

San Dionisio Areopagita y el teatro hagiográfico hispano en los siglos XVI y XVII

Saint Dionysius the Areopagite and Hispanic Hagiographic Drama in the 16th and 17th Centuries

Ricardo Enguix

<https://orcid.org/0000-0001-9196-091X>

Kaunas University of Technology

LITUANIA

ricardo.enguix@ktu.lt

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 525-541]

Recibido: 16-06-2023 / Aceptado: 13-10-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.32>

Resumen. El propósito de este artículo es realizar un breve estudio de tres obras manuscritas inéditas protagonizadas por san Dionisio Areopagita, compuestas durante los siglos XVI y XVII.

Palabras clave. Siglo de Oro; teatro hagiográfico; teatro religioso; comedia de santos.

Abstract. The aim of this article is to do a brief study on three unedited manuscript drama plays featuring Saint Dionysius the Areopagite, composed during the 16th and 17th centuries.

Keywords. Golden Age; Hagiographic drama; Religious drama; Comedy of saints.

1. INTRODUCCIÓN

Hacia mediados del siglo XVI puede observarse en el ámbito teatral hispano la proliferación de obras de temática hagiográfica, como evidencian, por ejemplo, la *Representación de los mártires Justo y Pastor* de Francisco de las Cuevas, la *Historia de la gloriosa santa Orosia* de Bartolomé Palau o la *Tragedia de sancta Catharina de Alexandria* de Bartolomé Cairasco de Figueroa. Temática que fue ganando relevancia en las tablas hispanas gracias a las directrices emanadas del Concilio de Trento, pues en él se encumbró, entre otras cuestiones, a los mártires y santos como modelos de virtud a seguir, auspiciándose la representación artística de sus prodigiosas vidas y, por extensión, la composición de piezas teatrales inspiradas en ellas, pues el drama permitía ver al santo «en cuerpo y en vida»¹, y que, con el paso del tiempo, de la mano de la fórmula del *Arte Nuevo* lopesco, llegó a conformar, ya en pleno siglo Barroco, el género de la comedia de santos, que gozó de gran éxito entre el público.

De entre la ingente nómina de santos que vieron sus vivencias teatralizadas² vamos a centrar nuestra atención en san Dionisio Areopagita y, en concreto, en tres composiciones inéditas que han llegado hasta nosotros de forma manuscrita: las anónimas *Auto a la conversión y martirio de san Dionisio* y *El gran ateniense y sol eclipsado*, y *El divino areopagita* de Rodrigo Pacheco³.

1.1. San Dionisio Areopagita y su leyenda hagiográfica

Antes de abordar el estudio de estas obras estimamos oportuno dedicar unas líneas a la leyenda hagiográfica del mártir ateniense; en primer lugar cabría destacar que en ella se aúnan dos personalidades distintas: por un lado tendríamos al Dionisio que, según las Sagradas Escrituras, fue convertido por san Pablo durante su estancia en Atenas⁴, que fue identificado hasta prácticamente el Renacimiento con el autor del *Corpus Areopagiticum*⁵ y que según la tradición fue obispo de Atenas; y por otro tendríamos a san Dionisio de París, primer obispo de dicha ciudad, que tras ser decapitado deambuló con su cabeza en las manos. Confusión que, según parece, arrancó con una *passio* del santo anónima, de origen francés, que

1. Fernández Rodríguez, 2020, p. 552.

2. A modo de ejemplo del gran número de obras protagonizadas por santos podemos citar el trabajo de Menéndez Peláez titulado «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica» (2004), pues en él se recogen más de medio millar de piezas de temática hagiográfica.

3. Excluimos el auto *A Dios por razón de Estado* de Calderón inspirado en las vivencias del santo ateniense, pues, a diferencia de las obras objeto de estudio en este trabajo, goza de ediciones modernas y ha recibido cierta atención por parte de la crítica.

4. *Hechos*, 17, 34.

