

# Versiones de la historia. Versiones de la leyenda sobre la comedia hagiográfica de Lope de Vega.

Autor:  
Cirnigliaro, Noelia Sol.

Revista  
Filología

2000, N°33 1/2, pp. 187-206



Artículo

VERSIONES DE LA HISTORIA,  
VERSIONES DE LA LEYENDA.  
SOBRE LA COMEDIA HAGIOGRÁFICA DE LOPE DE VEGA

RESUMEN

Este trabajo postula una taxonomía posible del corpus hagiográfico de Lope de Vega, a partir de una concepción histórica, siguiendo la idea de que en el Barroco las comedias no eran percibidas como ficción sino como *historiales*. Analizamos en principio algunos rasgos morfológicos de las comedias hagiográficas que las acercan a las comedias históricas profanas. A partir de este análisis se delimitan cuatro categorías sub-genéricas en las que sus rasgos morfológicos intrínsecos no solo hacen funcionar de manera particular el binomio historia-leyenda sino que también permiten identificar objetivos ideológicos particulares para cada grupo de dramas.

Palabras Clave: Lope de Vega; Comedia de santos; Historia; Morfología; Recepción

ABSTRACT

This work posits a possible taxonomy for Lope de Vega's hagiographic dramas. This taxonomy underscores a historic viewpoint, that in the in the Baroque *comedias* were not fictional but historical. I analyse some morphological aspects of hagiographic *comedias* that approximate profane historical drama. With that analysis in mind, I identify four subgeneric categories in which those intrinsic morphological aspects both make the binomial "history-legend" work in a particular way and allow us to identify specific ideological goals for each particular group of dramas.

Key Words: Lope de Vega; Hagiographic dramas; History; Morphology; Reception

Las comedias hagiográficas de Lope de Vega y de otros dramaturgos áureos han sido estudiadas desde tiempos relativamente recientes por un número limitado de críticos y desde perspectivas muy concretas dejando muchas avenidas inexploradas. La atención crítica ha recaído particularmente en las fuentes, los tipos de protagonistas, la espectacularidad de la puesta en escena, la utilización del género como herramienta del aparato ideológico de la Iglesia y como elemento constitutivo de las fiestas religiosas, su contenido filosófico-religioso *per se*, su relación con la iconografía religiosa, etc.<sup>1</sup>. Aunque pocos en número y limitados en su objeto, estos abordajes han permitido iluminar problemas teóricos como el de la función de la comedia hagiográfica en su contexto de producción, pues han hecho hincapié en cuestiones políticas, religiosas, estéticas y en su poética del 'delectar aprovechando', etc.

Sin embargo, mi enfoque al analizar el corpus de las comedias de Lope<sup>2</sup> se desvía de estas cuestiones para centrarse en un rasgo constitutivo que no debe olvidarse, pues en su tiempo fue parte de las condiciones de posibilidad de su producción y recepción: la conciencia sobre su propia historicidad.

Las comedias hagiográficas de Lope (al igual que las de otros dramaturgos contemporáneos) fueron concebidas como comedias históricas, aún cuando las hagiografías tenían por protagonista a un santo "canonizado" por los fieles y no por la Iglesia. Basta revisar algunos de los binomios conceptuales que establecieron los preceptistas neo-aristotélicos como "a fantasía/a noticia" (Torres Naharro, *Propalladia*, 1517), "apócrifo/histórico" (Pellicer, *Idea de la Comedia en Castilla*, 1635), "historia/fábula" (Caramuel Alcazar, *Primus Calamus*, 1668), "amatorias/historiales, porque las de santos son historiales también y no de otra especie". (Rances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes...*

<sup>1</sup> Menéndez y Pelayo (1965) y Montesinos (en el estudio preliminar a la edición de *Barlaam y Josafat*, 1935) han rastreado las fuentes de algunas de las obras. El libro de Dassbach (1997) presenta en sus capítulos preliminares una tipología de las comedias a partir de los tipos de protagonista. También se ha ocupado del tema Sirera Turo (1991). La espectacularidad de la puesta en escena ha recibido mayor atención crítica. Solo menciono los trabajos de Arellano (1999) para el caso de Tirso, y Aparicio Maydeu (1993, 1999) para el caso de Calderón. Los trabajos sobre Lope se encuentran publicados en revistas, mucho más dispersos. Aparicio Maydeu (1999) se ha ocupado del género como herramienta del aparato ideológico de la Iglesia y como elemento constitutivo de las fiestas religiosas, así como Hermenegildo (1996). Para la relación con la iconografía religiosa me he apoyado en las conclusiones de Bastianutti (1981).

<sup>2</sup> Mi estudio de las comedias hagiográficas de Lope de Vega surge a partir de la investigación realizada desde Agosto de 2000 hasta Abril 2002, en el contexto de las reuniones científicas semanales del Proyecto Ubacyt de la programación científica 1998-2000 titulada "Dramaturgia e ideología de la comedia histórica: De la modernidad hacia el fin del teatro aurisecular" bajo la dirección de la Dra. Melchora Romanos, y gracias a la ayuda económica otorgada por la Universidad de Buenos Aires, en calidad de Beca Estimulo para estudiantes avanzados.

siglos, 1689-1694), e “fingimiento/historia” del propio Lope (*Arte nuevo*, 1609)<sup>3</sup> para capturar esa sensibilidad que distinguía ficción de historiografía a la hora de concebir este tipo de comedias. Los grandes debates sobre la licitud de la comedia en general, y en particular de las llamadas *comedias de santos*, evidencian que aquellos santos biografiados -estuvieran o no canonizados por la Iglesia, insisto- eran una realidad histórica concreta que se montaba sobre las tablas.

