

HACIA UN ANÁLISIS DE LAS SUBTRAMAS AMOROSAS
Y DE LOS PERSONAJES FEMENINOS
EN LAS OBRAS HAGIOGRÁFICAS DE LOPE DE VEGA*

ANE ZAPATERO MOLINUEVO

(Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)

CITA RECOMENDADA: Ane Zapatero Molinuevo, «Hacia un análisis de las subtramas amorosas y de los personajes femeninos en las obras hagiográficas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 670-713.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.582>>

Fecha de recepción: 28 de abril de 2025 / Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2025

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es examinar la configuración de las subtramas amorosas en las comedias hagiográficas de Lope de Vega y analizar el modo en el que estos hilos argumentales secundarios se relacionan con la trama principal, compuesta por la sucesión de hitos biográficos del santo protagonista. Mientras que algunas subtramas amorosas contribuyen a engrandecer la figura del santo, presentándolo como intermediario de parejas que atraviesan dificultades de diverso tipo, en otras ocasiones, estas subtramas se presentan como un elemento únicamente dirigido a atraerse el interés del público, pero poco relacionado con el recorrido biográfico del santo. En paralelo, el trabajo pretende analizar la caracterización de los personajes femeninos de estas subtramas, que —en un corpus con tendencia a conceder el rol protagonista a los personajes masculinos— a menudo desempeñan roles subalternos, con tendencia a ser presentadas como tentadoras o víctimas de los personajes masculinos y desde una perspectiva seria y a menudo ejemplarizante.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; comedia hagiográfica; subtramas amorosas; personajes femeninos; lectura de género.

ABSTRACT

The aim of this paper is to examine the configuration of love subplots in Lope de Vega's hagiographic comedies and to analyse the way in which these secondary plot threads are related to the main plot, made up of the succession of biographical milestones of the protagonist saint. While some love subplots help to enhance the figure of the saint, presenting him as an intermediary for couples going through difficulties of various kinds, on other occasions, these subplots are presented as an element

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del grupo consolidado del Sistema Universitario Vasco «Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII al XVIII)», con referencia IT1465-22.



aimed solely at attracting the public's interest, but with little connection to the saint's biographical journey. In parallel, the paper aims to analyse the characterisation of the female characters in these subplots, who—in a corpus with a tendency to grant the leading role to male characters—often play subordinate roles, with a tendency to be presented as temptresses or victims of the male characters and from a serious and often exemplary perspective.

KEYWORDS: Lope de Vega; Hagiographic Comedy; Love Subplots; Female Characters; Gendered Reading.

INTRODUCCIÓN

Entre la extensa producción teatral de Lope de Vega, si se compara el volumen de sus comedias hagiográficas con su producción de piezas palatinas o de capa y espada, rápidamente podemos concluir que sus comedias de santos, a pesar de haber recibido tradicionalmente una atención menor por parte de la crítica, configuran un corpus particularmente atractivo para el análisis desde una perspectiva ideológica por dos motivos: se trata de un corpus relativamente manejable en cuanto a su extensión —una veintena de piezas—¹ y es, además, una colección de obras muy uniforme en cuanto al ideario que transmiten, por el peso evidente del didacticismo religioso en ellas. Estas piezas hagiográficas pretendían ser obras *de propaganda fide* y, pese a las controversias suscitadas durante todo el Siglo de Oro en torno a este modelo teatral, como apunta Aparicio Maydeu [1989:324], «el género iba a ser pertinaz en el intento de mostrarse como acicate para la devoción estricta, y había de conseguirlo ... a través de un sugestivo juego de recursos de tramoya».²

1. Existen variaciones en el cómputo de las comedias hagiográficas de Lope, según la definición que manejemos de *comedia hagiográfica* (no todos los investigadores excluyen las comedias de tema bíblico, por ejemplo) y la decisión que se tome con respecto a algunas comedias de autoría dudosa. Menéndez Pelayo, que publicó estas obras repartidas en dos tomos, entre 1894 y 1895, ofreciendo la primera edición moderna del conjunto de estas «Comedias de vidas de santos», ofrecía un corpus que alcanzaba las treinta y una piezas. Para Aragone Terni [1971:90-93] son veintiocho, para Morrison [2000:9], las comedias hagiográficas de Lope son veinticinco, opinión que comparte Borrego Gutiérrez [2015:33, n. 8]: «contamos en rigor con un total de veinticinco comedias hagiográficas de Lope de autoría fiable». Otros investigadores, como Canning [2008:147], opinan que son veintinueve.

2. Aunque es un aspecto en el que no nos centraremos aquí, es sabido que el componente escenográfico, la espectacularidad y el uso de la tramoya tenían una importancia fundamental en estos textos, que atraían sobremanera a los espectadores. En torno a la importancia de estos componentes, véase también Cazés Cryj [2012]. Este aspecto fue aumentando según avanzaba el siglo XVII, hasta que, según la expresiva cita de Andioc [1976:130], en la comedia hagiográfica del siglo XVIII pierden importancia los dilemas teológicos y las escenas de tipo ascético del siglo anterior y «poco importa el santo con tal de que se vean milagros».

Sin embargo, al margen de los evidentes valores religiosos de signo contrarreformista que estas obras transmiten a través de las vidas ejemplares de los santos,³ pueden ser objeto de lecturas centradas en otros aspectos. Y, desde esta perspectiva, este trabajo busca prestar atención a las subtramas amorosas de las comedias hagiográficas que, si bien desempeñan una función secundaria en el argumento, nos ofrecen algunas claves importantes con relación a dos aspectos: por un lado, respecto a la técnica dramática de Lope y a su manera de introducir episodios amorosos a menudo inventados en textos que tienden a lo histórico y a lo grave y, por otro, respecto a la caracterización de los personajes femeninos en estas obras.⁴

Conviene señalar desde ahora que utilizaremos a lo largo de las siguientes páginas las etiquetas «comedia hagiográfica» y «comedia de santos» indistintamente, si bien la segunda denominación ha resultado problemática para algunos investigadores, como ya advertía Aparicio Maydeu [1994:169], en tanto que —aunque fuera la denominación barroca por excelencia, elegida por muchos autores del siglo XVII, y se convirtiera en el siglo XVIII en prácticamente la única empleada—, no permite diferenciar con claridad entre subgéneros, como las comedias religiosas de tema mariano o las de tema bíblico, también cultivadas por Lope. Nos parece que es fácil distinguir entre los diferentes tipos si recurrimos, de manera amplia, a la categoría «comedia religiosa» y reservamos la etiqueta de «comedia de santos» para aquellas que no son de tema bíblico

3. En torno a la importancia de la hagiografía como caballo de batalla de la Contrarreforma, son muy relevantes las palabras de Egido [2000:68], para quien, después de Trento, la hagiografía fue capaz de «satisfacer la demanda creciente de vidas de santos con los atributos contrarreformistas requeridas por Roma y con las cualidades extraordinarias, heroicas, taumatúrgicas, es decir, maravillosas, exigidas por las mentalidades colectivas, connaturalizadas con la presencia de los poderes divinos en la tierra aunque sólo fuera para luchar con los agentes del otro poder, también connaturalizado y no menos presente, de los agentes de demonio». Según el investigador, esto permite que después del XVII, la hagiografía se convierta en un «instrumento de promoción del candidato al reconocimiento oficial de su santidad» y, a la vez, en «testigo de los modelos soñados por las percepciones de lo santo». Aparicio Maydeu [1993] ofrece también pruebas de cómo la Iglesia vio con buenos ojos que el teatro asentara la ortodoxia católica contrarreformista.

4. Con respecto al análisis de los personajes femeninos de la comedia de santos, recurrir a estas subtramas amorosas es imprescindible, puesto que es en estas donde las mujeres cobran mayor protagonismo. En lo concerniente al segundo aspecto (el análisis del modo en el que Lope introduce el componente amoroso en la comedia de santos), la inspiración de este trabajo es sin duda el excelente trabajo de Couderc [2008] dedicado al género y a la intriga secundaria en este tipo de obras (que retomaba, en parte, la tarea emprendida por Marín [1957]) y busca, particularmente, responder una idea expuesta por el investigador francés: «la presencia del tema amoroso no basta pues para que se confiera una verdadera autonomía a la intriga secundaria, ni para definir un tratamiento específico de esa materia en el campo de la comedia hagiográfica» (Couderc 2008:77).

o mariano. Desde esta perspectiva, en un trabajo reciente, Vangshardt [2024:228] señalaba respecto a las comedias religiosas de Lope que «these can be divided into two general groups. One is hagiographical and concerns a genre called *comedias de santos*. The other, smaller group is the staging of Old Testament stories in secular settings», que luego el investigador ampliaba a las piezas de ambientación bíblica.⁵

En estas páginas nos centraremos, por lo tanto, en las subtramas amorosas de las «comedias de santos» dedicadas a recorrer los hitos biográficos de un personaje virtuoso —pero no bíblico— en su camino a la santidad, a modo de relato biográfico ascendente, que a menudo terminan con una exaltación del personaje protagonista, ya sea en forma de milagro, de ascensión a los cielos tras su muerte, etc., puesto que, como también señalaba Couderc [2008:71], ya desde el título es habitual que estas obras modelen las expectativas del espectador en una dirección determinada, anunciando «que el contenido de la obra será de una forma u otra una dramatización de la totalidad o de parte de la vida del santo o de la santa». Estas comedias, de hecho, tienden a representar determinados jalones vitales, como el ingreso en una orden religiosa o la obtención de nombramientos dentro de esta, la realización de milagros, los enfrentamientos con el demonio o la superación de tentaciones.⁶ La hibridez genérica forma también parte intrínseca de estas comedias que, «por su propia condición admiten más fácilmente la posibilidad de acoger rasgos, lances y convenciones de otros géneros, es decir, “elementos de distinta naturaleza”» (Rubiera 2022:106). De hecho, como ha señalado también Cazés Gryj [2015:40], aunque estas obras presentan como argumento la vida de algún santo, la composición, temas centrales, estructura, tramas, tratamiento, etc. varían enormemente de una pieza a otra, con algunas comedias hagiográficas que parecen comedias de capa y espada y otras que parecen dramas históricos o se aproximan al auto sacramental. De cara al objetivo que nos proponemos en este trabajo, dicho sea de paso, las comedias de ambientación relativamente contemporánea a la fecha de composición —si bien no son las únicas que tendremos en consideración— resultan de un interés particular, puesto

5. Es en este segundo subgrupo donde debemos incluir obras como *La hermosa Ester* o *La madre de la mejor*, dedicada a santa Ana (y en menor medida, a san Joaquín) y su concepción de la virgen María, o incluso autos como el de *La adúltera perdonada*, dedicada al episodio bíblico de la mujer adúltera.

6. Según Cirnigliaro [2000], desde una perspectiva diferente, muchas de estas comedias también comparten la función de expresar una forma de religiosidad popular en torno a un santo generalmente de origen humilde, beatificado por el pueblo más que por la Iglesia oficial, y que al final de su vida experimenta un claro ascenso social.

que evitan las distracciones derivadas de una ambientación exótica o muy distante en el tiempo, aspecto al que volveremos después. Y, siguiendo las ideas de Sirera [1991:69-71], en el caso de las comedias de santos ambientadas en época contemporánea, cuando no existen núcleos o apoyos en torno a los que estructurar la acción dramática (como un conocido milagro) el procedimiento de estructuración más habitual es la acumulación; es decir, el uso de un «abanico de episodios variados, con los cuales quedase demostrada la santidad integral del personaje». El carácter episódico, por lo tanto, es un rasgo prominente en la construcción de estas piezas, que se pone al servicio de la exaltación del personaje principal.⁷

Y, desde esta perspectiva, entre los muchos y variados elementos que pueden componer una comedia de santos, como veníamos diciendo, nos centraremos a partir de aquí en los episodios o lances amorosos que, si bien se encuentran en el mismo núcleo de la dramaturgia lopesca y, por lo tanto, de la comedia nueva,⁸ no siempre fueron vistos con buenos ojos por los moralistas contemporáneos, como se comprueba en la famosa cita del jesuita fray Ignacio Camargo en relación con las comedias de santos:

La verdad es que estas son mucho peores y menos tolerables que las de asuntos profanos que llaman de capa y espada. Y la razón es muy clara. Porque 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 las tinieblas y de juntar la tierra con el cielo, que es una indecencia monstruosa que envuelve en sí muchísimas indecencias. ¿Qué indecencia mayor que ver las virtudes y acciones purísimas de los santos alternadas con las profanidades y con los amores lascivos, la penitencia con los entremeses, y las lágrimas con los bailes disolutos de farsantes y de farsantas? (Camargo, “Discurso theológico...”, p. 127).

7. Remitimos, por su interés, a las palabras de Sirera [1991:72] al respecto: «[l]a habilidad del dramaturgo consistía, por lo tanto, en saber hilvanar cronológicamente estos episodios [...]. Rechazar una comedia de santos por no estar bien construida nace de una falta de perspectiva histórica difícilmente justificable».