5. Soto Posada, 2012, pp. 216-217.

servió de fuente para la *Passio S. Dionysii* compuesta por Hilduino, abad de Sanit-Denis⁶, de donde pasó a la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine y, de ahí, a los compendios hagiográficos hispanos, en los que se inspiran las composiciones dramáticas que nos ocupan.

En cuanto a sus vivencias, las distintas colecciones de vidas de santos apenas presentan variaciones: Dionisio era uno de los principales jueces del Areópago, barrio ateniense que le cede su sobrenombre, y gozaba de gran estima entre sus conciudadanos por sus notables dotes intelectuales, pues era un célebre astrónomo y experto en cuestiones teológicas. Durante su estancia en la ciudad egipcia de Heliópolis, a donde se había trasladado para ahondar en sus estudios de astronomía, presencia el eclipse sobrenatural que tuvo lugar durante el óbito de Jesucristo, hecho que lleva a pensar tanto a él como a sus conciudadanos, pues fue visible en un amplio espacio geográfico, en la existencia de un dios desconocido causante de dicho fenómeno, por lo que a raíz de este hecho comienza en Atenas el culto a esta nueva deidad. Tiempo después Dionisio se encuentra con san Pablo en Atenas, y tras oír de boca del apóstol que el prodigioso eclipse tuvo lugar al morir Cristo en la cruz, a quien san Pablo identifica como el dios desconocido al que se adora en dicha ciudad, y presenciar cómo el santo devuelve milagrosamente la vista a un ciego, se convierte al cristianismo. Tras tres años de estudio y prédica de los dogmas de la fe, Dionisio es nombrado obispo de Atenas por san Pablo, y con el tiempo se traslada a Roma, donde el papa Clemente le envía a París para realizar labores de apostolado; ciudad a la que llega con sus compañeros Rústico y Eleuterio, y donde es ajusticiado por el adelantado Fescenio, momento en el que tiene lugar su prodigio más significativo, pues tras ser Dionisio decapitado su cuerpo se levantó, recogió su cabeza y comenzó a andar. Episodios que, como se verá en lo sucesivo, vertebran las distintas composiciones dramáticas estudiadas en este trabajo.

2. ESTUDIO DE LAS OBRAS

2.1. El *Auto a la conversión y martirio de san Dionisio*

Arrancamos nuestro estudio con el *Auto a la conversión y martirio de san Dionisio*, cuyo único testimonio manuscrito conservado se custodia en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Mss. 15262⁷. Se trata de una pieza que consta de 941 versos, sin divisiones en actos, y que está integrada en su totalidad por metros

6. Lapidge, 2017, p. 126.

7. El texto está dispuesto a una sola columna y copiado por un único amanuense, que según Alenda y Mira se identificaría con el librero Matías Martínez (Paz, 1916, p. 674). A este respecto también estimamos oportuno señalar que pueden percibirse en el manuscrito algunas enmiendas, atribuibles a la mano de Francisco de Rojas, clérigo que corrigió numerosas piezas teatrales durante el siglo XVII, según los investigadores que participan en la base de datos *Manos*.

tradicionales castellanos, en concreto redondillas, quintillas y un romance⁸, hecho que nos lleva a pensar que fue compuesta antes de 1575, fecha en la que, según Morley, se generalizó en el ámbito teatral castellano el empleo de metros de origen italiano⁹. Estilísticamente se trata de una obra muy próxima a las composiciones que conforman el *Códice de autos viejos*, repertorio dramático para la festividad del Corpus fechado por Reyes Peña entre 1550-1575¹⁰ y por Pérez Priego entre 1559-1578¹¹, por lo que entendemos que el *Auto* debió ser compuesto también para ser representado durante dicha festividad.