No obstante, los valores de verdad, verosimilitud, santidad, e historicidad que determinaban las opiniones de los tratadistas o los detractores del teatro en los Siglos de Oro no se ajustan de ningún modo a los valores con que juzgaban otros documentos históricos, ni tampoco a los valores que hoy podríamos esgrimir para clasificar o denostar una comedia histórica o hagiográfica, pues

el historiador pretende sin duda convencer a su lector de que ofrece una visión “real”, justa y verdadera en lo posible, hágalo con sinceridad o con intenciones conscientes de manipulación ideológica. El poeta aurisecular, en cambio, en sus piezas de tema histórico, nunca ha pretendido tal cosa. (Arellano 2001: 570)

Entendiendo en este sentido cómo eran concebidas las comedias hagiográficas, podemos afirmar que uno de sus propósitos generales era dramatizar la historia sagrada universal y, en el caso de Lope con mucha más frecuencia, la historia sagrada nacional. El ingente número de santos españoles protagonistas de sus obras (o santos extranjeros fundadores de órdenes en la Península) es acaso una muestra del deseo por crear un teatro nacional que abrazara la propia historia desde una perspectiva religiosa. Como en los géneros narrativos que circulaban en la época los relatos hagiográficos compilados en los *Flos Sanctorum* como el de Rivadeneira o Villegas y las *Vidas* en el teatro los santos eran concebidos como figuras mesiánicas (Roux, 1975) y modelos de conducta que provenían del relato histórico o legendario y se fijaban en relato teatral, actualizándose en el presente del espectador para convertirse en una versión más de esa meta-narrativa.

No obstante, las representaciones no se percibían como un todo homogéneo a pesar de que compartían este enclave ideológico y funcionalidad comunes. Este trabajo se propone sostener una perspectiva histórica y abordar el corpus con miras a la recepción de la comedia hagiográfica en el siglo XVII para así establecer los límites internos del género. Esbozaré con ello una posible taxonomía a partir del análisis de determinados rasgos morfológicos constituyentes de las comedias; una taxonomía sub-genérica puede servir como base para futuros acercamientos a las *comedias de santos* que eviten generalizaciones y

<sup>3</sup> Para un panorama general de las preceptivas de los Siglos de Oro véase Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1965).

no aborden las obras como un todo homogéneo. Cada período que delimitaré en este trabajo corresponde, pues, a una funcionalidad específica de la dramatización de la Historia Sagrada y, en este sentido, continuaré una tipología genérica ya realizada para las comedias históricas en general<sup>4</sup>.

Hemos seleccionado del corpus total de comedias hagiográficas de Lope veinte piezas<sup>5</sup>, muestra lo suficientemente representativa como para ilustrar las cuatro categorías que resultaron de nuestra investigación abordadas hacia el final.

## I. RASGOS MORFOLÓGICOS DE LAS COMEDIAS HAGIOGRÁFICAS

La dramatización de la narrativa hagiográfica en la obra de Lope incurre en todos los casos como ha señalado Josep Sirera Turo (1991: 62) en la trasgresión sistemática de la historia, pues, como hemos señalado, se asumen (tanto el drama como las fuentes) como *una* versión de las tantas que conviven en la tradición escrita u oral y porque la verdad poética pesa más que la verdad histórica. Esas transgresiones, además, condicionan de un modo particular la construcción del personaje, e incluso la estructura y acción dramática.

No obstante, a pesar de esas transgresiones y ficcionalizaciones (que muchas veces son las mismas que acercan la comedia hagiográfica a la profana), no desaparece para nosotros, o para el espectador áureo, la idea de que nos encontramos frente la Historia, la *vida* de uno o más santos. La recepción de la comedia hagiográfica como comedia histórica se debe a ciertas convenciones morfológicas en el manejo de la temporalidad y la materia histórica que determinan la forma en que el contenido de esa *vida* ha de ser recibido, y que aquí agruparé bajo el marbete de “marcaciones del referente histórico”. De estas señalaré la función proléptica y analéptica del discurso, la fundación de instituciones y de una escritura, la toponimia, la presencia de los personajes históricos famosos y los sucesos históricos famosos a los que aquellos se asocian.

<sup>4</sup> Me refiero a la tipología de Dramas realizada por J. Oleza (1997. XIX).

<sup>5</sup> El corpus analizado se integra por *El divino africano, El prodigio de Etiopía. Lo fingido verdadero, Los locos por el cielo. La gran columna fogosa, San Basilio Magno. Barlaán y Josafat, El cardenal de Belén* (B.A.E. IX, 1964); *El animal profeta y dichoso parricida san Julián, Comedia de san Segundo, El serafín humano, El capellán de la Virgen, San Isidro labrador de Madrid* (B.A.E. X, 1965); *El rústico del cielo, El saber por no saber y la vida de san Julián de Alcalá de Henares. Juan de Dios y Antón Martín, La vida de san Pedro Nolasco. Los mártires de Madrid, San Diego de Alcalá* (B.A.E. XI, 1965); *La buena guarda o La encomienda bien guardada. La niñez del padre Rojas, Los terceros de san Francisco* (B.A.E. XII, 1965); *Santa Casilda, Obras de Lope de Vega* (1916) y *Vida y Muerte de santa Teresa de Jesús* (1970).

## 1.1 FUNCIÓN PROLÉPTICA DEL DISCURSO: LA PREDICCIÓN

La pulsión de todo discurso histórico tiende hacia atrás; es un relato retrospectivo como la memoria. En las comedias históricas esto se interrumpe con frecuencia pues las personajes humanos o alegóricos en el caso de las *comedias de santos* se instituyen como portavoces de una “verdad” bajo la forma de la predicción, de la profecía. Esta es, como ha señalado Dassbach (1997), una de las formas típicas de aparición del elemento maravilloso-cristiano en escena; además, el discurso proléptico encarna el doble juego temporal que existe *per se* entre el espacio y tiempo representado y el espacio y tiempo de la representación del que ha hablado Ruiz Ramón (1988). En ese juego en que un presente representado es espejo mimético o deformante de el presente de la representación hace que dos fragmentos de la Historia se re-signifiquen mutuamente. Los objetivos de la prolepsis varían entre predecir el futuro triunfal del santo, como en el caso del loco que advierte sobre su destino glorioso a san Francisco

¡Hola, que por humildad  
te quieren teñir de pardo!  
¡Hola, que ha de hacer tu celo,  
de un cordón paciente Job!  
Otra escala de Jacob,  
por donde suban al cielo!  
¡Hola, que quiere que hagas  
a su gran nave una popa,  
y estés en su guardarropa  
como funda de sus llagas! (*El serafín humano*, 16)

o, trascendiendo el nivel personal, referir al futuro de la Monarquía española, de una Institución religiosa particular, etc. Este claro objetivo panegírico es uno de los eslabones del programa propagandístico de las instituciones monárquicas y religiosas para las que el teatro contrarreformista ha sido usado.