8. Precisamente en una comedia de santos lopesca, *Lo fingido verdadero*, ante la mención de una comedia titulada *El cautivo de amor* por parte del protagonista, el autor de comedias Ginés, otro le responderá: «Nombre genérico: / ¿esa no ves que convendrá con todas, / pues en todas habrá por fuerza amantes?» (ed. Giuliani, vv. 1219-1221). Como también recuerda el editor de la comedia en nota, para Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2016:454-455] este verso es un eco del v. 272 del *Arte nuevo* («describa los amantes con afectos»). Pedraza Jiménez y Conde Parrado recuerdan que los amantes son las figuras capitales de la trama argumental de la comedia y que se encarnan en los dos empleos centrales de las compañías teatrales y los textos dramáticos: galán y dama.

A pesar de las críticas que recibieron estas intrigas secundarias profanas, su función estructural dentro de la comedia hagiográfica es evidente: compensar las carencias de la trama principal, derivadas de la propia caracterización de su virtuoso protagonista. Como afirma Teulade [2008:88], «los dramaturgos supieron utilizar la intriga secundaria para crear acciones y movimiento en historias profanas que constituyen los lances y enredos de los que la intriga religiosa carece» y, por otro lado, los autores «no siguen una lógica de simple compensación de la debilidad teatral del santo por el espectáculo o las intrigas profanas, sino que tratan de adecuar su intriga principal a la singularidad del protagonista». Se produjo así la paradoja de que «uno de los objetos de mayores críticas entre los textos de la época, la inclusión de escenas de amores, constituye otra de las características del género» (Llanos López 2005:815-816), de modo que «el amor constituye un elemento fundamental en la construcción de estas piezas pues protagoniza los conflictos que les confieren a éstas su unidad dramática», a través de la síntesis del amor divino y humano que a menudo se produce en estas obras.

No todas las vidas de santos, sin embargo, proporcionaban las mismas facilidades de cara a la introducción de estas escenas de amores. Aragone Terni [1971:153-154] ya planteaba, en su estudio clásico sobre las comedias de santos de Lope, una clasificación de estas piezas en base a la ausencia o presencia del elemento amoroso —elemento que la investigadora relaciona estrechamente con la comicidad— en la que tenía también muy en cuenta si el episodio amoroso era inherente al santo protagonista (y, en este caso, si figuraba o no en las fuentes hagiográficas) o si tenía una base completamente inventada. Según la investigadora italiana, solo una de las comedias de santos lopescas (*El niño inocente de La Guardia*) prescinde completamente del elemento amoroso y en otra, *El cardenal de Belén*, dedicada a san Jerónimo, este componente aparece «proposto, ma risolto trascendendo i canoni tradizionali, *normali*» (Aragone Terni 1971:153),⁹ mientras que el resto de comedias cuenta, según la autora, en mayor o menor medida, con episodios amorosos.

9. La relación amorosa, bastante peculiar, la encontramos aquí en la relación de una pareja de ancianos anacoretas, Malco y Elisa, que se vieron obligados a casarse en su juventud y comparten una vida eremítica de castidad en el yermo cuando el futuro san Jerónimo los conoce. En torno a los motivos que llevaron a Lope a incluir a san Malco de Siria en el argumento de *El cardenal de Belén*, véase Reyre [2006].

De cara al análisis que propongo en estas páginas, aunque también tienen un evidente carácter amoroso, no me centraré en las escenas de sollicitación erótica en las que los protagonistas de la pieza (los propios santos) son tentados por figuras femeninas, ya sean estas mujeres reales (a veces guiadas por el demonio) o criaturas diabólicas que adoptan una apariencia femenina para atraerse al santo. Este tipo de situaciones ya han sido bien analizadas a través de una pequeña muestra por Cazal [2005], y considero que este tipo de episodios sí que forman parte de la trama principal, pues están estrechamente vinculados al recorrido de ascenso de la vida ejemplar del santo, en tanto que son pruebas del modo en el que el santo se resiste al pecado o cae —solo temporalmente— en él.¹⁰ En algunos casos, el componente erótico como elemento tentador para el santo solo aparece mínimamente esbozado para después diluirse rápidamente, como sucede en *El serafín humano*, comedia dedicada a san Francisco de Asís, que arranca como una comedia urbana, con un joven Francisco cortejando damas en la primera jornada para, antes de que termine el acto, haya experimentado una conversión y cambiado completamente de vida.¹¹ De manera similar, en *El divino africano*, dedicada a san Agustín de Hipona, la presencia en la primera jornada de la amante del filósofo, a la que Lope llama Africana, también representa el estilo de vida previo a su conversión.¹² Por último,

10. A las escenas de sollicitación amorosa analizadas por Cazal en las comedias *El santo negro Rosambuco* (hoy en día no atribuida a Lope), *Barlaán y Josafat* y *El Serafín Humano* habría que añadir escenas muy similares en otras piezas hagiográficas. En *La devoción del rosario*, por ejemplo, la mora Rosa (guiada por el Demonio, presente en la escena) consigue temporalmente que el fraile Antonio abandone la fe cristiana.

11. Para el editor de la comedia para la *Parte XIX* de PROLOPE, Rodríguez Mansilla [2020:621], el primer acto de la comedia es el más realista, con unas primeras escenas que plantean una situación celestinesca, pero «cualquier posibilidad de enredo se diluye pronto cuando aparece la profecía del loco, probable invención de Lope», dando lugar a la conversión de Francisco. Significativamente, antes de que acabe esta primera jornada también se informa a los espectadores, a través de dos amigos de Francisco, de que los galanteos del futuro santo se limitaron a las palabras, que era «solo en la lengua atrevido» con las mujeres y que ha permanecido virgen (véanse los vv. 620-642 de la ed. de Rodríguez Mansilla).

12. El editor de la pieza para la *Parte X* de PROLOPE, Aragüés Aldaz [2019:445], incide precisamente en una intervención del Fénix que se opone a las fuentes que empleó durante la composición de la pieza: si según las *Confesiones* Agustín había sido acompañado por su concubina en su viaje a Italia, donde finalmente esta fue repudiada, en la comedia Africana es abandonada en la primera jornada en las costas africanas, de manera que se refuerza el paralelismo con Dido. Así, la relevancia de este personaje femenino en la trama también se ve reducida, si bien el demonio adoptará brevemente su apariencia en la segunda jornada para intentar tentar al santo (nos encontramos aquí con una más de estas escenas de sollicitación amorosa que bien podría añadirse a la lista de Cazal: véanse particularmente los vv. 1665-1726, ed. Aragüés Aldaz). Con relación al proceso de conversión de

en una comedia de santos particularmente híbrida como es *Lo fingido verdadero*, obra maestra del género cuya trama presenta una gran complejidad, el amor —no correspondido— de Ginés, que acabará convirtiéndose en el santo de la comedia, por la actriz Marcela, es también otro de los aspectos que el personaje protagonista dejará atrás al abrazar el cristianismo y aceptar voluntariamente el camino hacia el martirio.¹³

Llegados a este punto, es importante recordar que la inmensa mayoría de las «comedias de santos» escritas por Lope que conservamos conceden el rol protagonista a un hombre. Esto puede deberse a diferentes razones. Como es sabido, las comedias de santos, «como las genealógicas, obedecían a estímulos de escritura y difusión bien concretos y nada desinteresados en los que participaban las instituciones religiosas o las casas aristocráticas» (Vega García-Luengos 2008:23).¹⁴ En un contexto de abierta hostilidad y competencia entre unas órdenes religiosas y otras, el teatro fue, junto con otro tipo de productos artísticos e iconográficos —a través de las relaciones de mecenazgo—, un instrumento de propaganda más al servicio de la mayor gloria de cada orden. Quizá las órdenes femeninas tuvieran menor capacidad para realizar este tipo de encargos, a menudo dirigidos a reivindicar la importancia del santo y, en última instancia, apoyar la causa de su beatificación o canonización.¹⁵ Por otro lado, como señala Vincent-Cassy [2006:55], ante el temor de que

san Agustín, descrito de manera particularmente detallada en la obra lopesca (sobre todo en comparación con procesos similares en otras comedias de santos), véase el análisis reciente de Carreño Gallardo [2024], centrado en los recursos utilizados por Lope para aunar el trasfondo doctrinal con los conflictos presentes en el peregrinaje vital del santo.

13. La trama amorosa es, como sucede en muchas otras comedias hagiográficas de Lope (véase Aragone Terni 1971:153-154), completamente inventada y está al servicio de subrayar el cambio de vida del santo protagonista. Según Rubiera [2022:131], «mostrar la mudanza de vida del actor Ginés le lleva [a Lope], por un lado, a sumergirle en el mundo del teatro, haciendo de él, además de actor, un poeta y un autor de comedias de gran conciencia artística, que en repetidas ocasiones habla de su arte; por otro lado, le lleva a inventarle una historia de amor y celos con una de sus actrices». En un trabajo posterior, el propio Rubiera [2023] analiza con mayor profundidad la escena metateatral más relevante de la pieza: el bautismo y la conversión auténtica de Ginés durante la representación de un espectáculo ante el emperador Diocleciano. Respecto a la construcción y estructura de *Lo fingido verdadero*, véase el prólogo de Giuliani [2017:746], para quien Lope compone «cada uno de los tres actos según modelos de géneros distintos (el primer acto sería un drama histórico, el segundo una comedia de capa y espada, y el tercero una comedia de santos)» y también el sugerente análisis de d'Artois [2005].

14. En torno a los encargos de las comedias de santos y los agentes sociales que solían realizar estos, véase Profeti [2008 y 2014], que también ofrece detalles sobre la escenografía e iconografía utilizadas en estas obras.

15. Valgan como indicio de la presencia desigual de santos y santas en la carrera hacia la canonización algunos de los datos que se desprenden de la lista de santos españoles canonizados en el

la representación de mujeres en su camino a la santidad pudiera resultar especialmente indecorosa o arriesgada para su escenificación sobre las tablas, fue habitual reducir el diseño de estos personajes —en los casos de comedias religiosas con protagonistas femeninas— a arquetipos más rígidos, pues «las santas debían ser más perfectas que sus equivalentes masculinos».

Lope escribió comedias religiosas en las que nos encontramos con personajes femeninos que desempeñan roles protagónicos, pero el núcleo de estas piezas no son los hitos biográficos de la heroína en su camino hacia la santidad.¹⁶ La pieza que podría haber constituido una notable excepción a esta tendencia general es la obra que Lope le dedicó a santa Teresa de Jesús y que recoge en la segunda lista de *El Peregrino en su patria* (1618) bajo el título de *La Madre Teresa de Jesús*, pero no se conserva (Arellano 2017:199).¹⁷ Por otro lado, en las comedias dedicadas a la vida de un santo cuya esposa también desempeña un rol importante en la trama, como ocurre en *San Isidro, labrador de Madrid* con santa María de la Cabeza, los personajes femeninos aparecen en un segundo lugar frente a los protagonistas masculinos. Es interesante la situación que plantea *Los locos por el cielo*, dedicada al martirio de Dona e Indes, puesto que en esta obra el protagonismo recae en mayor medida sobre Dona (aunque el núcleo argumental de la pieza no sea su recorrido

siglo XVII (extraída de Vincent-Cassy 2016:182): las órdenes españolas que resultaron ganadoras en la «carrera por las canonizaciones» fueron los dominicos y jesuitas, seguidos por mercedarios y hospitalarios y, de los dieciséis santos canonizados, solo dos son mujeres: Teresa de Jesús (carmelita fundadora) e Isabel de Portugal (terciaria franciscana, en cuyo proceso el peso de los motivos políticos fue determinante).

16. La comedia titulada *La buena guarda*, considerada una de las mejores piezas de tema religioso del Fénix, es la teatralización de una conocida leyenda mariana, pero no desemboca en la santidad de la protagonista. Tampoco la comedia *La limpieza no manchada*, protagonizada por santa Brígida, pone el foco en esta santa ni en su recorrido vital, sino en los elementos alegóricos y la demostración de la tesis de la obra: la concepción virginal de María. Frente a la ausencia casi total de comedias de Lope dedicadas al recorrido biográfico de santas, Tirso dedicó seis de sus once comedias de santos a personajes femeninos protagonistas, incluyendo una santa imaginaria (véase Vincent-Cassy 2006:49-50).