En cuanto a su argumento, al tratarse de una pieza bastante breve, los distintos episodios de la biografía del santo se van sucediendo sin contextualización, hecho que propicia que se den varios saltos espaciales y temporales a los que no se hace alusión explícita. El *Auto* arranca con una oblación ofrecida por Dionisio y su amigo Rufilo a varios dioses. Tras el sacrificio tiene lugar a la salida del templo el encuentro entre los presentes en la oblación y san Pablo, momento en el que el santo les informa de que el dios desconocido al que se adora en Atenas es Jesucristo y que el prodigioso eclipse tuvo lugar con motivo de su óbito:

¿Pues sabéis que el que se encierra
dentro de esas letras nueve,
que ser conocido debe
y se inora en esta tierra,
es el supremo Señor
del uno y del otro polo,
tres personas y un Dios solo
del cuerpo y alma criador?
[...]
Aqueste es pues el Dios mío
y de todo el mundo y vuestro,
y este el que os pedrico y muestro
y a quien dais altar vacío (fols. 5v-6r).

San Pablo respalda su argumentación con un prodigio, pues hace que un ciego recobre milagrosamente la vista, hecho tras el que no le queda duda a Dionisio de la veracidad del credo que profesa Pablo y, en consecuencia, se convierte al cristianismo:

apóstol santo, ya he visto
por tu gran predicación
y con la luz de razón
que el vivo Dios es tu Cristo,
[...]

8. El *Auto* está compuesto prácticamente en su totalidad por redondillas, salvo un romance de 28 versos y cinco quintillas.

9. Morley, 1925, p. 519.

10. Reyes Peña, 2003, p. 394.

11. Pérez Priego, 1987, pp. 253-264.

y que aquestos dioses muertos
son los demonios con velos,
y pues Dios abrió los cielos
y me ha dado ojos abiertos,
ver quiero su eterna ciencia
y que también me vea Él mismo (fol. 7v).

Tras la conversión del santo tienen lugar dos breves pasajes, uno en el que aparece el adelantado Festonio¹² con dos capitanes para contextualizar la persecución de la que están siendo objeto los cristianos, y otro en el que Dionisio es nombrado obispo de Atenas por san Pablo; escenas que sirven de puente a la segunda parte de la acción, en la que Dionisio será apresado y ajusticiado por las autoridades romanas, y en las que se producen los saltos temporales y geográficos a los que hicimos alusión unas líneas atrás, pues el martirio del santo, como quedó dicho, tuvo lugar en París, ciudad a la que, según sus hagiografías, se trasladó por petición del papa Clemente varios años después de su nombramiento como obispo de Atenas.

Con el propósito de evitar que la composición fuera una mera sucesión de escenas basadas en las vivencias del santo, el dramaturgo dotó de cierto dinamismo a la acción con dos pasajes de eminente carácter cómico. El primero de ellos, que se escenifica tras la entrada de Dionisio y Rufilo en el templo para realizar el sacrificio a los dioses, está protagonizado por un ciego y su compañero, llamado Orifeo, que finge ser invidente para ganarse el sustento¹³; dúo que, buscando un buen lugar donde pedir limosna, acaba en las puertas del templo donde Dionisio está realizando el sacrificio, hecho que propicia que el ciego se vea involucrado en la acción principal, pues será objeto del milagro obrado por san Pablo. El segundo pasaje, que tiene lugar durante la prisión de san Dionisio, está protagonizado por cuatro presos que, para festejar la resistencia de uno de ellos a las torturas a las que se ve sometido, deciden honrarle con unas glosas y que, en pleno recital, son abordados por un escribano que viene a leerle a uno de ellos su sentencia de muerte. Sin embargo, pese a la nefasta noticia, no decae su ánimo y prosiguen con su recital festivo.

También estimamos oportuno destacar en este breve estudio el empleo de tramoya escénica en la composición, pues en la aparición cristológica que tiene lugar durante la prisión de Dionisio mediaba, según queda reflejado en una acotación,

12. Es bastante significativo que en esta composición el adelantado se llame Festonio y no Fescenio, nombre que tenía, según la tradición hagiográfica del santo, el adelantado romano que ordenó su ejecución. Entendemos que en algún momento del proceso de transmisión de la obra se produjo esta errata a manos de algún copista que no conociera en profundidad la leyenda de san Dionisio, pues solo se alude al nombre del adelantado en una acotación (fol. 8r).