Así anticipa el arcángel Gabriel, dirigiéndose al Vicio, el futuro del niño san Simón de Rojas, quien llegará a ser Confesor de Felipe II y Felipe III (recordemos que la Comedia de estrena un año después la muerte del santo):

GABRIEL  
la corte de España espera,  
en siglo de tres Felipes  
de la amorosa prudencia  
con que será confesor  
trayendo mil almas muertas  
en sus vicios, al camino  
de la gloria y vida eterna (*La niñez del padre Rojas*, 44)

De igual modo, sucede en la anticipación qué la Inspiración divina le da al santo en *San Segundo de Ávila*. Aquí se alcanzan varios objetivos, pues el discurso proléptico es un encomio a la figura de Carlos V, dado que bajo su reinado se hallaron las reliquias presuntas del santo; un encomio de Felipe II, bajo cuyo reinado se estrena la comedia; y por último, de Jerónimo Manrique, último obispo de Ávila y sucesor por ende del santo glorificado.

#### INSPIRACIÓN

Y será tu sepultura  
 como es razón venerada,  
 aunque han de estar en olvido  
 después tus reliquias santas,  
 hasta que en la edad dichosa  
 del gran Carlos, Rey de España,  
 por ser príncipe tan justo  
 serán por milagro halladas (...)  
 Después, teniendo la silla  
 de Ávila, ilustre en armas,  
 un Jerónimo famoso  
 de los Manriques y Laras,  
 viéndose libre de muerte  
 por la oración y plegarias  
 de su Iglesia y de sus pobres,  
 hecha a tus reliquias santas,  
 ha de trasladar tu cuerpo  
 haciendo que fiestas hagan  
 a la catedral insigne  
 que en lugar digno te aguarda.  
 Será en el dichoso tiempo  
 de un rey, luz y gloria de Austria,  
 columna, amparo y defensa  
 de la Iglesia y fe cristiana ...  
 Será Felipe segundo  
 y tú Segundo, que basta  
 para que también le ayudes,  
 fuera de otras justas causas (*San Segundo de Ávila*, 266)

Situaciones similares se dan en *Juan de Dios y Anón Martín* (cuando se predice, en el final, la fundación de la congregación bajo Felipe III), *El serafín humano* (se describe el destino de la Orden) y en *San Diego de Alcalá* en donde se anticipa que

En los de Fuerteaventura  
 impresión hace el tratarles  
 los misterios de la fe

los de la Canaria Grande  
 defienden que entren en ella;  
 Pero si los conquistase  
 el rey, como en Dios lo espero,  
 (aunque tiempos adelante)  
 también la fe tomarían ( *San Diego de Alcalá*, 138)

## 1.2 FUNCIÓN ANALÉPTICA DEL DISCURSO: EL RACCONTO GENEALÓGICO Y LA TICOSCOPIA

Una forma especial en que aparece la analepsis de estas comedias es aquella en que la acción se detiene para dar paso a los *raccontos* con función encomiástica, y genealógica. Analepsis en la analepsis, la genealogía apela a los nombres propios de importantes familias y linajes que probablemente resultaran conocidos para el auditorio áureo. En *La niñez del padre Rojas*, se resume la unión matrimonial de los padres del santo

CRISPÍN

Este estudiantico es hijo  
 aunque basta ver su cara  
 de Gregorio Ruiz

SACRISTÁN

¿Qué dice?

CRISPÍN

De Navamuel

SACRISTÁN

¡Cosa extraña!

Es un grande señor mío

CRISPÍN

Reinosa de la montaña  
 por hidalgo conocido,  
 le dio su solar y casa;  
 en el valle de Toranzo  
 tuvo su antigua prosapia  
 Constanza de Rojas, madre  
 de quien por ladrón infama;  
 Nació en Móstoles, adonde  
 sus abuelos, que Dios haya,  
 compraron campos y hacienda (*La niñez del padre Rojas*, 38)

El relato analéptico a propósito del pasado santo (que la comedia no representa) puede no tener relación con su genealogía sino funcionar como síntesis (pseudo)ticoscópica de momentos particulares de su vida que no se representan en escena, tal vez por falta de tiempo, tal vez porque son dramáticamente menos interesantes. Con esto, se podía ubicar históricamente al especta-



dor, al tiempo que se agilizaba la puesta en escena de momentos en la narración de menos peso. En *El serafín humano*, Gil enuncia un largo *racconto* que resume parte de la biografía familiar de Francisco así como las tareas que el santo ha hecho fuera de escena y “en el siglo”:

GIL  
 Pensó Francisco pasar  
 a Marruecos a morir  
 por Cristo, aunque es vivir,  
 mas no le dieron lugar.  
 Y después de hacer estado  
 en Francia e Italia, fue  
 a Persia, donde la fe  
 de Cristo santo ha sembrado (*El serafín humano*, 40)

La analepsis, en síntesis, es un dispositivo estructural en las obras históricas que contextualiza el presente del santo, a la vez que exalta una tradición familiar llena de virtudes. Como veremos su utilización es propia de las comedias cuyos santos ya eran cristianos así como sus familias.

### 1.3 FUNDACIÓN DE INSTITUCIONES, FUNDACIÓN DE LA ESCRITURA

Una de las formas en que se entiende la historia en estas comedias es a partir de su condición material. Todos aquellos monumentos que los tiempos presentes hayan heredado de los pasados son garantes materiales que ponen al espectador de cara a la historia como una verdad. La escritura de textos religiosos o la fundación de instituciones religiosas que existen o se crean en el Renacimiento y el Barroco son dos de esas marcas materiales con las que juega Lope para señalar y reforzar el carácter histórico de las obras.

Cuando hablamos de Instituciones nos referimos especialmente a las Órdenes religiosas ya sea dentro o fuera de la Península. El caso paradigmático es el del santo medieval san Francisco quien funda la orden franciscana con el consentimiento papal de Inocencio III:

PONTIFICE  
 Oírte deseo,  
 porque en ti, Francisco, veo  
 muestras de un divino amor (...)  
 Hablemos los Cardenales:  
 tu Regla haremos que vean,  
 que algunos de ellos deseaba  
 que un Pablo, un Antonio iguales (*El serafín humano*, 33)

Lo mismo sucede con la fundación de la orden de las Clarisas por santa Clara en la tercera jornada de la misma obra. Se repite este gesto en *Juan de Dios y Antón Martín*. Allí se dramatiza la fundación del hospital en Granada por Juan de Dios (monje franciscano portugués del siglo XVI convertido en Andalucía por Juan de Ávila), y más tarde, su posterior fundación de la Orden de los Hermanos de los Misericordia u Orden de los Hospitalarios. En *Vida y Muerte de santa Teresa de Jesús* se funda la orden de las Carmelitas Descalzas. La orden Nuestra Señora de la Merced, para la liberación de los cristianos cautivos de los piratas berberiscos, es fundada por el santo franco español san Pedro Nolasco en la comedia homónima.