17. Según McGrady [2009:45], la cuestión de la comedia (o comedias) compuestas por Lope sobre santa Teresa constituye «uno de los problemas bibliográficos más enredados de todo su teatro» y solo podemos afirmar con relación a ellas que Lope «compuso una antes de 1618, la cual se perdió sin dejar ninguna huella, y que en 1622 o 1623 compuso otra, de la que se conservan hoy solamente 464 versos autógrafos en dos códices diferentes» (McGrady 2009:53). El trabajo de Arellano [2017], más reciente, ofrece un buen resumen de los datos hasta ahora conocidos sobre este problema bibliográfico, respecto al que el investigador señala que «lo único claro es que se conocen dos fragmentos autógrafos de una comedia de Lope sobre la santa, integrados en dos manuscritos ... que reflejan en conjunto textos anónimos, exceptuando los fragmentos de Lope» (Arellano 2017:200).

biográfico, sino su camino hacia el martirio). Significativamente, en esta comedia el amor de Indes es también la alternativa vital que la santa rechaza para consagrarse completamente a Dios, en la línea de las escenas de solicitud amorosa protagonizadas por santos varones.¹⁸

ANÁLISIS DE LAS SUBTRAMAS AMOROSAS: JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS

Empezaremos nuestro recorrido por las subtramas amorosas de las comedias de santos por un grupo de cuatro comedias, tres de ellas ambientadas en fechas relativamente contemporáneas a las de su composición.¹⁹ Asumimos aquí los límites empleados por Pedraza Jiménez [2012:7], que limitaba el alcance del término *contemporáneo* «a los hechos estrictamente coetáneos o coevos del poeta (en nuestro caso, entre 1562 y 1635)» y analizaremos en primer lugar tres textos dedicados a santos percibidos seguramente por el público como cercanos en el tiempo, de los que extraeremos algunas observaciones generales antes de pasar a analizar otras comedias: *El rústico del cielo*, *El saber por no saber* y *La niñez del padre Rojas*. Significativamente, las tres tienen lugar en los alrededores de Madrid (Alcalá de Henares, Móstoles), espacio geográfico que supone un guiño añadido de cara al público que debió de asistir a los estrenos, y en las tres la relación entre la trama principal y la subtrama amorosa es muy estrecha, puesto que las tres desarrollan su trama amo-

18. La conversión de Indes al cristianismo al final del acto primero permite finalmente una relación entre ellos, pero casta y únicamente orientada a lo espiritual, en la línea del matrimonio entre Malco y Elisa de *El cardenal de Belén*. Como declara la propia Dona, «La castidad ya jurada / por el voto de los dos, / que es tan agradable a Dios, / me tiene en tu amor prendada. / Seré tu esposa del alma, / y en cualquiera trance fuerte / seguiré tu vida y muerte / para un mismo triunfo y palma» (ed. E. Bassegoda i Pineda, vv. 855-858). Antes de esta conversión, las pretensiones amorosas de Indes habían desembocado en la insistencia de Dona en que su amor por Cristo había puesto fin para ella al amor humano (vv. 480-483). Es interesante que, según Gola [1990:358], el coprotagonismo de Indes en la trama sea una innovación de Lope, frente al rol secundario que desempeñaba este en la fuente latina, cambio dirigido a introducir en la trama el elemento amoroso.

19. Para orientar al lector, ofrecemos al final del trabajo, antes de la bibliografía final, un cuadro con todas las piezas en las que nos detendremos a lo largo de estas páginas (estas cuatro comedias y otras que introduciremos después), junto con el nombre del santo al que se dedica la pieza (útil en el caso de las piezas cuyo título no es del todo transparente), fecha de composición estimada (según Morley y Bruerton [1968] y el editor moderno, si lo hubiere), la ambientación de la pieza y algunos datos relativos a cada subtrama amorosa. Solo analizaremos comedias cuya atribución a Lope haya sido validada en los últimos años desde la perspectiva de los usos léxicos, utilizando el criterio de las distancias estilométricas (Cuéllar y Vega García-Luengos 2017-2025).

rosa a lo largo de dos o más actos y las tres presentan a los santos ejerciendo tareas de consejero espiritual —casi propias de un terapeuta matrimonial actual— para las parejas que protagonizan la subtrama. Añadiremos a estas tres comedias la pieza titulada *San Diego de Alcalá*, ambientada también —parcialmente— en Alcalá de Henares, compuesta en fechas muy cercanas a algunas de estas tres piezas, pero cuya acción tiene lugar en el siglo xv, por el interés que presenta la breve subtrama amorosa incluida en su segunda jornada.

EL RÚSTICO DEL CIELO

Comencemos con *El rústico del cielo*, ambientada en la ciudad de Alcalá de Henares a finales del siglo xvi. Se trata de una comedia dedicada al beato Francisco de Alcalá, que emplea como ambientación la vida estudiantil alcalaína y, particularmente, las correrías nocturnas de los estudiantes que visitan a prostitutas. A pesar de la gravedad de los hechos que conforman la subtrama amorosa (que se desarrolla a lo largo de la primera y segunda jornada), en esta comedia estos adoptan un tono relativamente ligero, casi propio de la novela picaresca: Andrea es una joven que, durante la larga ausencia de su marido, se ha prostituido. Fruto de una de sus relaciones ha tenido un hijo, que ya tiene dos años cuando su marido Hernando regresa a casa. Ante las acusaciones de su marido, que piensa en asesinarla para reparar la deshonra, Andrea niega ser la madre del niño, alegando que únicamente lo está criando por encargo de Francisco de Alcalá. Después de que el beato mantenga sendas conversaciones con Andrea y su marido, ella accede a cambiar de vida y su marido acepta criar al niño. El santo, en este caso, ejerce de consejero para la pareja, promoviendo los comportamientos morales más adecuados, sobre todo en Andrea, puesto que su conversión —particularmente conmovedora— también adoptará un cariz didáctico cuando lleve a que otras prostitutas y sus amantes (incluido el antiguo amante de Andrea y padre de su hijo) abandonen su estilo de vida anterior e incluso abracen la vida religiosa.²⁰ El final es feliz y, en

20. En el arrepentimiento y la conversión de Andrea es fácil encontrar ecos de la famosa perícopa de la mujer adúltera y perdonada por su marido (Juan 8:1-11), abordada por Lope en fechas contemporáneas en su auto *La adúltera perdonada*, estrenado en el Corpus de 1608 (Montalvo Mareca 2023:654), así como de la figura de María la Magdalena, figura neotestamentaria que tuvo gran

este caso, muy ejemplarizante en lo que toca al personaje femenino: ella es la pecadora y la que debe experimentar el cambio de vida transformador de cara a la convivencia matrimonial pacífica. Como vemos, la dialéctica a través de la que se escenifica la conversión, en el momento en el que el antiguo amante de esta comprueba que Andrea ha cambiado de vida, aprovecha de manera eficaz la dicotomía habitual que relaciona mujer/casa:

HERNANDO Mas ¿quién son
los que agora están llamando
con tal furia a nuestra puerta?

Sale Montalvo, y don Pedro, con espadas

ANDREA Abre, y sabemos quién es.
HERNANDO Dos estudiantes o tres.
ANDREA (Entren. ¡Ay Dios, yo soy muerta!)
HERNANDO ¿Así se suele llamar
en casa de un hombre honrado?
Pues, en fin, siendo casado,
pueden dar que murmurar.
ANDREA Dice muy bien mi marido,
¿es bien hecho entrarse así?,
pues sepan que ya está aquí.
MONTALVO Él sea muy bien venido,
que, porque dicho me habían
que esta casa se alquilaba,
quise verla.
ANDREA Ausente estaba
y por eso lo dirían,
mas ya no se ha de alquilar,
que la queremos vivir.
PEDRO Pues eso basta decir,
bien nos podemos tornar.

éxito en el teatro de ambientación bíblica de la época «en un momento en el que la exaltación del sacramento de la penitencia se revela como una pieza fundamental en la doctrina contrarreformista» (Durá Celma 2015:16).

MONTALVO (Celos del propio marido
 me trujeron de esta suerte;
 con qué discreción me advierte
 de que es él y que ha venido.
 ¡Oh, celos!)

HERNANDO Estos villanos,
 mi bien, ¿conóceslos tú? (ed. J. Llamas, vv. 1596-1623)

Esta subtrama amorosa se aproxima, por sus personajes protagonistas, como decíamos, al mundo de la picaresca, pero el sentido moralista y ejemplarizante que confiere Lope a esta ambientación coincide con su tendencia a «abandonar un género [las comedias de pícaro] cuya materia prima eran los engaños y trapacerías de prostitutas, rufianes, soldados y alcahuetas» (Oleza 1991:186). En la comedia que nos ocupa, no vemos a Andrea expresar dolor por tener que abandonar a su amante anterior, el estudiante Montalvo, sino que acepta con humildad el consejo del santo de no ofender más a su marido, así como el regreso del propio Hernando al hogar (la anteúltima intervención de Andrea es, precisamente, «Dios eterno, recibid / mis lágrimas», ed. J. Llamas, v. 1702). Por último, también es significativo el hecho de que la pieza atribuya —por boca del santo— la decisión pasada de Andrea de dedicarse a la prostitución a la necesidad económica y a la influencia del demonio, condicionantes no sugeridos hasta el cierre de esta subtrama.²¹

EL SABER POR NO SABER

Pasemos ahora a la siguiente pieza: en *El saber por no saber*, ambientada también en Alcalá de Henares y dedicada al beato fray Julián de Alcalá, nos encontramos con una subtrama amorosa de signo muy diferente, que arranca con la presentación del caballero Claudio, antagonista del santo. Claudio descuida sus estudios y se entretiene con pendencias y correrías nocturnas. Enamorado de Isabel, la hija

21. «No le ofenda más, ¿entiende? / Viva con honestidad, / y si esto es necesidad, / y remedialla pretende, / al niño Jesús acuda, / que allá hay carne, vino y pan / y mantos, y le darán / cuanto acá tuviere en duda. / Al Tiñoso no le pida / nada, que, como es tan vil, / luego envía un alguacil / que lo cobra de la vida» (ed. J. Llamas, vv. 1678-1689).

de un vendedor de vino, irrumpe en su casa una noche y la rapta contra su voluntad, llevándosela en brazos.²² Isabel, aunque también está enamorada de él, había expresado previamente su voluntad de no abrirle la puerta. Tras un tiempo indeterminado juntos, durante el que Claudio se hace soldado y ella le sigue de mala gana a la guerra, Isabel desea regresar a casa de su padre, pero Claudio no se lo permite. Finalmente, gracias a la intercesión del santo (actuando también aquí como intermediario, pues se ofrece a acompañar a Isabel), Claudio le permite a la joven marcharse. El santo le propone acogerse en un lugar desde el que podrá aspirar al perdón de su padre:

Bien me la puede fiar,
que yo la sabré llevar
adonde segura esté,
hasta que a su padre vea
contento y desenojado. (ed. A. Zapatero Molinuevo, vv. 2381-2385)

Aunque la trama amorosa está muy desarrollada y se reparte entre las tres jornadas, el final de la comedia no revela cuál ha sido el destino de Isabel: se centra en la casi milagrosa conversión de Claudio que acude, agradecido, a visitar a fray Julián en su lecho de muerte. La subtrama amorosa se cierra sin boda y con el arrepentimiento del personaje masculino, pero es, respecto al personaje de Isabel, el final típico de una comedia seria o incluso de un drama de honor, con un personaje femenino inocente y positivamente caracterizado pero muy pasivo, que es objeto de violencia y no premiado al final, sino muy probablemente recluido en un convento, según el tópico de la entrada en el convento como solución para doncellas deshonradas.²³ A nivel estructural, la función de Isabel es ejercer de tentación para el

22. También es pertinente leer esta escena a la luz de la oposición adentro/afuera (y abierto/cerrado), estudiada por Amezcua con respecto a la caracterización de los personajes femeninos en el drama de honor, que sigue a su vez las ideas de Yuri Lotman sobre los signos que manifiesta el espacio y su constitución de un sistema dentro del texto. Para Amezcua [1987:42], la vinculación de los personajes femeninos en estos dramas de honor con el espacio simbólico de la casa lleva a que las entradas de varones extraños en los espacios interiores puedan ser interpretadas en clave de adulterio, puesto que «la casa adquiere la importancia de la mujer, o para decirlo de otra manera, la casa repite los caracteres sexuales cerrados que se pretende tenga la mujer».

23. Como señala Sánchez Llama [1993:941], aunque en el siglo XVI se produjo cierto avance en la consideración social de la mujer, el Concilio de Trento (1563) se encargó de sistematizar un entramado jurídico-teológico que, al margen del matrimonio, consagraba la reclusión en el convento

personaje relevante, que es el de Claudio, pues el rapto y posterior huida con Isabel es la última y más grave caída moral del noble antes de su cambio definitivo. De manera paralela, la renuncia a Isabel es el punto de inflexión que marca la transformación moral de Claudio, que apenas unos pocos versos después de haber despedido a Isabel, exclamará por primera vez «que, si Dios me está llamando, / escuchar sus voces quiero» (ed. A. Zapatero Molinuevo, vv. 2410-2411).