13. Al preguntarle el ciego a su compañero si le va bien haciéndose pasar por invidente, este responde socarronamente que «Es tan bueno y tal el vicio / que quisiera cegar luego» (fol. 2v).

una peana elevadora que permitía a Cristo descender al escenario¹⁴ y, en los últimos compases del *Auto*, durante la aparición de Dionisio decapitado, se empleaban unas llamas que hicieran resplandecer la cabeza del santo¹⁵, tal y como reza una acotación¹⁶.

Por último nos gustaría señalar que la obra sigue con bastante fidelidad la leyenda de san Dionisio, pues en los albores del teatro hagiográfico hispano primaba entre los dramaturgos mostrar la virtud del santo en escena; propósito que, con el paso del tiempo, acabó relegado a un segundo plano en favor de la representación de los prodigios relacionados con las vivencias de los santos, ya que, a fin de cuentas, la escenificación de lo milagroso mediante complejas tramoyas resultaba ser el principal acicate para atraer al público a la representación.

2.2. La comedia de *El gran ateniense y sol eclipsado*

Mayor extensión presenta la segunda obra objeto de estudio en este trabajo, la anónima *El gran ateniense y sol eclipsado*, cuyo texto ha llegado hasta nosotros en el manuscrito Mss. 17210¹⁷ custodiado en la Biblioteca Nacional de España, pues su texto está integrado por 3044 versos segmentados en tres jornadas¹⁸. Composición que difiere de la pieza que la precede en este trabajo no solo en el plano formal, sino también por el dinamismo de la acción representada en las tablas, pues los cuadros que articulan la acción dramática están, por lo general, ubicados en

14. «Baja Cristo por la peana» (fol. 13v).

15. En la acotación que introduce la aparición de Dionisio tras ser decapitado solo se apunta que aparece «descabeza[do]»; sin embargo, puede deducirse que el santo debía portar su cabeza gracias a una intervención del adelantado: «¿Qué es esto que se recrece? / ¿No veis el gran resplandor / de su rostro?» (fol. 16v).

16. «Echen lla[ma]rada[s]» (fol. 16v).

17. El manuscrito está integrado por veintisiete folios, numerados a lápiz en la esquina superior derecha del recto de cada uno de ellos, con el texto dispuesto, por lo general, a dos columnas salvo en los folios 9 y 10, donde el texto está copiado a una columna, y presenta un folio en blanco separando las jornadas segunda y tercera. En cuanto a la obra, está copiada a cuatro manos, una que funcionó a modo de copista principal, que transcribió prácticamente en su totalidad las jornadas primera y tercera, y otras dos que, junto a esta, copiaron distintas secciones de la segunda jornada. También puede apreciarse una cuarta mano que realiza enmiendas en una acotación en el folio 1v y que transcribe el texto que presenta el folio 10v, amanuense al que dedicaremos mayor atención en la siguiente nota.

18. Excluimos del cómputo de versos una sección, integrada por 12 versos, que aparece al final de la primera jornada, que, a nuestro juicio, parece añadida a posteriori por el cuarto amanuense al que hicimos alusión en la nota anterior y que debería ir inserta en los primeros compases de la composición, pero que argumentalmente no hace mucho sentido, por lo que la consideramos apócrifa. Por otro lado, cabría señalar que se puede conjeturar la fecha de composición de la obra a partir de su versificación, pues teniendo en cuenta que algo más de un 70 % está integrado por redondillas y quintillas, con preponderancia de esta última estrofa, que el romance solo supone un 17,93 % de la composición, y que, como apunta Rodríguez López-Vázquez en su edición de la comedia *Tan largo me lo fiáis* de Claramonte, a partir de la década de 1610 disminuye el empleo de la quintilla en favor de la décima y el romance, que pasa a ser estrofa mayoritaria hacia mediados de la siguiente década (1990, p. 7), podríamos conjeturar que la comedia que nos ocupa fue compuesta entre 1585-1586, fechas en las que se generalizó la segmentación tripartita en el teatro hispano (Arata, 1996, p. 13), y 1610.