La escritura, por su parte, es también piedra fundacional, traza insoslayable de una historicidad que se plasma por ejemplo en lo que los santos leen, y especialmente que escriben. Las lecturas del joven san Simón, en sus años de colegio, son un referente en el que se ancla la contemporaneidad del santo en su juventud en *La niñez del padre Rojas*; se menciona además que lee a Fray Luis de Granada, su contemporáneo ya que nació en 1504 y murió en 1588. Lo mismo ocurre con santos más antiguos. Las obras que ofrece representar san Ginés, por otro lado, también orientan hacia un pasado remoto. Ofrece representar al Emperador Diocleciano *Electra* de Sófocles o *Tisbe* de Cornelio, autores del teatro griego clásico. Los santos teólogos como san Agustín o san Jerónimo, como veremos, son los que escriben las obras del canon religioso, pilares del Cristianismo.

#### 1.4 TOPONIMIA

Los espacios reconocibles por el público, pueblos y ciudades a los que las vidas de los santos están asociadas son un elemento importante en la creación del verosímil histórico. Esto es también propio de las comedias profanas no históricas, como *Las bizarrías de Belisa* o *El acero de Madrid* las cuales, por mencionar solo dos, ocurren en un espacio extra-escénico conocido por el público, Madrid. No obstante, aun cuando no sea privativa de nuestras comedias ni garantía de historicidad y verdad, la toponimia colabora en la configuración de un referente verosímil, especialmente cuando se trata de santos no canonizados o de referente histórico lejano. Además, como ha indicado Michel de Certeau

The Life of a Saint is a composition of places. Primitively, it is born in a founding place (a martyr's tomb, the destination of a pilgrimage, a monastery, a congregation, etc.) that has since become a liturgical site, and the biography ceaselessly returns there through the series of the saint's travels or displacements, as if place remains its ultimate proof (1988: 281)

La toponimia de *El saber por no saber*, por ejemplo pendula entre Alcalá y Torrejón, mientras que la de *La niñez del padre Rojas*, lo hace entre Granada y Madrid. En *San Segundo de Ávila*, la comedia sigue a pie juntillas su fuente y representa la romería de Segundo desde España hacia Jerusalén (pasando incluso por Roma para entrevistarse con el Papa) y el regreso a España hasta morir en Ávila. *San Diego de Alcalá* transcurre entre Córdoba y Canarias (Fuerteaventura) pues en esas tierras lejanas de la península tuvo ingerencia la obra evangelizadora del santo. En *El divino africano* Cartago y Milán son los dos polos de un camino simbólico (del maniqueísmo al cristianismo) y geográfico entre los que se desarrolla la vida del santo. Además, al final, justo antes de morir, un racconto anticipa que su doctrina se despliega también por España, Francia e Italia. Todos estos recorridos geográficos son, como los otros rasgos morfológicos, creadores de verosímil.

### 1.5 PERSONAJES Y SUCESOS HISTÓRICOS FAMOSOS

Los santos *per se* son también una huella viva de la Historia que se dramatiza en las tablas, sobre todo si constituyen para el universo cristiano cabeza de alguna de las instituciones de la Iglesia ya por ser fundadores de órdenes, ya por ser grandes teólogos. Si los héroes cristianos son más legendarios y tienen una biografía con rasgos fuertemente novelescos, generalmente se complementan con otras marcas de historicidad como la aparición de grandes tiranos, papas, reyes, etc. Con su presencia se delinea el verosímil necesario para ambientar por ejemplo una comedia en el paleocristianismo; es el caso del emperador romano Maximiano en *Los locos por el cielo*, y de Maximiano y Diocleciano en *Lo fingido verdadero*. El primer acto de *Lo fingido verdadero* no anticipa ni un ápice del contenido hagiográfico de la comedia y sin embargo le sirve a Lope para dramatizar el avance de las tropas imperiales romanas sobre la Mesopotamia para enfrentar a los Persas y la serie de traspasos del trono, hasta quedar definitivamente en manos de Diocleciano.

En *El serafín humano* el papa Inocencio III y santo Domingo son algunas de las figuras reconocibles. Pero en esta comedia (al igual que en *San Diego de Alcalá*) urge destacar la tramoya del final apoteótico, pues allí se muestran varias apariencias que representan frailes y legos que tomaron el hábito franciscano. La descripción de las apariencias se hace desde el tablado e indica que una de las figuras es Santa Clara, otra es San Luis, rey de Francia, etc.

En *El rústico del cielo* se menciona al Conde de Lemos como Virrey de Nápoles (referencia que por cierto sirvió para fechar la comedia). Fray Francisco de Torres es la figura histórica que lleva a san Julián por primera vez al convento en *El saber por no saber*. Además aquí tenemos claras marcas

del avance del tiempo a partir de la muerte de Felipe II en 1598. En *San Diego de Alcalá*, Fray Juan de Santorcaz, teólogo y famoso predicador, aparece en la comedia para (como sucedió históricamente) ser la compañía de san Diego en Fuerteaventura.

En el caso de *San Isidro Labrador de Madrid*, la aparición de los personajes Iván de Vargas, Don Juan Ramírez, Don Pedro de Luxán, Doña Inés de Castilla o Pascual de Valdemoro, producen el espesor histórico del cual la leyenda hagiográfica en sí carece. Nótese que es el propio Isidro el que en un *racconto* genealógico, exalta el pasado heroico de la familia de don Iván de Vargas (*San Isidro Labrador de Madrid*, 397).