Estos dos tipos de recorrido que hemos descrito conforman dos tendencias principales observadas también en otras piezas hagiográficas para el desarrollo de la peripecia de los personajes femeninos protagonistas de las subtramas: el arrepentimiento tras el pecado de naturaleza erótica-sexual y la reintegración en el orden social a través de la penitencia (el caso de Andrea en *El rústico del cielo*) o el apartamiento de la sociedad y la reclusión en el convento tras una acción —también de signo erótico— en la que la mujer no es la auténtica responsable de la acción que se castiga (Isabel de *El saber por no saber*). Vemos, en estos dos casos, que la dimensión erótica-sexual es la más subrayada de los personajes femeninos: los personajes femeninos interesan en estas piezas hagiográficas sobre todo por su dimensión como seres sexuales, capaces de ejercer atracción sobre los hombres y de arrastrarlos al pecado, al tiempo que provocan la deshonra de sus familiares, ya sea voluntariamente (como Andrea) o involuntariamente (como Isabel). Si la castidad es una de las virtudes más destacadas en las comedias de santos, como ya señalaba Garasa [1960:119], para quien las piezas hagiográficas subrayan con particular insistencia la humildad y la castidad de sus protagonistas, quizá eso explique que estos rasgos se vean particularmente apuntados en los personajes femeninos, a modo de contraste.

como la única salida admisible para la mujer en casos como estos. La situación de Isabel recuerda a la de otro famoso personaje homónimo, Isabel, la hija de Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea*. En el caso de la hija de Pedro Crespo, aunque su «virtud personal (y por tanto su honor-virtud) no ha sufrido (véase la explicación de San Agustín sobre la impecabilidad de las vírgenes forzadas, *Ciudad de Dios*, I, 16 ... ha de recluirse en un convento, porque queda inútil para la vida social», según Arellano [1998:11, n. 22]. También según las palabras de Arellano [2015:27] en otro trabajo, Isabel «va al convento porque ha sido “deshonrada” y nadie se casará con ella», pero teniendo en cuenta que «el resultado de situaciones semejantes en los dramas de honor conyugal era la muerte de la mujer (inocente o no)», la resolución del convento es una variante suavizada para la mujer inocente. Un riesgo potencial y un futuro similar al que podría esperarle a la Isabel de *El saber por no saber*.

SAN DIEGO DE ALCALÁ

Examinemos ahora la pequeña subtrama amorosa incluida en *San Diego de Alcalá*,²⁴ comedia de santos dedicada al santo homónimo del siglo xv (aunque de relativa actualidad para el público de los corrales por su canonización, celebrada con grandes fiestas en Alcalá de Henares a finales del siglo xvi) que incluye numerosos cambios de lugar (pues el protagonista es también misionero). En un viaje evangelizador, la llegada de san Diego y otros frailes interrumpirá el único conflicto amoroso de la pieza, ubicado en el segundo acto y protagonizado por la bárbara Clarista, reina de la Gran Canaria, que se enfrenta a un dilema clásico, pues se halla dividida entre el amor y el deber: es requebrada por Tanildo, príncipe de dos islas vecinas que la iguala en nobleza y que desea contraer matrimonio con ella, pero ama en realidad a Lisoro, su vasallo, pobre y falto de méritos para casarse con Clarista y que vive atormentado por los celos. Gran parte de los versos de esta pequeña subtrama de ambientación indígena se dedican a que los bárbaros en escena bailen y canten un canario, baile que interrumpe la escena de celos entre los galanes y las acusaciones de Lisoro a Clarista por haber hablado a solas con Tanildo. La escena funciona como un breve interludio pastoral que, además, permite la introducción de baile y música en la obra, según las observaciones del propio Case [1988:42]:

A curious and unbalanced part of the play is the pastoral episode of the bárbaros on La Gran Canaria. This scene certainly has high lyrical qualities, for the verses are well composed, and the music and dancing offset the rather staid and serious nature of the rest of the story. [...] Since Friar Diego is not permitted to land and Christianize the natives on La Gran Canaria, the scene remains a simple pastoral interlude. The typical triangle of romantic barbarians, similar to love conflicts in the romances fronterizos and in the novela morisca in which Moors are portrayed in sentimental roles [...]. The scene furnishes the only romantic component of the action and gives the playwright something to develop about the Canary Islands. The stage director then had the opportunity to entertain the audience with some music and dancing before returning to the sacred nature of the play.

24. Emplearemos aquí como referencia la edición crítica a cargo de Thomas E. Case, publicada en 1988 en Reichenberger, consignada en la bibliografía final.

Efectivamente, el episodio amoroso es muy breve (se extiende entre los vv. 1166 y 1385 de la edición de Case, sin que volvamos a saber nada sobre los personajes implicados en él) y apenas funciona como un pequeño interludio, hasta el punto de que en este caso resulta difícil considerarlo una auténtica subtrama amorosa. Sin embargo, la analizamos aquí por considerar de interés la variación que propone Lope a través de ella: el triángulo amoroso compuesto por Clarista, Lisoro y Tanildo queda abierto, sin un cierre. Lo que podría haber conformado el núcleo de una comedia histórica-palatina (en este caso de ambientación indígena) se cierra sin resolución para el conflicto de Clarista: la llegada del barco español dispersa a los bárbaros que bailan. Tanildo pide a los músicos y bailarines que cambien sus entretenimientos por hazañas, y Clarista le sigue a la guerra, despidiéndose de Lisoro apresuradamente, pues considera «que es infamia hablar de amores / en tiempo de guerra y armas» (ed. Case, vv. 1384-1385). El personaje de Clarista, atractivo a pesar de lo manido de su situación, no tiene la oportunidad de desarrollarse y resulta evidente que el episodio amoroso que protagoniza ha sido simplemente utilizado como elemento que proporciona variedad, exotismo y unas pequeñas pinceladas de un conflicto muy diferente a aquellos protagonizados por san Diego. El santo protagonista no interactúa nunca con los guanches y no se establece ninguna conexión entre los hitos biográficos del santo y la subtrama amorosa (más allá de que san Diego está embarcado en la nave española cuya llegada dispersa a los indígenas), lo que también explica su brevedad.²⁵

LA NIÑEZ DEL PADRE ROJAS

Pasemos ahora a analizar *La niñez del padre Rojas*, última de las cuatro comedias que planteábamos como eje del análisis. Las mujeres no suelen desempeñar funciones cómicas en la comedia de santos, e incluso los roles de las criadas gracio-

25. Si en *San Diego de Alcalá* comprobamos que la comedia amorosa desempeña una función de interludio erótico-musical respecto a la intriga principal y que no alcanza ninguna resolución por no ser esta relevante de cara al cierre de la pieza, en otros casos, el conflicto amoroso tampoco alcanza una resolución porque su función era simplemente permitir la entrada de pependencias de honor y duelos entre caballeros en el argumento: es lo que sucede en *Juan de Dios y Antón Martín*, en la que la dama más relevante (doña María) apenas es una excusa para introducir el motivo del honor, que conduce a un desafío entre dos galanes que se la disputan: Velasco y Pedro Martín. El enfrentamiento entre ambos terminará con la muerte de Pedro, hermano de uno de los santos protagonistas, de manera que la posible venganza de su hermano fallecido se configure como una tentación para el santo.

sas se presentan atenuados, con cierto toque serio. Una de las subtramas amorosas de tono más cómico (y con más desarrollo) entre estas comedias de santos de ambientación contemporánea es la que protagonizan los criados Marina y Crispín en *La niñez del padre Rojas*, dedicada a relatar los años de formación de san Simón de Rojas. Marina y Crispín podrían ser la pareja de criados de cualquier comedia de ambientación rural o de capa y espada: su relación amorosa se extiende a lo largo de los tres actos y en su presentación sobre las tablas protagonizan una escena de celos estereotipada, en la que Marina acusa a Crispín de coquetear también con otras criadas. La discusión termina con él pidiéndole que no lo golpee más con los instrumentos de cocina y los dos fundiéndose en un tierno abrazo, si bien siguen intercambiando insultos y agudezas hirientes incluso el día de su boda, dinámica amorosa que se repite también en otras comedias (hagiográficas o no) de Lope.²⁶ Tras una separación obligada, cuando Crispín abandona la casa para acompañar a Simón en sus estudios, contraen matrimonio al comienzo del tercer acto, aunque pronto vuelven a enfadarse, cuando Crispín aparece en casa con un niño que Simón ha recogido en la iglesia. Marina, que interpreta que el niño es un hijo ilegítimo de Crispín, monta en cólera, pero finalmente todo se resuelve con la intervención del santo y la mujer se tranquiliza. Marín [1056:97] ya señalaba que la de Marina y Crispín, que él entendía también como intriga secundaria de la pieza, «tampoco constituye una intriga paródica ... por faltar la relación de paralelismo que une causalmente la parodia del gracioso a la intriga del señor».²⁷ La última aparición de

26. En las tres comedias que Lope le dedicó a san Isidro también el dramaturgo hace uso de las relaciones amorosas entre los criados o los labradores como elemento cómico-costumbrista, si bien les falta desarrollo y no terminan en boda. En *La niñez de san Isidro*, Bato y Felipe se disputan a la labradora Dominga (y, sobre todo, sus torrijas) y en *La juventud de san Isidro*, encontramos escenas similares a las de Marina y Crispín entre los criados Tirso y Bartola, que aparecen en escena discutiendo y pellizcándose. La misma relación se reproduce en *San Isidro, labrador de Madrid* entre Bartolo y Constanza. Ninguna de estas relaciones termina en boda y todas reciben menos desarrollo que la de Marina y Crispín en *La niñez del padre Rojas*. Algunos de los elementos de estas relaciones, como los insultos y los golpes que intercambian los enamorados, recuerdan a las consideraciones de Salomón [1985:36-46] sobre el tópico del primitivismo animal de los villanos en cuestiones amorosas. El investigador francés emplea pasajes de numerosas comedias lopescas para ilustrar cómo el Fénix a menudo transforma el lenguaje amoroso (incluidas las alusiones a prendas amorosas) pasándolo por el tamiz del estilo rústico burlesco.

27. Aunque aquí la imagen de la graciosa Marina como madre potencial para el niño expósito apenas está apuntada, en la comedia hagiográfica la maternidad tiende a funcionar como un elemento serio, que tiñe de gravedad e incluso termina purificando a los personajes femeninos, como veíamos también en el personaje de Andrea en *El rústico del cielo*. Como señala Brioso Santos [2003:173-174]: «acaso un límite de la materia cómica pudo estar establecido en la maternidad, que debió ser conside-

Marina y Crispín los muestra, en los últimos versos de la comedia, contemplando la exaltación del santo vestido ya de trinitario, a pesar de su corta edad, y con Crispín emocionándose y deseando cómicamente —como buen gracioso— unirse a él:

CRISPÍN	¡Llora, Marina, y confiesa tus pecados!
MARINA	¿Por qué agora?
CRISPÍN	Por ver que un niño como este en la religión se ponga: ¡Ah, Dios, quién le hubiera visto antes de tan negra boda, para camparse con él!
MARINA	Y yo fuera la dichosa, y tú habías de ser fraile.
CRISPÍN	¡No hay cocinas, no hay escobas, no hay huertas, no hay refitorios, no hay bacinillas, no hay norias!
MARINA	¿Agora lloras?
CRISPÍN	¡Qué quieres! ¿No es esta ocasión piadosa? He criado este muchacho; por eso mis ojos lloran. (ed. Menéndez Pelayo, p. 314)

El problema de la resolución de la relación romántica entre criado y criada parece una constante en la producción hagiográfica, que encuentra diferentes alternativas a su tradicional emparejamiento como reflejo del matrimonio entre galán y dama: cuando el criado no acaba casado, como en el caso que acabamos de ver con Marina y Crispín, la entrada del criado en la orden religiosa al que pertenece el santo protagonista —el deseo cómico de Crispín— se configura como otra opción posible, si bien implica la ruptura de su relación con la criada graciosa.²⁸ Saliendo ya de las cuatro primeras obras que presentábamos antes, es la opción por la que opta Lope

rado como algo serio, sagrado, y no cómico. De ahí que la aparición de las madres como personajes, a veces de cierta importancia en las tramas, sea casi exclusiva de las comedias más históricas y hagiográficas, en las que la maternidad ofrece en muchos casos un aliciente emotivo de tonalidad trágico».