emplazamientos geográficos distintos, por lo que los saltos espaciales son constantes a lo largo de la obra. Hecho que puede apreciarse en el arranque mismo de la comedia, pues mientras en los primeros compases vemos a Dionisio presenciando maravillado junto a Aristófanes el extraordinario eclipse, cuyo origen atribuye el sabio ateniense a un poder sobrenatural, en el siguiente cuadro se asiste, a modo de acción paralela en el tiempo, al planto, a los pies de la cruz, de san Juan, la Virgen y María Magdalena, que también presencian dicho fenómeno:

Negras y enlutadas horas,
tenebroso y triste día
que a tu muerto Dios adoras
y en la viudez de María
con negras lágrimas lloras,
bien pareces que agradeces
la luz con que te vistió
y que tenerla mereces,
pues al tiempo que murió
Él muere y tú te escureces (fol. 1v).

No volverá a emerger la materia hagiográfica hasta mediados de la jornada, momento en el que se asiste a la conversión de Dioniso al cristianismo y en el que diversos personajes irán congregándose junto al santo en escena. El primero de ellos es el padre de un joven llamado Eleuterio que acude a Dionisio por su condición de juez para que imparta justicia, pues su hijo ha caído presa de los embustes que predica un extranjero que responde al nombre de Pablo; cuando el santo iba a llamar a dicho hombre a su presencia aparece este en compañía del joven, y tras dar cuenta de su semblanza por extenso apunta cuál es su cometido:

un Dios único os predico,
que en las vírgines entrañas,
tomando forma de siervo,
vistió nuestra carne flaca.
Nació, creció y en efecto,
por la salud de las almas,
murió en una cruz que entonces
se daba por más infamia;
turbose en su muerte el cielo,
el sol enlutó su cara
quedando eclipsado y triste (fol. 7v).

Al oír Dionisio que Pablo predica la ley de un dios por cuyo óbito se produjo el eclipse ve confirmadas sus creencias acerca de su origen sobrenatural, con lo que poco más necesita para convertirse a la fe del extranjero y pide ser bautizado.

A partir de la segunda jornada puede apreciarse que la presencia de Dionisio en las tablas va menguando en favor de los protagonistas de una subtrama de corte amoroso, imbricada con la materia hagiográfica, que supone el motor principal de la acción dramática a partir de este momento. Trama que comienza a gestarse

durante el primer tercio de la primera jornada, momento en el que Dionisio y Aristófanes se encuentran con unos romanos que se dirigen a Francia y que, debido al eclipse, acaban aportando en Atenas, entre los que se encuentra Fescenio, a quien le ha sido encomendado por el César el gobierno de Francia y que, como ya apuntamos, será el que sentencie a muerte al santo. Circunstancia que permite al dramaturgo imprimir mayor dramatismo al óbito de Dionisio fraguando la amistad entre víctima y verdugo, pues el ateniense, ante la difícil situación en la que se ve el romano, que debido a la tormenta ha perdido la mayor parte de su flota, le ofrece naves y hombres con los que emprender de nuevo su camino. Los lazos que establece Fescenio en Atenas no se limitan solo a Dionisio, pues también se desposa con Lucela, hermana de Aristófanes, en unas bodas oficiadas por el santo ante los altares de Marte y del «deo ignoto» (fol. 5r) tras las que los recién desposados parten rumbo a Francia. La pareja no vuelve a aparecer en escena hasta el comienzo de la segunda jornada, momento en el que Fescenio, henchido de celos debido a una carta que Lucela ha recibido durante el viaje de un admirador secreto, aprovecha un alto en el camino realizado en Marsella para abandonar allí a su esposa mientras esta duerme:

si me regala me afrenta,
 si me deja desespero,
 si me mira me atormenta,
 de verla con pena muero,
 rabio de verla contenta,
 pienso la vez que me mira
 que finge y que me desprecia
 [...]
 quiérola dejar, harelo,
 pues no hago ni dispongo
 alivio en mi desconsuelo
 si un mar entero no pongo
 en medio de mi recelo;
 duerme y vela, esposa bella,
 que en la playa de Marsella
 hoy quedan tus gracias solas (fol. 12r).