Los personajes históricos famosos que están presentes en la versión de la historia que Lope quiere contar generalmente participan o protagonizan procesos históricos particulares como guerras, la firma de un decreto, la fundación de una Orden o una fiesta de canonización. En el segundo acto de *Lo fingido verdadero*, Diocleciano y Maximiano comparten el mando imperial, de lo cual deducimos que el momento de la historia antigua representada es el momento preciso en que Diocleciano (245-313) reformó la administración del Imperio e introdujo la tetrarquía de augustos y césares. En *El serafín humano* aparecen un Capitán y soldados con cruces rojas que señalan la arremetida occidental de las cruzadas

A Jerusalén amigo  
a donde cautivo yace  
el gran sepulcro de Cristo  
entre los fieros soldanes  
De Persia y de Babilonia (*El serafín humano*, 21)

Por otra parte, en *San Diego de Alcalá* y en *El saber por no saber*, la mención del decreto de 1609 que determinó la expulsión definitiva de los moros es una marca de temporalidad histórica por excelencia.

¿Hay crueldad como querer  
que sea cristiano por fuerza?  
la ley a ninguno fuerza  
que voluntad ha de ser (*El saber por no saber*, 382)

• La canonización de san Diego a instancias de Felipe II y el Papa Sixto V. en 1588, es también un telón histórico de fondo en *El saber por no saber* mientras que la de San Bernardino de Sena hará lo propio en *San Diego de Alcalá*. Seis años después, el 24 de mayo de 1450, el papa Nicolás V, cediendo a los clamores del pueblo cristiano, le eleva al honor de los altares.



NICOLÁS V  
 Sepa Padre  
 que a la canonización que  
 en Roma agora se hace  
 del padre San Bernardino  
 luego que un poco descanse  
 se ha de partir, que lo quiere  
 la obediencia (*San Diego de Alcalá*. 139)

## 2. HACIA UNA TAXONOMÍA SUB-GENÉRICA

### 2.1 COMO INSURGENCIA Y COMO NORMA: LOS INICIOS DEL CRISTIANISMO

Como se ha señalado, la taxonomía interna del género hagiográfico esbozada en este trabajo está determinada por el papel que juegan las marcaciones de referente histórico que he señalado. Propongo una primera categoría “Inicios del Cristianismo” en que se incluyen *Barlaán y Josafat*, *Lo fingido verdadero* y *Los locos por el cielo*. Como señalé, sus protagonistas son figuras del santoral cristiano porque han vivido la revelación del misterio de la Gracia y, por ello, en tiempos paleocristianos, padecieron la persecución de los “paganos”. Los encontramos, por ejemplo, en dos de las fuentes que a menudo consultaba Lope: los *Flos* del Padre Rivadeneira y de Alonso de Villegas. En el caso de san Ginés en *Lo fingido verdadero*, esta revelación ocurre en escena, cuando su actuación deja de ser tal y el actor se convierte al cristianismo sobre las tablas y ante los ojos del emperador. En el caso de santa Doma, en *Los locos por el cielo*, su conversión ocurre en el momento de realizar un horóscopo, como sacerdotisa de Apolo. En el caso de Josafat, por incidencia de su guía espiritual. En los tres casos se representan los albores del cristianismo a partir de la lucha singular de los santos mártires contra el dogma religioso pre-establecido, llámese judaísmo o politeísmo. Son santos indefensos ante la coyuntura pues el Cristianismo carece de legalidad en tanto discurso insurgente. Las escrituras y las instituciones operan aquí por la negativa, en tanto que no existen o existen esbozadas en forma de prédica apostólica, de retiro espiritual por los anacoretas (como se explota en el caso del ermitaño Barlaan que viene a traer la palabra de Dios al príncipe Josafat), o de lecturas “desviadas” de la Biblia (su interpretación cristiana). Por esto, la persecución en estas comedias es una empresa siempre estatal llevada hasta los extremos de martirio de santos y santas.

En el otro extremo del arco temporal que propongo como “inicios” se encuentran las comedias en que se representan los momentos históricos del establecimiento del dogma. Los doctores de la Iglesia Oriental y Occiden-

tal<sup>6</sup> son los protagonistas de estas comedias en las que la secta insurgente no es el cristianismo sino que éste, ya institucionalizado, comienza a establecer su doctrina. Es el caso de *El divino africano*, dedicado a san Agustín, *El cardenal de Belén*, dedicado a San Jerónimo (autor de la "Vulgata"), *La gran columna fogosa*, *San Basilio Magno*, y *San Segundo de Ávila*, uno de los siete padres apostólicos continuadores de la obra de los doce apóstoles. San Segundo es el continuador de la obra evangélica mítica de Santiago en España, como primer obispo de la ciudad de Ávila.

Un rasgo dominante en estas comedias es la mención explícita o en algunos casos la puesta en escena del proceso de escritura de aquellos textos religiosos que fueron los pilares sobre los que se asentó el Cristianismo de los siglos medios. Así, el espesor histórico de estas comedias tiene un vigor particular en tanto que la hagiografía ha dejado una huella material en la historia, diferente a las trazas que han dejado otras. El público de estas comedias no solo tenía acceso oral a los hechos memorables de la vida del santo sino que también tenía acceso material a lo que los santos escribieron. Ya fuera en misa, en fiestas públicas, en sus propias bibliotecas, etc, el hecho es que la relación con la historicidad de la comedia es muy diferente cuando se trata de un santo que ha dejado o no ha dejado un legado concreto para la posteridad. Por ejemplo, mientras a san Agustín lo vemos escribir *De Trinitate*, a san Jerónimo lo vemos traducir la Biblia del latín; por su lado san Basilio es autor de las homilias *Hexamerón*, fundador de una de las primeras reglas monásticas y defensor (como obispo de Cesarea) de la doctrina cristiana contra los ataques de los arrianos. A san Segundo no se lo dramatiza como un escritor sino como un predicador y como uno de los primeros obispos de la Península. La comedia ostenta su historicidad especialmente cuando se describe el origen de la creación del Pilar en Zaragoza. En una tramoya acompañada de dos ángeles (así en general la muestra la iconografía en esta advocación), el personaje de María desciende al son de chirimías y, tal como cuenta la versión nacional de la leyenda de Santiago Apóstol, solicita al santo la fundación de un templo en su nombre. Ese sería, según la leyenda, el origen de la famosa basílica de peregrinación de Zaragoza.