28. Son comunes en las comedias de santos, de hecho, los graciosos convertidos en hermanos legos, socarrones y poco recogidos frente a la profunda espiritualidad del santo (Mazzocchi 2010:1372). En torno a la figura del donaire en la comedia de santos, véase también Aragone Terni [1971:182-191].

en la pieza *San Nicolás de Tolentino*, dedicada al santo homónimo y ambientada entre finales del siglo XIII y principios del XIV, para la relación entre la criada Celia y el gracioso Ruperto: la pareja que conformaban debe deshacerse cuando el gracioso decide al final de la primera jornada, siguiendo a su amo Nicolás, hacerse agustino y abandonar a Celia. Aunque la mujer protesta y muestra incredulidad ante el cambio de vida del gracioso, en la segunda jornada Celia reaparecerá para intentar tentar a su antiguo amante: visita en el convento al que ya se hace llamar fray Ruperto y le lleva una cesta de comida (cesta que se convertirá en motivo de humor a lo largo de la siguiente jornada, cuando san Nicolás desee repartir la cesta y fray Ruperto abogue por conservarla) con ánimo de hacer que él confiese que la echa de menos, provocando una serie de equívocos humorísticos entre el hambre del gracioso y el deseo carnal que siente todavía por Celia, que ella trata de espolear.²⁹ El elemento cómico-erótico y la tentación representada por la criada funciona aquí como un reflejo humorístico de las escenas de sollicitación amorosa que aparecen en muchas comedias de santos, de las que hablábamos anteriormente. En este caso nos encontramos también ante una situación de sollicitación amorosa, por lo tanto, que se salda con la victoria relativa de Ruperto, que consigue despedir a Celia y librarse así de la tentación que suponía para él el cuerpo de la criada (para pasar a centrar su atención en la menos culpable atracción por la cesta). Si bien Nicolás de Tolentino, el santo protagonista, no es tentado por ninguna mujer, pocos versos antes de la entrada de Celia en escena, también en el acto segundo, ha sido directamente interpelado por la Carne, que aparece como personaje alegórico introducido por el Demonio, para rogarle al santo que atempere la mortificación de su cuerpo (ed. R. Norton, vv. 1290-1334). Pocos versos después, ante la aparición de Celia, el primer comentario de Ruperto será «Mas ¡qué sutil / entrar la Carne porfía / con nombre de caridad!» (vv. 1622-1624), intervención que subraya el paralelismo entre las dos tentaciones que sufren santo y criado. En este caso, por lo tanto, la breve relación amorosa entre los criados —a pesar de las alusiones sexuales a las que da pie— se cierra con un final ejemplarizante, que sirve como caja de resonancia para la fortaleza demostrada por el santo protagonista ante la tentación.

29. La escena puede leerse entre los vv. 1616 y 1705 de la ed. de Roy Norton, acompañada de las útiles aclaraciones del editor en torno a los dobles sentidos sexuales del pasaje y que se completan, asimismo, en la sección del prólogo dedicada al personaje de Ruperto. Véase Norton [2016:79-84].

SUBTRAMAS AMOROSAS DE OTRAS COMEDIAS HAGIOGRÁFICAS: *LA VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO*, *SAN SEGUNDO*, *EL CAPELLÁN DE LA VIRGEN* Y *LA GRAN COLUMNA FOGOSA*

Analizaremos ahora con más brevedad las subtramas de otras comedias hagiográficas lopescas, para comprobar cómo el Fénix recurre, en comedias de santos de ambientación muy diversa y compuestas en diferentes fechas, a las mismas resoluciones que ya hemos visto respecto al desarrollo de estas tramas amorosas y de la configuración de los personajes femeninos involucrados en ellas. Abordaremos ahora *La vida de san Pedro Nolasco*, dedicada al fundador de la orden de los mercedarios y la última comedia de santos de Lope. Se trata de una comedia de santos particularmente compleja, que incluye varios saltos temporales y cambios de localización. En la sección de la obra ambientada en Argel, donde Pedro Nolasco intenta liberar cautivos cristianos, nos encontramos con dos subtramas con un importante componente amoroso, protagonizadas por dos mujeres opuestas en muchos sentidos: Alifa, una dama mora seductora, y Teresa Vidaurre, una dama aragonesa cautiva y virtuosa. La dama mora, enamorada de don Juan, un caballero catalán que es esclavo de su padre, intenta —persuadida a su vez por el demonio— convencer al cautivo de que abandone su fe y se convierta al islam, para casarse después con ella. El catalán duda y decide finalmente abandonar su ley (cayendo en la trampa de la sollicitación amorosa, si bien en este caso el tentado no es el santo), cosa que san Pedro Nolasco evitará pagando su rescate justo a tiempo. Alifa, la mora tentadora, casi una encarnación de una mujer demoníaca, se entristece y enfurece a partes iguales, pero la pieza no sigue al personaje más allá de esa reacción inicial. No se comprueba aquí la tendencia observada en las «comedias de moros y cristianos» por Müller [2018:513], según la cual «las relaciones interreligiosas, por su parte, terminan con la conversión al cristianismo de la dama mora», probablemente porque Alifa no está funcionando aquí según el estereotipo de la dama mora noble y enamorada de un caballero cristiano, dispuesta a abandonar su fe por amor. Alifa es más bien una de las muchas encarnaciones que encontramos en la comedia de santos de la mujer seductora guiada por el demonio, a menudo encargada de intentar seducir al propio santo protagonista en la trama principal, si bien desempeña aquí un papel secundario, por situarse dentro de la subtrama protagonizada por don Juan. Como señala García [2016:137], las mujeres que protagonizan este tipo de escenas en las comedias de santos a menudo adquieren tintes diabólicos y «son utilizadas como vehículo de tentación y seguidamente silenciadas, desechadas

una vez que el demonio se ha servido de ellas en vano». De este modo, Alifa desaparece de la trama una vez que ha cumplido su papel.

Más desarrollo recibe la subtrama de la cristiana cautiva, Teresa, que tiene su propia historia trágica: fue amante del rey Jaime I, que aparece también brevemente en la comedia, y tuvo hijos con él, pero el rey la abandonó para casarse con otra dama. Teresa intentó querellarse por distintos medios, incluso acudiendo a Roma —sin éxito—, viaje en cuyo regreso a España fue apresada por los moros. Desesperada y alejada de sus hijos, la dama está en Argel a la espera de un milagro cuando se encuentra con el santo. Este paga su rescate y, al final de la comedia, provoca el reencuentro entre Teresa y el rey, aunque sin darle al monarca una directriz moral clara: «lo que habéis de hacer sabéis; / silencio pongo a mis labios» (ed. Casariego Castiñeira, vv. 2361-2362). El rey admite su obligación para con Teresa, aunque esta decide de manera voluntaria —y de manera muy conveniente para Jaime— abandonar sus pretensiones de matrimonio y legitimidad y refugiarse en un convento:

JAIME	Padre, tu celo me obliga, tus palabras mueven tanto que tu consejo obedezco y mi obligación declaro.
TERESA	Vuestra grandeza, señor, ha detenido mi llanto. No quiero ofenderos más con mis porfías; en salvo quiero poner esta vida, que hoy dedico al cielo santo, porque ponga en un convento fin mi amor precipitado. (ed. Casariego Castiñeira, vv. 2363-2374)

El conflicto se resuelve otra vez con el sacrificio del personaje femenino virtuoso, aunque este no ha cometido realmente ninguna infracción (como sucedía con Isabel en *El saber por no saber*), más allá de confiar en la promesa de matrimonio del rey. En la comedia de *San Pedro Nolasco*, por lo tanto, Lope vuelve a recuperar simultáneamente dos patrones femeninos habituales: el personaje femenino tentador y el personaje femenino víctima que es castigado.

Vamos a pasar revista ahora a las tres últimas comedias hagiográficas que analizaremos, puesto que las tres presentan subtramas amorosas con cierto desarrollo e interesantes para completar este panorama general: *San Segundo*, *El capellán de la Virgen* y *La gran columna fogosa*. Las tres comparten una ambientación histórica muy alejada del espectador: la Antigua Roma, en el caso de *San Segundo* y *La gran columna fogosa*, y la monarquía goda en el caso de *El capellán de la Virgen*. Empezaremos esta sección abordando las comedias *San Segundo* y *El capellán de la Virgen*, que nos permiten hablar de una situación similar a la que veíamos, hace unas páginas, en la pieza *San Diego de Alcalá*: son comedias en las que la relación entre el santo protagonista y la pareja de la subtrama amorosa es muy débil. En *San Segundo*, la subtrama queda circunscrita a una de las jornadas de la comedia, como sucedía también en el caso del santo alcalaíno y la breve subtrama amorosa guanche. En el segundo acto, ambientado en Guadix en el siglo I d.C. (donde llegarán poco después a predicar Segundo y Torcato) nos encontramos con el bosquejo de una comedia de enredo, inserta en la trama principal dedicada a relatar la llegada del cristianismo a España: el caballero Vandalino está perdidamente enamorado de Luparia, dama consagrada como sacerdotisa a la diosa Diana y que no desea contraer matrimonio. Vandalino, que desconfía por sí mismo de los dioses paganos por considerar que pecan igual que los seres humanos, intenta persuadir a Luparia recordándole las debilidades amorosas de Diana. Cuando Luparia se queda a solas, confusa, interpela a la estatua de la diosa, que cobra vida de pronto y le recomienda irónicamente lo siguiente: «Busca este Cristo y deja vanos dioses; / si quieres más, en lo demás soy muda» (ed. Menéndez Pelayo, p. 448). A partir de esta revelación, Luparia se afanará en buscar a Cristo. Tan pronto como Segundo y Torcato llegan a Guadix a predicar y obren allí el primer milagro, Vandalino se convertirá al instante a la nueva fe, reconociendo en el dios de los cristianos a una divinidad auténtica frente a las falsas divinidades paganas, y lo propio hará Luparia, facilitando el nacimiento de la relación amorosa entre ambos:

LUPARIA	¡Oh, nueva de gran contento!
	¿Quién no ha de tener amor
	a ese Cristo vencedor
	que dentro del alma siento?
	Y si en su ley lícito es
	matrimonio, yo soy tuya.

VANDALINO De que ella es santa se arguya,
 y tú lo verás después,
 porque conservarse el mundo
 de otra manera no puede. (ed. Menéndez Pelayo, p. 450)

El texto vincula la conversión de ambos personajes al cristianismo con la aceptación de Luparia del matrimonio: frente a la castidad antinatural que se imponía a sí misma cuando se dedicaba al culto engañoso de Diana, la fe que siente ahora hacia Cristo, el único dios verdadero, la inclina finalmente a amar a Vandalino y, por lo tanto, a reincorporarse al orden social a través del matrimonio. Tanto el personaje de Luparia como el de Vandalino están muy poco desarrollados pues, como decíamos, no reaparecen en el tercer acto. A pesar de esto, este tipo de subtramas pueden desempeñar en algunas comedias de santos una función muy relevante de cara a la construcción argumental: ofrecer materia dramática para una leyenda hagiográfica poco nutrida.³⁰ Como señalaba Case [1999:12-13] respecto a *San Segundo*:

The only real events of the saint's life are his conversion and his appointment as bishop. What really creates the drama are the standard formulas of the genre which make up for the lack of dramatic elements. The doctrinal message of the truth of the Christian religion over the magic and pantheon of the pagans, impotent against the omnipotence of the Christian God, and exaltation of Spain as the cradle of Catholicism are far more important issues than the life of a man.

Respecto a la caracterización concreta de Luparia, si bien se presenta como un personaje ingenuo y crédulo, que no ponía en duda la legitimidad de los dioses paganos antes de la revelación de la estatua de Diana, está positivamente connotado, pero falta en ella el habitual impulso erótico de las damas protagonistas de las comedias cómicas: Luparia no elige al galán ni trata de seducirlo, sino que sus energías se dedican a la búsqueda de la divinidad y la trascendencia religiosa y aceptará tanto al nuevo dios cristiano como a Vandalino simultáneamente, como si fueran dos aspectos de un mismo orden social nuevo cuya supremacía se impone por sí misma. Si bien *San Segundo* no ha

30. Según Menéndez Pelayo [1894a:CX], «no existiendo verdadera leyenda de San Segundo, puesto que el libro de Cianca [utilizado como fuente] pocos elementos dramatizables contenía, Lope tuvo que inventarla en gran parte con recursos que luego fueron comunes en este género de obras», incluyendo la subtrama amorosa.

ejercido aquí de consejero matrimonial para la pareja, es evidente que la aceptación e interiorización de la fe cristiana por parte de los personajes promueve el final feliz de la subtrama y el cambio de comportamiento de la dama inicialmente desdeñosa.

En *El capellán de la Virgen*, comedia de santos dedicada a san Ildefonso y ambientada durante el gobierno del rey godo Recisundo en el siglo VII, la trama amorosa —en este caso, un triángulo amoroso— guarda todavía menor relación con la trama principal religiosa, a pesar de su carácter seudohistórico y de desplegarse a lo largo de los tres actos. Los protagonistas de la subtrama amorosa son tres: la dama Rosinda (sobrina del rey), Ramiro (sobrino también del rey y primo de Rosinda) y el duque Favila (cercano al rey y aspirante, como Ramiro, al trono). La subtrama amorosa se centra en un primer momento en la relación de Rosinda y Favila, que desean contraer matrimonio y conspiran para que sea Favila el que herede el trono del rey Recisundo, sin hijos. Posteriormente, cuando Ramiro (antiguo compañero de estudios de Ildefonso) conozca a Rosinda y se enamore también de ella, la pareja tendrá que sortear los intentos de Ramiro de seducir a la joven. La subtrama amorosa, sin embargo, queda diluida en la parte final de la pieza y no alcanza ninguna conclusión: la comedia se cierra sin que Recisundo nombre a su heredero (si bien diferentes intervenciones proféticas anuncian al público que reinará Wamba, no Favila ni Ramiro) y queda sin resolverse con quién contraerá matrimonio Rosinda, de la misma manera que ocurría —salvando las distancias— en *San Diego de Alcalá*, porque Lope opta por cerrar la pieza con dos milagros de la Virgen (la ascensión al cielo de una viuda devota, la anciana Ana, y el ofrecimiento de una casulla por parte de la Virgen a Ildefonso por los servicios que este le ha prestado).

