015