<sup>6</sup> Doctores de la Iglesia de Occidente fueron San Ambrosio, san Agustín de Hipona, san Jerónimo y el papa san Gregorio I, nombrados en 1298. Los correspondientes Doctores de la Iglesia de Oriente son san Atanasio, san Basilio, san Juan Crisóstomo y san Gregorio Nacianceno. Fueron nombrados en 1568, un año después de que se designara con la misma condición a santo Tomás de Aquino. La vigencia de estos últimos en la memoria colectiva se habría reforzado a partir de que se los nombrara doctores, lo cual tal vez explique por qué casi todos tienen su lugar en el corpus hagiográfico de Lope.

## 2.2 LA CONSOLIDACIÓN DE LAS INSTITUCIONES

La coherencia histórica que despliega el corpus lopesco obliga a señalar que la consolidación de las instituciones ocurre en la historia del Cristianismo durante la Edad Media, el siglo XV y la primera parte del siglo XVI. Un caso paradigmático es *Santa Casilda*, mora conversa que simboliza la arremetida cristiana de la Reconquista española; también se incluye el santo franco-español cofundador de la Orden de los mercedarios, san Pedro Nolasco quien, junto con san Ramón de Peñafort, fue inmortalizado en *La vida de san Pedro Nolasco*, tal vez para el festejo de la canonización del primero en 1629. San Ildefonso, arzobispo de Toledo en *El capellán de la Virgen*, es otro representante del periodo en tanto defensor acérrimo de la doctrina más debatida durante el Medioevo, discusión que alcanza los tiempos contemporáneos a Lope. En su *De illibata Virginitate Sanctae Mariae*, sostuvo contra heréticos y judíos, que la Virgen había concedido y dado a luz a su hijo sin perder la virginidad. San Isidro, santo patrono de Madrid beatificado en 1618 tiene su lugar en la comedia hagiográfica de Lope aún cuando la historicidad se demarcara como dudosa en las hagiografías de este santo medieval de origen rústico que circulaban. La estrategia dramática que lo historiza, sin embargo, es la aparición en escena de personajes históricos como Iván de Vargas, Juan Ramírez o Pascual de Valdemoro. La figura del santo es representativa de la instauración de patronazgos locales españoles durante la Edad Media. También ingresan a este grupo *El serafín humano*, *Vida y Muerte de santa Teresa de Jesús* y *Los terceros de san Francisco* pues narran fragmentos de la fundación y vida de la Orden Franciscana y Carmelita. A diferencia del grupo de comedias anterior, en esta zona del corpus lopesco el conflicto dramático atraviesa la dimensión individual del santo. Al tiempo que se consolidan las instituciones religiosas los santos combaten sus propias tentaciones, muchas veces sexuales, articuladas a partir de figuras diabólicas que encarnan el Mal en la tierra, enviadas por el Diablo para corromper al santo o evitar su carrera evangelizadora. La dimensión pública de lo herético encarnada por ejemplo en los romanos evoluciona hacia una noción privada de lo herético o no-ético que el santo tendrá que combatir en soledad.

## 2.3 LA SANTA SIMPLICIDAD EN LAS FORMAS POPULARES DE LA RELIGIOSIDAD BARROCA

Las comedias cuyo tiempo representado coincide con el tiempo de la representación (con un margen de cincuenta años aproximadamente)<sup>7</sup> tienen un

<sup>7</sup> Seguimos aquí a Kirby (1981) en la idea de que "la contemporaneidad" en las comedias de historia de España se extiende hacia un pasado reciente.

lugar muy particular en la taxonomía y merecerían un estudio aparte, dado que son comedias en las que el espesor histórico se adelgaza lo cual las aproxima, en muchos sentidos, a las comedias costumbristas<sup>8</sup>. Dentro de esta categoría se incluyen *San Diego de Alcalá*, *El saber por no saber y vida de san Julián de Alcalá de Henares*, *La niñez del padre Rojas*, *El rústico del cielo* y *Los mártires de Madrid*, cuyas acciones ocurren bajo los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV en España.

Estas obras coinciden en *cronotopo*, es decir la España de los Austrias, y a su vez en su función: la expresión de una forma de religiosidad popular. Los santos de este grupo son de un origen llano en el estamento social, aun cuando —como he analizado en otro lugar— al final de sus vidas se denote un ascenso (es el caso, por ejemplo, del confesor de los reyes san Simón de Rojas o el de san Julián que deja de ser iletrado y accede al “saber”). Estos santos contemporáneos, beatificados por el culto popular y no formalmente por la Iglesia, son la expresión más acabada de las formas devocionales renovadas del Barroco<sup>9</sup>. El gusto por la “santa simplicidad” de estas figuras contemporáneas fue una forma de religiosidad que se desplegó en toda la pirámide social como lo demuestra la dedicatoria a Francisco de Quadros y Salazar de *El rústico del cielo* publicada de la *Decimotercera Parte*:

Me pareció dedicaros esta comedia, historia verdadera del hermano Francisco, por lo mucho que en Alcalá particularmente le conociste y trataste, viviendo en el hospital de Altolozano, donde, como sabéis, sucedieron las más de las cosas que aquí refiero, reducidas a una representación, que fue tan bien recibida, no sólo donde le conocieron, pero donde apenas había llegado su nombre. Honraronla con su real aplauso los señores Reyes de venerable memoria, don Felipe III y doña Margarita de Austria, que Dios tiene; como en vida lo habían hecho en tantas ocasiones, estimando aquella *santa simplicidad* con que los llamaba el *hermano Felipe y la hermana Margarita*, abrazándoles y llegándoles su rostro y ropa, que siendo tan

<sup>8</sup> Sirera (1991) ha dedicado su atención a estos santos. Los llama “los nuevos santos”, rótulo bajo el que el crítico agrupa a algunos santos medievales que fueron canonizados en épocas de Lope, y a los contemporáneos. Como bien señala Sirera los autos y comedias de colegio representadas en el Medioevo y Renacimiento indican que la moda se inclinaba por los mártires paleocristianos, pero esto cambia en el Barroco, más proclive a la representación por lo contemporáneo.