Rosinda, si bien es un personaje femenino interesante, astuto y perspicaz, capaz de entrever en diferentes escenas tanto el sentido de las palabras proféticas que anuncian la futura llegada de los Austrias³¹ como las intenciones de su tío Recisundo de casarla con Ramiro, no alcanzará sus objetivos. Es una de las pocas damas de

31. La relación de Rosinda y Favila se entremezcla con otras leyendas godas, como la de la cueva de Hércules: la tentativa de Favila de entrar en la cueva para demostrarle su amor a Rosinda es aprovechada por Lope para incluir referencias (a modo de profecías) al futuro gobierno de los Austrias, con lo que el objetivo político-propagandístico se inmiscuye también en la pieza. Véase al respecto el prólogo de Madroñal [2019:1075-1076] y sus notas al pie. Por otro lado, el nombre de Favila debería traer al recuerdo de muchos espectadores al presunto padre de Pelayo —el duque de Favila— y, sobre todo, al famoso rey muerto por un oso, figura ambigua en el teatro de Lope que, según Calvo [2005], a menudo trae a colación como figura que no debe ser imitada.

las comedias hagiográficas analizadas que, según las funciones habituales de la dama protagonista en la comedia cómica, se mueve con astucia para conseguir el matrimonio con el hombre al que desea,³² pero el final de la obra deja completamente abierta su trama amorosa con Favila. La última vez que vemos en escena a los amantes, poco antes del cierre de la comedia, dicen así, todavía empeñados en obtener el beneplácito de Recisundo para casarse y reinar conjuntamente:

FAVILA	Tenga por cierto, que todos quieren reinar; yo pienso andar descubierto y hacerme temer y amar. Ven, mi Rosinda querida, que en ocasión que la ley no ha de ser obedecida, cada cual quiere ser rey, aunque le cueste la vida.
ROSINDA	Tú, Favila, vivirás, y a su pesar reinarás, si Recisundo faltare.
FAVILA	Señora, si yo reinare, tú mi corona serás. (ed. A. Madroñal, vv. 2899-2912)

En realidad, aunque la trama quede sin resolución, parte del público contemporáneo de Lope no podía ignorar que las pretensiones de Rosinda y Favila no van a cumplirse (al menos, en lo tocante a su aspiración al trono). Conviene señalar que, en esta comedia, Rosinda y Favila apenas entran en contacto con Ildefonso y que no son personajes adoctrinados por el santo (no reciben su consejo y tampoco están en escena durante los milagros que ponen fin a la obra). El auténtico nexo entre la trama religiosa y la histórico-amorosa es aquí el personaje de Ramiro, que ejerce como antagonista de Ildefonso en algunas secciones de la obra y, en paralelo, como segundo galán en la subtrama amorosa. En primer lugar, Ramiro abandona la carrera religiosa (en la que era compañero de estudios de Ildefonso) para ser militar

32. Ella misma utiliza ante su tío la ausencia inicial de fe en la Virgen de Ramiro como excusa para no contraer matrimonio con él y le pide directamente a su tío que la case con Favila (ed. A. Madroñal, vv. 2778-2899).

y, después, ambiciona ser rey e incluso le disputa a Favila el amor de Rosinda. Su amor no correspondido por Rosinda, que él trata de conquistar por medio de hechizos es, de hecho, otra prueba de que se trata de un personaje construido como anti-modelo, condenado a encarnar la figura del galán suelto estudiado por Serralta [1988] si la trama amorosa hubiera alcanzado alguna resolución. No es casualidad que sea también este personaje de Ramiro el que facilite, en el plano doctrinal, la introducción del componente didáctico, porque su falta de devoción hacia la Virgen durante parte de la comedia le conduce a enfrentamientos dialécticos con Ildefonso y otros personajes, que permiten introducir apasionadas defensas de los dogmas marianos. Por lo tanto, la subtrama amorosa sirve también en esta pieza para caracterizar negativamente a Ramiro, al margen de permitir cierto desarrollo de la ambientación histórica goda, muy querida también por Lope.³³

Tras estas dos comedias en las que el nexo entre la vida del santo y la subtrama amorosa es débil,³⁴ mencionaremos en último lugar, también por su interés, una comedia en la que la subtrama amorosa compite excepcionalmente, tanto en interés como en extensión, con la trama principal. En *La gran columna fogosa*, cuya trama principal está dedicada a san Basilio y su lucha contra los herejes arrianos en el siglo IV, la subtrama secundaria está protagonizada por el criado Patricio, enamorado de Antonia, la hija de su amo Heraclio. Desesperado al saber que Antonia tiene intención de profesar en un convento, Patricio le pide a un encantador que fuerce la voluntad de la mujer, para que esta lo ame. El remedio que se le ofrece a Patricio pasa por redactar un contrato con el demonio, una suerte de pacto fáustico en el que el criado entrega su alma a cambio del amor de Antonia. Como señalaba Menéndez Pelayo [1894b:LXXX], la resistencia de san Basilio contra el emperador Valente le «ha parecido a Lope (aquí muy felizmente inspirado) asunto menos teatral que el episodio de Patricio y Antonia. En esta leyenda ... ha encontrado nuestro poeta el verdadero dra-

33. Véase Sáez [2019:181-189] para un análisis detallado del pequeño ciclo de comedias que Lope dedicó en exclusiva a los godos, todas ellas conectadas con Toledo y que, según el investigador, parecen ser el resultado de un proyecto teatral encadenado.

34. Una subtrama amorosa que también presenta una relación débil con los hitos biográficos del santo, aunque utilizando otra estrategia diferente, es *El negro del mejor amo, Antiobo de Cerdeña*. En este caso, la subtrama amorosa queda confinada a la primera jornada y se centra en contar la relación amorosa de los padres del santo protagonista (según una estructura conocida, la de dedicar la primera jornada a la genealogía del héroe). Se trata, sin embargo, de una comedia de santos peculiar, puesto que el santo solo aparece en el segundo acto y en el tercero ya está muerto, de manera que son sus reliquias las que obran los milagros más relevantes de la pieza.

ma, desarrollándole con cierta sobriedad, que contrasta con la acumulación de elementos que confusamente suele hacinar en sus comedias de santos». Ciertamente, las escenas más dramáticas de la pieza se producen en el tercer acto, en el que Antonia descubre primero la extraña resistencia de su marido a acudir a misa y, posteriormente, la naturaleza del pacto que firmó Patricio, situación que le obligará a pedir ayuda a Basilio. Finalmente, Basilio consigue recuperar la cédula firmada por Patricio, pero el final del encantamiento no provoca que Antonia deje de amar a Patricio:

PATRICIO	Mil gracias le debo dar; ya, Antonia, tengo el perdón; ya me puedes abrazar. Ya Basilio me ha quitado del palo en que condenado estaba a aquel fuego eterno.
ANTONIA	Ya te abrazo, en llanto tierno deshecha, Patricio amado. [...]
PATRICIO	Nuestras vidas se renueven desde hoy más, Antonia mía, y el cierto camino lleven.
ANTONIA	Eso prometo al Esposo que dejé por ti, Patricio. (ed. Menéndez Pelayo, p. 225)

Antonia pasa, durante el desarrollo de la comedia, de encarnar el prototipo de mujer beata en el primer acto (situación que recuerda a la presentación de Luparia en *San Segundo*) a desempeñar voluntariamente el rol de esposa abnegada en la tercera jornada, incluso después de haber comprendido los motivos que la condujeron a amar a Patricio. Lope no ofrece una evolución del todo satisfactoria para el personaje, que funciona inicialmente como tentación erótica de carácter diabólico (aunque involuntariamente y de manera completamente opuesta a su propia inclinación) y, finalmente, como esposa ejemplar.

RECAPITULACIÓN Y CIERRE

Empecemos ya a extraer algunas conclusiones. Tal y como se ha expuesto, Lope emplea las subtramas amorosas en las comedias hagiográficas con objetivos muy

diferentes. En general, cuando busca una mayor coherencia entre subtrama amorosa y trama hagiográfica principal, procura encomendarle al santo protagonista la labor de consejero o ayudador de los amantes y a menudo caracteriza al personaje femenino como tentador o como víctima pasiva. Nos encontramos en estos casos con finales de corte ejemplarizante, en los que los personajes femeninos son reintegrados en el orden social de diferentes maneras, que suelen ir desde el castigo simbólico (convento) hasta la penitencia y conversión, pasando por un matrimonio entendido, fundamentalmente, en términos religiosos. Cuando la relación entre la vida del santo y el desarrollo de la relación amorosa es más débil, nos encontramos ante subtramas amorosas que desempeñan labores «de simple entretenimiento» y algunas de ellas no obtienen siquiera un cierre: después de cumplir con su cometido de introducir la siempre deseada variedad (o algunos detalles relevantes de cara a la caracterización de determinados personajes, como con Ramiro en *El capellán de la Virgen*), el desenlace de la comedia sigue otros derroteros, centrándose en su tramo final en la vida del santo, de manera que la subtrama amorosa no compita con el mensaje principal —religioso— de la comedia. Significativamente, en algunas de estas piezas, las mujeres que se presentan particularmente activas en la expresión y persecución de su deseo amoroso (como Rosinda en *El capellán de la Virgen* o la indígena Clarista) a menudo no serán recompensadas al final, y sus tramas quedarán abiertas, quizá también para que el ingenio femenino habitual en estos casos en las comedias cómicas no compita por la atención del espectador con el mensaje final relacionado con la exaltación del santo.

Cuando las tramas secundarias finalizan con el matrimonio entre el hombre y la mujer que protagonizan la subtrama (resolución poco frecuente en la muestra analizada), las mujeres tienden a no desempeñar un papel muy activo en estas relaciones amorosas y el deseo femenino está apuntado sin énfasis, casi de manera protocolaria. El hecho de que la subtrama amorosa de *San Segundo* termine en boda no debe inclinarnos a pensar, como sucede en muchas comedias cómicas, que la voluntad de la dama se está imponiendo, sino más bien que el dramaturgo elige como cierre un final feliz convencional. Como señalaba Wardropper [1978:222], si en las comedias de capa y espada áureas la mujer «es capaz de tomar la iniciativa en el galanteo, contrariamente a lo establecido, porque en la vida real existe una falta fundamental de comprensión mutua entre hombres y mujeres que a la comedia le place sobremanera explotar», en las comedias hagiográficas analizadas, de tono

menos cómico, esta subversión no se produce prácticamente nunca. Para Couderec [2006:219], desde una perspectiva diferente a la de Wardropper, la dama que desempeña el papel protagonista en la comedia de capa y espada también «se distingue, ante todo, en poder elegir a su enamorado» y por ser «la heroína principal, de la que se enamoran normalmente uno o varios galanes: deseada y solicitada, es la dama de referencia». En el caso de las damas de la comedia hagiográfica, su capacidad de elegir al enamorado se ve en entredicho o muy condicionada por diferentes situaciones (como le ocurre a Antonia, víctima de un encantamiento diabólico en *La gran columna fogosa*). Incluso en los casos en los que aman inicialmente al galán o terminan por amarlo (Isabel en *El saber por no saber* y Teresa de Vidaurre de *San Pedro Nolasco* entran en el primer grupo, mientras que la Luparia de *San Segundo* y la Antonia de *La gran columna fogosa* podrían encajar en el segundo) no desempeñan un papel activo en la persecución de su deseo amoroso, sino que se encuentran cohibidas por el contexto. El matrimonio entre galán y dama, cuando se produce, no se ubica en la tercera jornada, sino en la segunda (*La gran columna fogosa* y *San Segundo*) o al comienzo de la tercera (matrimonio de los criados Marina y Crispín en *La niñez del padre Rojas*): Lope evita dejar el matrimonio para los últimos compases de la obra en todos los casos analizados.

Frente al debilitamiento de la expresión del deseo femenino, la habitual capacidad de atracción de los personajes femeninos sobre los varones en la comedia (excluyendo, normalmente, al santo protagonista) queda generalmente intacta. El rol de las criadas, por su parte, permanece más fiel a su configuración habitual en las comedias no-hagiográficas, aunque a veces también el episodio amoroso en el que participan queda sin resolución (es el caso de los diversos emparejamientos en el mundo de los criados y labradores en las piezas dedicadas por Lope a san Isidro) y otras veces adopta un tono levemente serio, como veíamos en la emoción final de los criados en *La niñez del padre Rojas* en el rechazo que recibe Celia por parte del gracioso convertido en fraile en *San Nicolás de Tolentino*.