<sup>9</sup> Estas comedias son en parte la versión hagiográfica de los dramas de honra villana tan del gusto de la producción más madura de Lope. Como ha indicado Pedraza Jiménez, estas comedias contienen la combinación perfecta de los “ingredientes que convienen a un teatro popular escrito para un público urbano que mira el campo con una mezcla de superioridad y de admiración, de nostalgia y de distancia” (2002: 8). Sobre las nuevas formas de religiosidad popular del barroco y el culto iconográfico me apoyo en las conclusiones de Bouza Álvarez (1990).



pobre y rota. exhalaba un divino olor, (...) hallaréis cosas a que estuviste presente, y treaeréis a la memoria las escuelas de Alcalá. (400)

Nótese en la cita que el Hermano Francisco del Niño Jesús (tanto como el donado san Julián en *El saber por no saber*, como el *sanctus simplissimus* Diego de Alcalá en la comedia homónima) es objeto de encomio no a pesar de, sino debido a esa carencia de saber formalizado por la universidad. De hecho, el contraste en la mayoría de los casos, se marca por las escenas de costumbres que involucran a estudiantes de la universidad en Alcalá de Henares, espacio que el propio Lope conoció en su juventud.

Obsérvese, además, que los santos legos son franciscanos o terceros franciscanos, a quienes caracterizaba su despojamiento secular. No es casual que Lope haya retratado especialmente a los santos franciscanos, beatificados popularmente en su tiempo, si consideramos que se ordenó en 1613 como terciario franciscano.

En síntesis, este grupo de comedias interesa por su retrato costumbrista de la vida española en la que se encarnan las formas populares de la devoción, seno de la orientación completamente nueva de la *propaganda fide* bajo el auspicio del Concilio de Trento.

#### 2.4 LA HISTORIA COMO ALEGORÍA DEL PRESENTE

En este último apartado destacan tres comedias que participan de procesos dramáticos particulares que propenden, como las comedias sobre la santa simplicidad, a adelgazar el espesor histórico, pero, de un modo diferente. Su rasgo característico es el de neutralizar las marcas morfológicas que sitúan la leyenda del santo en un momento y lugar particular, por lo que cobra un matiz especial la dicotomía *leyenda-historia* que proponemos en el título. Conciente de su horizonte de expectativas, Lope desdibuja cada una de las marcas de historicidad antes analizadas y deconstruye la inscripción de la acción en un espacio y en un tiempo reconocibles. Se trata de *El prodigio de Etiopía*, *La buena guarda o La encomienda bien guardada* y *El animal profeta y dichoso parricida san Julián*. No hay en ellas personajes ni hechos históricos famosos, no hay fundación de Instituciones, no hay producción de escrituras de ningún tipo. No hay relato analéptico ni proléptico que relacione el tiempo representado con el tiempo de la representación.

Sin embargo, es esta carencia de elementos deícticos referenciales de la historia la que transporta a una dimensión mucho más mítica y mucho más legendaria, tanto a los personajes como a sus vivencias; tan marcada ausencia se explica por el peligro que representan estos santos como modelos de conducta.

Réau rastrea la leyenda del santo de *El animal profeta y dichoso parricida san Julián en los Acta Sanctorum*<sup>10</sup> en el día el 29 o 28 de enero, pero aclara que la fecha “es arbitraria, puesto que se ignora por completo la época en que habría vivido Julián el Hospitalario, al igual que se ignora cuál fuese su patria” (1998: 212). San Julián el Hospitalario fue “un santo fabuloso, especie de *Edipo cristiano*. fue empujado al parricidio por una fatalidad. Su vida es un cuento lleno de elementos copiados de las leyendas de san Eustaquio y san Cristóbal” (Ibid). La comedia homónima recoge los tres elementos clásicos que presentan las diversas versiones de la leyenda: la sobrenatural intervención del ciervo fatídico, el parricidio fatal e involuntario y la aparición de Cristo en la figura del leproso. Como en *El castigo sin venganza* y tantas obras no históricas que ofrece el teatro profano de Lope, el motivo de la sangre (dado aquí a partir de un problema de honra y aún por un equívoco) se ha trasladado a tierras lejanas con toponímico reconocible, Ferrara. Los valores cívicos y cristianos de la cultura barroca se ven comprometidos por la vida de pecado de este santo inverosímil por lo que no es llamativo que se intente apartar toda connotación nacional del santo.

En *La encomienda bien guardada* también se observa la premeditación por alejar la temporalidad y, en su lugar, presentar un espacio mítico lejano. Menéndez y Pelayo ha señalado esta intención a partir de las diferencias que presentan el autógrafo (*La buena guarda*) fechado en 1610 y la obra publicada en la *Parte quince* de las Comedias en 1621 con el título *La encomienda bien guardada*.

Las modificaciones (Menéndez y Pelayo acepta que no todas pudieron ser obra de Lope)

tienen un solo objeto: evitar que la acción pase en un convento de monjas, y en un pueblo determinado. Sin duda exigencias de los censores después de la representación (y no antes, porque no se dice palabra de esto en las aprobaciones y licencias del drama), hicieron a Lope borrar el nombre de Ciudad-Rodrigo, que al principio había puesto, y convertir el convento en un *oratorio de doncellas*, con lo cual evitó que la heroína fuese monja profesa. (1965: 26)

Tanto Lope como Berceo (en el milagro “De cómo una abadesa fue preñada et por su conbento fue acusada et después por la Virgen librada” en *Milagros de Nuestra Señora*) tienden a colocar esta famosa leyenda medieval en un “fairy-tale setting” tal vez en parte porque no eran infrecuentes las monjas embarazadas en el medioevo y en tiempos de Lope (Boreland, 1983) o tal vez en parte porque la abadesa o doncella embarazada contradecía por definición parte del dogma que la comedia intentaba transmitir. A diferencia de *San Isidro*

<sup>10</sup> Menéndez y Pelayo lo hace en la *Gesta Romanorum* (1965: LXXXVI).

*labrador de Madrid*, comedia en la que el ángel reemplaza al santo pues este abandona su labor en el campo para ir a rezar, aquí la Virgen envía un ángel para que no sea notoria la ausencia de Clara, quien se ha retirado para tener a su hijo.

La doctrina “monstruosa” que presenta este caso se asemeja a *El prodigio de Etiopía*, comedia de “santos y bandoleros” (Parker, 1949), en que un bandido se hace santo. Su fuente resulta de la unión, según Menéndez y Pelayo, de la leyenda de san Moysén y de santa Teodora, relatos que se encuentran uno a continuación del otro en la *Flos del Padre Rivadeneira*. Por las características prodigiosas y extremadas de estas hagiografías, en esta comedia se expresa la doctrina que resulta de la inversión del *corruptio optimi pesima*: los mayores pecadores vienen a ser los mayores santos. Pero aún así, fue para Lope innecesario darle un espacio y temporalidad histórica reconocible, por lo que san Moysén pertenece a un espacio africano difuso (entre Etiopía y Alejandría, no sabemos cual de todas) en un tiempo ignoto.