Sea como fuere, la convención teatral en las comedias de santos parece ser, como ya adelantábamos, que los personajes femeninos interesen en estas piezas sobre todo por su dimensión erótica, que las hace capaces de ejercer atracción sobre los hombres o, alternativamente, de convertirse en víctimas de los pecados de estos. Las mujeres virtuosas que se convierten en seguidoras de los santos protagonistas son pocas, y en ellas también se subraya su castidad, virtud y devoción, si bien a

menudo son mujeres de edad avanzada o madres de los personajes masculinos protagonistas (que no funcionan, por lo tanto, como objeto erótico)³⁵ y su importancia en la trama es muy limitada: es el caso de la devota y anciana Ana en *El capellán de la Virgen* o la matrona Paula y su hija en *El cardenal de Belén*, que desean unirse a la orden de san Jerónimo, así como de santa Mónica en *El divino africano* o de santa Clara en *El serafín humano* (en estos dos últimos casos, como es evidente, los personajes femeninos virtuosos son históricos). También conviene destacar que, si las comedias de santos también funcionan como muestrario de pecados, que presentan diferentes tipos de pecadores y, posteriormente, cómo estos son aleccionados por el santo protagonista (jugadores, ladrones, perjuros, rufianes, usureros y pres-tatarios endeudados...), los personajes femeninos pecadores no parecen tener, dentro de estos textos, otras flaquezas además de aquellas relacionados con la carne y su tendencia a ser objeto de las manipulaciones del demonio.

Por otro lado, si bien la presentación de muchos de los personajes femeninos de las comedias hagiográficas parece responder inicialmente a su caracterización habitual en las comedias cómicas, que quizá era también la más reconocible para el público, pronto su desarrollo los conduce por cauces más dramáticos, hasta desenlaces de corte serio (o por lo menos, no cómico). Los casos más extremos, con la reclusión de los personajes femeninos en conventos, recuerdan más bien a las resoluciones que las comedias serias a menudo reservan para las mujeres, si bien se evita en todos los casos analizados la muerte del personaje femenino. En definitiva, de la misma manera que muchas comedias de santos empiezan de una manera y terminan de otra, diluyendo su componente de comedia de capa y espada a medida que la trama avanza (como sucede en *El serafín humano*, por ejemplo), esta progresión es también muy evidente en el desarrollo de los personajes femeninos. Como tendencia general, la comedia de santos parece aspirar en un gran número de casos a reproducir en sus subtramas amorosas las estructuras y soluciones de la comedia seria en cuanto a la caracterización de los personajes femeninos se refiere, puesto

35. Esta no es una idea ajena a la representación de las mujeres en la época. Ya en el siglo XVI, en una de las obras sobre pedagogía femenina escritas por Juan Luis Vives (*De institutione feminae christianae*) se reconocía a la mujer anciana una virtud y sabiduría muy superiores a la de la mujer joven. Según Muguruza Roca [2008:1470], «al llegar a la vejez la mujer de Vives alcanza su grado más alto de dignidad, e incluso de autoridad; desaparece la sumisión y el humanista reclama para ella, por fin, un tratamiento igualitario [...]. En la vejez la mujer ha culminado su instrucción y ha adquirido la sabiduría y la virtud que la dignifican y la igualan al hombre».

que las comedias de santos son, invariablemente, comedias serias, y una mayor presencia del elemento erótico-amoroso (así como una expresión más vehemente del deseo y del ingenio femenino) podría perjudicar a este carácter serio e incluso a la transmisión de su mensaje moral.³⁶ El riesgo trágico, por otro lado, completamente ausente en las comedias de capa y espada, no está del todo desactivado en las comedias de santos, ni en cuanto a las subtramas amorosas ni en cuanto a la vida del santo, que a menudo muere o es martirizado al final de la obra.³⁷

En cuanto a la inserción de las subtramas amorosas en estas comedias hagiográficas, estamos plenamente de acuerdo con la observación (realizada, concretamente, a partir de la obra *San Segundo*) de Couderc [2008:80] de que en las comedias de santos «las fábulas de amores, por lo tanto, se subordinan a las exigencias doctrinales y didácticas que pretende expresar la comedia» aunque no creemos que «la trama humana, profana, engendrada por el amor, es un pretexto hábilmente elaborado por el poeta para alabar las virtudes del santo». No sucede así en muchos casos, en los que la decisión de no cerrar la trama secundaria amorosa evidencia una función más humilde, como elemento atractivo de segundo grado. Marín [1956:83] ya señalaba respecto a las comedias hagiográficas y el manejo de tramas secundarias en estas que Lope tenía a su disposición diferentes alternativas en estos casos: podía optar por incluir «una intriga secundaria añadida para contraste pero no mezclada con la acción principal» o por «una reelaboración del material con mezcla de elementos fabulosos». De ahí que la variabilidad e hibridez genérica en la que insiste tanto la crítica en los últimos años con relación a la composición de las comedias de santos (valgan como ejemplo los ya mencionados trabajos de Llanos López 2005, Cazés Gryj 2015 y Rubiera 2022) también deba aplicarse a la hora de analizar la configuración y función de sus subtramas amorosas y —aunque en me-

36. Es de utilidad recordar aquí las palabras de Zugasti [2003:176-178] con relación a la importancia del ingrediente erótico-amoroso en el argumento como indicador de que una comedia palatina es cómica o seria. Según el investigador, «cuando la principal línea de actuación de los protagonistas son sus problemas y enredos de amor (o sea, cómo emparejarse), entonces no hay ninguna duda de que estamos ante una comedia palatina cómica; pero cuando las cuestiones galantes entre damas y caballeros (que siempre persisten) ceden espacio a otras preocupaciones mayores como los temas de buen o mal gobierno, abusos de un príncipe libidinoso, privanza, honor conyugal, falsa o verdadera amistad..., en tal caso estaremos ante una comedia palatina seria».

37. En torno al concepto de riesgo trágico, sigue siendo de mucha utilidad el trabajo clásico de Vitse [1983], así como las nociones de Arellano [1988] sobre las convenciones de la comedia y espada, claramente ausentes en las comedias de santos analizadas.

nor medida, vistas las tendencias de Lope en esta pequeña muestra—, de los personajes femeninos que constituyen una parte fundamental de estas.

Título de la comedia (y nombre del santo protagonista)	Fecha de composición según Morley y Bruerton (y editor moderno)	Ambientación	Subtrama amorosa (personajes femeninos implicados) y relación con la trama principal o el santo protagonista
<i>San Segundo</i> (san Segundo de Ávila)	–1594 según Morley y Bruerton [1968:490]	–Siglo I d. C. –Múltiples cambios de localización, si bien la subtrama amorosa tiene lugar en Guadix (Granada).	–Subtrama concentrada en el segundo acto. –Subtrama amorosa principal entre Luparia (dama) y Vandalino (caballero), ambos nobles paganos que se convierten al cristianismo ante los milagros provocados por el santo. Matrimonio de la pareja. –No hay relación directa con el santo.
<i>La gran columna fogosa</i> (san Basilio Magno)	–1596-1603, según Morley y Bruerton [1968:472]	–Siglo IV d. C. (disputas de fe con los arrianos). –Lugar no especificado en el Imperio Romano Oriental.	–Subtrama dividida a lo largo de los tres actos. – Patricio (criado), se enamora de Antonia (noble), que desea hacerse monja, y firma un pacto con el demonio para que ella se enamore de él. El santo protagonista ayuda a la pareja a que el alma de Patricio no vaya al infierno. Resolución feliz y reconciliación de la pareja. –El santo ayuda directamente a la pareja.
<i>El rústico del cielo</i> (beato Francisco de Alcalá o del Niño Jesús)	–1604-1605, según Morley y Bruerton [1968:86] –Horquilla temporal confirmada por Llamas [2019:617]	–Segunda mitad del siglo XVI-principios del siglo XVII (muerte del santo ocurrida en 1604 es escenificada). –Cambios de localización en España, si bien la subtrama amorosa tiene lugar en Alcalá de Henares.	–Subtrama desarrollada en los dos primeros actos. –Andrea se prostituye durante la ausencia de su marido y, cuando él regresa, tiene un hijo de dos años. Ante las acusaciones de su marido, niega ser la madre del niño. Siguiendo los consejos del santo protagonista, ella abandona su vida anterior, el matrimonio se reconcilia y su marido acepta criar al niño. –El santo ejerce como consejero de la pareja.

Título de la comedia (y nombre del santo protagonista)	Fecha de composición según Morley y Bruerton (y editor moderno)	Ambientación	Subtrama amorosa (personajes femeninos implicados) y relación con la trama principal o el santo protagonista
<i>El saber por no saber</i> (beato fray Julián de Alcalá)	–Atribución dudosa, según Morley y Bruerton [1968: 550-551] –En torno a 1613, según Zapatero Molinuevo [2024:817]	–Último cuarto del siglo XVI-principios del siglo XVII (muerte del santo ocurrida en 1606 es escenificada). –Cambios de localización en España, si bien la subtrama amorosa tiene lugar en Alcalá de Henares.	–Subtrama desarrollada a lo largo de los tres actos. –Estudiante noble, Claudio, se enamora de Isabel, hija de un vendedor de vinos de Alcalá de Henares. La rapta y se la lleva a la guerra cuando se alista como soldado. El santo intenta persuadir en diferentes escenas de la comedia a Claudio de que deje marchar a Isabel, hasta que tiene éxito y se la lleva consigo en el tercer acto. Separación de la pareja y conversión de Claudio. –El santo ejerce como consejero de la pareja.
<i>San Diego de Alcalá</i>	–1613, según Morley y Bruerton [1968:90] –Case [1988:12] confirma la hipótesis de Morley y Bruerton	–Primera mitad y mediados del siglo XV (muerte del santo ocurrida en 1463 es escenificada). –Cambios de localidad en España, pero la subtrama amorosa sucede en Gran Canaria, ocupada todavía por los guanches.	–Subtrama concentrada en el segundo acto. –Clarista, reina de la Gran Canaria es requebrada por el príncipe Tanildo, que desea contraer matrimonio con ella, pero ama en realidad a Lisoro, su vasallo, falto de méritos para casarse con Clarista y que vive atormentado por los celos. Los dos galanes quieren pelearse por el amor de Clarista. Subtrama amorosa interrumpida sin cierre. –No hay relación directa con el santo (que se dirige a Gran Canaria, pero no desembarca allí ni conoce a los personajes indígenas).

Título de la comedia (y nombre del santo protagonista)	Fecha de composición según Morley y Bruerton (y editor moderno)	Ambientación	Subtrama amorosa (personajes femeninos implicados) y relación con la trama principal o el santo protagonista
<i>San Nicolás de Tolentino</i>	–1613-1615, probablemente 1614, según Morley y Bruerton [1968:597] –Norton [2016:20-21] acepta la hipótesis de Morley y Bruerton, si bien establece como límite 1618	–Segunda mitad del siglo XIII y finaliza a principios del siglo XIV (muerte del santo ocurrida en 1305 es escenificada al final). –Cambios de localización en Italia. La subtrama amorosa ocurre en Ancona y Fermo.	–Subtrama desarrollada a lo largo de los dos primeros actos. –Criada Celia y gracioso Ruperto (después fray Ruperto). Él la abandona en la primera jornada, ella acude al monasterio a tentarlo en la segunda jornada. Él se resiste. –Fray Ruperto es criado del santo protagonista, pero este no da consejos a la pareja.
<i>El capellán de la Virgen</i> (san Ildefonso)	–1614-1617, según Morley y Bruerton [1968:297] –1616, matiza Madroñal [2019:1073]	–Siglo VII. Reinado del godo Recisundo. –Cambios de lugar en España. La subtrama amorosa ocurre en Toledo.	–Subtrama desarrollada a lo largo de las tres jornadas. –Rosinda (sobrina del rey godo) y Favila (duque) están enamorados y desean heredar la corona juntos, pero se inmiscuye Ramiro, también sobrino del rey, que se enamora de la dama. Subtrama sin cierre. –Poca conexión con el santo protagonista y la trama principal (sobre todo, a través de rival amoroso, Ramiro).
<i>La niñez del padre Rojas</i> (san Simón de Rojas)	–1625, según Morley y Bruerton [1968:600]	–Segunda mitad del siglo XVI. (en torno a 1560 por la edad del santo). –Cambios de localización en España. La subtrama amorosa parece tener lugar en Móstoles.	–Subtrama desarrollada a lo largo de las tres jornadas. –Romance y matrimonio de los criados Marina y Crispín, que se ven separados el uno de la otra en el segundo acto. Boda en el tercer acto y, tras un desencuentro, la pareja se reconcilia.