La ausencia de marcas de historicidad no propone a estas comedias como a-históricas sino como trans-históricas, es decir, están ligadas a cualquier momento del devenir temporal, tanto pasado como presente. La condición arquetípica de estos pecadores extremos y la indistinción de su contexto espacio-temporal proponen a las comedias como una alegoría del presente, como un tiempo pecaminoso que tiene una oportunidad de salvación. La salvación de los arquetipos antisociales reflejan una visión providencial de la historia a través de casos legendarios que demuestra, una vez más, que la materia narrativa que hoy llamamos historia y leyenda eran para el Barroco vasos comunicantes a partir de los cuales se podía hablar del presente.

La perspectiva histórica para el estudio de la comedia hagiográfica lopesca o áurea en general permite delinear, como hemos visto, un posible ordenamiento interno del corpus en “inicios del Cristianismo”, “consolidación de las instituciones”, “la *santa simplicidad* contemporánea” y “alegoría del presente”. Esto es, en definitiva, una consecuencia secundaria del posicionamiento teórico y no un objetivo primario por simple afán clasificatorio. Antes bien, la perspectiva histórica tiene como objeto posicionarse en el horizonte del receptor y rescatar los elementos que promovían que en la época se entendiera a la *comedia de santos* como *historial*, como las llamaba Bances Candamo. La ecuación del preceptista, como la de tantos tratadistas áureos, obedece por un lado a una concepción cristiana de la ontología histórica del santo; pero además, obedece a la construcción y morfología de la comedia hagiográfica, la cual repone convenciones dramáticas de la comedia “de fingimiento” pero se desvía, en tanto se amolda al género histórico a partir de la incorporación de tópicos dramáticos propios.

Este último aspecto es el que no ha interpelado la crítica atraída, tal como hemos reseñado, por el estudio de la comedia hagiográfica como espectáculo

visual y auditivo al servicio de la propaganda del dogma pos-tridentino. Si bien es cierto que sobre el texto escénico se asentaba una de las funciones más importantes del género, no es posible ubicarse únicamente en tal perspectiva. La función didáctico-moral de la comedia surtía efecto, más allá de la escenificación, en tanto hubiese elementos que remarcaran la historicidad del santo, en tanto que la Historia era para la cultura del Barroco, fuente de virtud que el presente debía imitar como un espejo.

NOELIA SOL CIRNIGLIARO

Universidad de Buenos Aires  
University of Michigan

#### OBRAS CITADAS

- APARICIO MAYDEU, JAVIER, 1993, "A propósito de la Comedia hagiográfica Barroca", *Estado Actual de los estudios sobre Siglo de Oro. Actas del II congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Vol. I.
- \_\_\_\_\_, 1999. "La Comedia hagiográfica en el siglo XVII. Una silva de varia lección", *Calderón y la máquina Barroca. Escenografía, religión y cultura en El José de las Mujeres*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- ARELLANO, IGNACIO, 1999. "Escenario y puesta en escena de la Comedia de Santos. El caso de Tirso de Molina", *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- \_\_\_\_\_, 2001. "Poesía, Historia, Mito en el drama áureo: Los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo", *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III coloquio del Aula-Biblioteca 'Mira de Amescua' celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Castilla Pérez, Roberto y Miguel González Dengra (eds.), Granada, Universidad de Granada.
- BASTIANUTTI, DIEGO, 1981. "La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado del Val (dir), Madrid, Edi-6.
- BORELAND, HELEN, 1983. "Typology in Berceo's *Milagros*: The *Judiezno* and the *Abadesa preñada*", *BHS*, LX, 15-29.
- BOUZA ALVAREZ, JOSÉ LUIS, 1990. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, C.S.I.C.
- CERTEAU, MICHEL DE, 1988. *The writing of history*. Tom Conley (trad.). New York. Columbia University Press.
- DASSBACH, ELMA, 1997. *La Comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang.

- HERMENEGILDO, ALFREDO, 1996. "Los riesgos de la fantasía: Catequesis y hagiografía en el teatro áureo", AA.VV, *Teatro, Historia y Sociedad*, Carmen Hernández Valcárcel (ed), Universidad de Murcia/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- KIRBY, CAROL, 1981. "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado del Val (dir), Madrid, Edi-6.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, FÉLIX, 1965-65. *B.A.E. Obras de Lope de Vega*, IX, X, XI, XII, Madrid, Atlas.
- \_\_\_\_\_, 1916. *Santa Casilda, Obras de Lope de Vega publicadas por la R.A.E. (Nueva Edición) II*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos. Bibliotecas y Museos.
- \_\_\_\_\_, 1970. *Vida y muerte de santa Teresa de Jesús*, Elisa Aragone Terni (ed.), Firenze, Casa Editrice d'Anna.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, 1965. "Observaciones preliminares", *B.A.E. Obras de Lope de Vega*, IX y XI, Madrid, Atlas.
- MONTESINOS, JOSÉ (ed.), 1935. *Barlaán y Josafat*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- OLEZA, JOAN, 1997. "Del primer Lope al *Arte Nuevo*. Estudio Preliminar", *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica.
- PARKER, ALEXANDER, 1949. "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro", *Arbor*, XIII, 395-416.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE, 2002. "El extraño destino de las comedias villanescas", *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico*. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello eds., Almagro, Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.
- RÉAU, LOUIS, 1998. *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- ROUX, LUCETTE ELYANE, 1975. *Du Logos a la scene. Ethique et esthetique. La dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siecle d'or (1580 - 1635)*, France, Université de Lille III, 4 vols.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, 1988. *Celebración y Catarsis (Leer el teatro Español)*, Murcia, Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO Y PORQUERAS MAYO, ALBERTO, 1965. *Preceptiva Dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos.
- SIRERA TURO, JOSEP LLUIS, 1991. "Los santos en sus Comedias: Hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico", *Comedias y Comediantes. Estudios sobre teatro clásico español. Actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Ed. Universitat de Valencia.