Título de la comedia (y nombre del santo protagonista)	Fecha de composición según Morley y Bruerton (y editor moderno)	Ambientación	Subtrama amorosa (personajes femeninos implicados) y relación con la trama principal o el santo protagonista
<i>La vida de san Pedro Nolasco</i>	–1629 según Morley y Bruerton [1968:600] –Hipótesis confirmada por Casariego Castiñeira [2022:505]	–Siglo XIII (1209- finales de 1240). –Valencia para la subtrama de Alifa y Argel para la subtrama de Teresa.	–Dos subtramas amorosas: Alifa, dama mora, intenta seducir al caballero cristiano Juan pero fracasa (desarrollada solo en el segundo acto); la noble Teresa de Vidaurre, cautiva de los moros, intenta recuperar el amor del rey Jaime pero finalmente se acoge en un convento (desarrollada solo en el tercer acto). –El santo ejerce como consejero en las dos subtramas amorosas.

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZCUA, José, «El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro», *Acta Poética*, 7, 1-2 (enero de 2005), pp. 37-48.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia-Fundación Juan March, Madrid, 1976.
- APARICIO MAYDEU, Javier, «*Juntar la tierra con el cielo*. La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8, 2, (1989), pp. 323-332.
- APARICIO MAYDEU, Javier, «A propósito de la comedia hagiográfica barroca» en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coords. Manuel García Martín, Ignacio Arellano Ayuso, Javier Blasco, Marc Vitse, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 141-152.
- APARICIO MAYDEU, Javier, «Preliminares para una definición de la comedia religiosa en el siglo XVII», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Irvine, 24-29 de agosto de 1992. Volumen III. Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII*, Universidad de California, Irvine, 1994, pp. 169-176.
- ARAGONE TERNI, Elisa, *Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega*, Casa Editrice D'Anna, Mesina, Firenze, 1971.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José, ed., *El divino africano*, Lope de Vega Carpio, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. Ramón Valdés y María Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2007, vol. 1, pp. 165-302.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988), pp. 27-49.
- ARELLANO, Ignacio, «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 7-32.
- ARELLANO, Ignacio, «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 311 (2015), pp. 17-35.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Espacios de santidad y puesta en escena: las primeras comedias hagiográficas de Lope (1594-1609)», *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 5 (2015), pp. 31-46.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, «Las madres en la comedia barroca española», en *L'ordim*

- de la llar: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i pervivència dins la cultura; 8-11 de maig 2002*, coord.. Francesco de Martino, Levante, Bari, 2003, pp. 153-174.
- CALVO, Florencia, «Teatro y emblemática: Favila y los modelos de gobernantes en el teatro histórico de Lope de Vega», en *Estudios de teatro español y novohispano: Actas del XI Congreso de la AITENSO (Buenos Aires, septiembre 2003)*, eds. Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena Laura González, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005, pp. 139-152.
- CAMARGO, Fray Ignacio, «Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo, Salamanca, Lucas Pérez, 1689», en *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Emilio Cotarelo y Mori, ed. facsímil José Luis Suárez García, Universidad de Granada, Granada, 1997, pp. 121-128.
- CANNING, Elaine, «Sacred souls and sinners: abstinence and adaptation in Lope's religious drama», en *A Companion to Lope de Vega*, eds. Alexander Samson y Jonathan Thacker, Tamesis, Woodbridge, 2008, pp. 147-158.
- CARREÑO GALLARDO, Joaquín, «De la ciudad terrena a la Ciudad de Dios: la *peregrinatio vitae* de Agustino en *El divino africano* de Lope de Vega», en «*Nulla dies*». *Actas del XIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2023)*, eds. Carlos Mata Induráin y Ariel Núñez Sepúlveda, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2024, pp. 139-154.
- CASE, Thomas E., ed., *San Diego de Alcalá*, Lope de Vega Carpio, Reichenberger, Kassel, 1988.
- CASE, Thomas E., «Understanding Lope de Vega's comedia de santos», *Hispanófila*, 125 (1999), pp. 11-22.
- CAZAL, Françoise, «El santo frente a la solicitud amorosa en tres piezas de Lope de Vega (*El santo negro Rosambuco*, *Barlán y Josafá* y *El Serafín Humano*)», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, coords. Françoise Cazal, Amaia Arizaleta, Claude Chauchadis, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2005, vol. 1, pp. 127-138.
- CAZÉS GRYJ, J. Dann, «La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro», *Atalanta*, 3, 2 (2015), pp. 37-70.
- CIRNIGLIARO, Noelia, «Versiones de la historia, versiones de la leyenda. Sobre la comedia hagiográfica de Lope de Vega», *Filología*, 33, 1-2 (2000), pp. 187-206.
- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funciona-*

- lista del teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2006.
- 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, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2008, pp. 65-84.
- CUÉLLAR, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro, 2017-2025*, en línea, disponible en: <<http://etso.es/cetso/>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- D'ARTOIS, Florence, «El teatro en el teatro en *Lo fingido verdadero*. Nuevo intento de aproximación», en «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 181-189.
- DURÁ CELMA, Rosa, «“Un nuevo arrepentimiento”: *La conversión de la Magdalena*, una comedia inédita en la colección teatral de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar», *Cuadernos de investigación filológica*, 41 (2015), pp. 7-31.
- EGIDO, Teófanés, «Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista. (La manipulación de san Juan de la Cruz)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 25 (2000), pp. 61-85.
- GARASA, Delfin Leocadio, *Santos en escena (Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1960.
- GARCÍA, Mina, «Mujeres endemoniadas en escena», en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, eds. María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alacant, 2016, pp. 121-139.
- 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, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2005, pp. 809-826.
- MADROÑAL, Abraham, ed., *El capellán de la Virgen*, Lope de Vega Carpio, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2007, vol. 1, pp. 417-535.
- MARÍN, Diego, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, University of Toronto Press-Ediciones De Andrea, Toronto-México D.F., 1956.

- MAZZOCCHI, Giuseppe, ed., *Juan de Dios y Antón Martín*, Lope de Vega Carpio, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2010, vol. 3, pp. 1363-1508.
- MCGRADY, Donald, «La autenticidad de dos comedias sobre santa Teresa atribuidas a Lope», *Criticón*, 109 (2009), pp. 45-55.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares. *San Segundo*», en *Obras de Lope de Vega. Comedias de santos*, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1894a, vol. 4, pp. CVI-CXI.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares. *La gran columna fogosa*», en *Obras de Lope de Vega. Comedias de santos*, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1894b, vol. 4, pp. LXXX-LXXXV.
- MONTALVO MARECA, Sergio, «Lope de Vega y la reinterpretación de la perícopa de la mujer adúltera: consideraciones en torno al auto sacramental de *La adúltera perdonada*», *Hipogrifo*, 11, 2 (2023), pp. 649-673.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- MORRISON, Robert R., *Lope de Vega and the «Comedia de Santos»*, Peter Lang, New York, 2000.
- MUGURUZA ROCA, Isabel, «De la bruja a la matrona: imágenes contrapuestas de la mujer anciana en la literatura y el discurso moral», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coords. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidade Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2008, pp. 1467-1475.
- MÜLLER, Isabel, «Espacio de contiendas y de amores. Sobre la representación de la frontera en la comedia de Lope de Vega», en *Aspectos actuales del hispanismo mundial: literatura, cultura, lengua*, ed. Christoph Strosetzki, De Gruyter Mouton, Berlin, 2018, vol. 1, pp. 503-518.
- NORTON, Roy, ed., *San Nicolás Tolentino*, Lope de Vega Carpio, Reichenberger, Kassel, 2016.
- OLEZA, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», 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, coords. Teresa Ferrer Valls y Manuel V. Diago, Universidad de Valencia, València, 1991, pp. 165-188.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 18 (2012), pp. 1-39.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Pedro CONDE PARRADO, eds., *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2016.
- PROFETI, María Grazia, «La comedia de santos entre encargos, teatro comercial, textos literarios», 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, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2008, pp. 233-254.
- PROFETI, María Grazia, «La “comedia de santos” y sus riesgos», en *De lo sobrenatural a lo fantástico: Siglos XIII-XIX*, coords. Barbara Greco y Laura Pache Carballo, Biblioteca Nueva, Madrid, 2014, pp. 73-88.
- REYRE, Dominique, «Invención lopesca de San Jerónimo o el desierto como crisol de santidad en *El Cardenal de Belén* de Lope de Vega», en *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Université de Toulouse II-Le Mirail-Presses Universitaires du Mirail, Paris, 2006, pp. 857-880.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, ed., Félix Lope de Vega Carpio, *El serafín humano*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coords. Alejandro García-Reidy y Fernando Plata, Gredos, Barcelona, 2020, vol. 1, pp. 615-790.
- RUBIERA, Javier, «Hibridez genérica y unidad artística en la comedia de santos: el proceso de hibridación en *Lo fingido verdadero*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 28 (2022), pp. 103-139.
- RUBIERA, Javier, «El bautismo de Ginés: variaciones de un tema metateatral en tres comedias españolas», en «*De la comedia a que vamos / este ha sido el entre-més*»: estudios sobre metateatro y la comedia áurea, coord. Iñaki Pérez Ibáñez, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2023, pp. 267-287.
- SÁEZ, Adrián J., *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 2019.
- SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.
- SÁNCHEZ LLAMA, Iñigo, «La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*.

- Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coords. Manuel García Martín, Ignacio Arellano Ayuso, Javier Blasco y Marc Vitse, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 941-947.
- SERRALTA, Frédéric, «El tipo del “galán suelto”. Del enredo al figurón», *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988), pp. 83-93.
- SIRERA, Josep Lluís, «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en *Comedias y comediantes; estudios sobre el teatro clásico español*, eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Universitat de València, València, 1991, pp. 54-78.
- TEULADE, Anne, «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, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2008, pp. 85-99.
- VANGSHARDT, Rasmus, «Ruins of Empire or tears of joy? An intersection of history and the Bible in Lope de Vega's religious comedias», *Journal of the Bible and its Reception*, 11, 2 (2024), pp. 227-244.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El capellán de la Virgen*, ed. Abraham Madroñal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2007, vol. 1, pp. 417-535.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El cardenal de Belén y vida de san Jerónimo*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. 1, pp. 845-1010.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El divino africano*, ed. José Aragüés Aldaz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés y María Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2007, vol. 1, pp. 165-302.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La gran columna fogosa*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1894, vol. 4, pp. 187-228.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Juan de Dios y Antón Martín*, ed. Giuseppe Mazzochi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. Ramón Valdés y María Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2010, vol. 3, pp. 1363-1508.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo fingido verdadero*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Gredos, Barcelona, 2017, vol. 2, pp. 735-893.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los locos por el cielo*, ed. Enric Bassegoda i Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2009, vol. 1, pp. 305-427.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La niñez del padre Rojas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1895, vol. 5, pp. 281-314.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El rústico del cielo*, ed. Jacobo Llamas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Gredos, Barcelona, 2019, vol. 2, pp. 615-794.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El saber por no saber*, ed. Ane Zapatero Molinuevo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIII*, coord. Fernando Rodríguez-Gallego, Gredos, Barcelona, 2024, vol. 2, pp. 811-998.
- VEGA CARPIO, Lope de, *San Diego de Alcalá*, ed. Thomas E. Case, Reichenberger, Kassel, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *San Nicolás de Tolentino*, ed. Roy Norton, Reichenberger, Kassel, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *San Segundo*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1894, vol. 4, pp. 429-462.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El serafín humano*, ed. Fernando Rodríguez Mansilla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coords. Alejandro García-Reidy y Fernando Plata, Gredos, Barcelona, 2020, vol. 1, pp. 615-790.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La vida de San Pedro Nolasco*, ed. Paula Casariego Castiñeira, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, coords. Fausta Antonucci y Marco Presotto, Gredos, Barcelona, 2023, vol. 1, pp. 503-640.
- 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, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2008, pp. 21-37.
- VINCENT-CASSY, Cécile, «Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa. Sobre las comedias de “santas” de Tirso de Molina», *Criticón*, 97-98 (2006), pp. 45-60.

- VINCENT-CASSY, Cécile, «Luchar por su santo. Rivalidades entre las órdenes religiosas en torno a las canonizaciones en el siglo XVII», en *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico de la Edad Moderna*, coords. José Luis Beltrán, Bernat Hernández y Doris Moreno, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2016, pp. 179-192.
- VITSE, Marc, «Notas sobre la tragedia áurea», *Criticón*, 23 (1983), pp. 15-33.
- WARDROPPER, Bruce W., «La comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría de la comedia*, ed. Elder Olson, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 183-242.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO, 4-6 de junio de 2003*, coords. Eva Galar y Blanca Oteiza Pérez, Instituto de Estudios Tirsiarios, Pamplona, 2003, pp.159-185.