Poco le durará la congoja a Lucela tras despertarse y verse abandonada, pues una melodiosa voz la guía a una gruta donde se encuentra con María Magdalena¹⁹, quedando la ateniense prendada de la santa desde un primer momento debido a su extraordinaria belleza y a sus prodigiosos poderes, pues sabe, sin conocerla, quién es, qué le ha pasado con su marido y que está encinta; conocimiento prodigioso que la Magdalena atribuye a Cristo, por lo que a partir de este momento comienza, de la mano de la santa, su conversión al cristianismo:

19. María Magdalena llegó a Marsella, según la *Leyenda Dorada*, acompañando a san Maximino y, tras predicar la doctrina cristiana por tierras galas, se retiró al desierto durante treinta años; leyenda en la que, como puede apreciarse, se habría inspirado libremente el anónimo dramaturgo a la hora de componer esta pieza.

LUCELA	Dame relación entera, porque sabiendo su nombre con más afición le quiera.
MAGDALENA	El que adoro es Dios y hombre, [...] entra, acabarás de ver quién es mi amante en mí (fol. 13v).

Tiene lugar a continuación un dilatado pasaje en el que se desarrolla la visita que, según algunas hagiografías, realizó Dionisio a la Virgen en Jerusalén, cuya función, a nuestro parecer, sería pausar en cierta medida la acción dramática, pues poco de lo representado en él tiene relevancia en la trama que vertebra la obra. Tras esta escena sucede un nuevo salto geográfico, pues la acción pasa a París, donde vemos cómo Fescenio toma posesión del gobierno de Francia y recibe una misiva del propio Emperador en la que se le ordena perseguir a los cristianos:

oíd de una nación predicadora
que llama dios a un dios crucificado,
[...]
muera muerte cruel quien la s[iguiera],
mancebo, viejo o de la edad que fuere.
No respetéis edad, tocas ni canas,
que importa al bien de nuestro invicto imperio (fol. 17v).

Mandato ante el que Fescenio reacciona, en un principio, de forma muy entusiasta, pero repentinamente se ve afectado por cierta melancolía que le hace confesar a Lelio la desazón que sufre a causa de sus enfermizos celos, por lo que le pide que vaya a Marsella en busca de Lucela:

FESCENIO	Si mi descanso deseas, si mis desventuras sientes, si en mi servicio te empleas, busca mis prendas ausentes, y dila cuando la veas.
LELIO	¿Qué le he de decir?
FESCENIO	No sé, que es de mí más deseada que el cielo, que el sol que ves (fol. 18v).

Tras la petición de Fescenio la acción vuelve a trasladarse a Marsella, donde tiene lugar el encuentro fortuito entre Lucela y Eleuterio, que informa a la ateniense de la futura llegada de Dionisio a Francia para predicar la palabra divina y, al ver que pronto dará a luz, se ofrece a asistirle y a bautizar al recién nacido, pues ha sido ordenado sacerdote.

En el arranque de la tercera jornada la acción continúa en Marsella, aunque entre escena y escena han transcurrido unos siete años, tal y como evidencia el hijo de Lucela, Rústico²⁰, al interrogar a su madre acerca de la identidad de su padre, pues el niño desconoce quién es su progenitor:

RÚSTICO	Siete años ha que nací y no sé quién me engendró, solo una tarde oí que en Marsella te dejó y en el mar me concebí.
LUCELA	¡Qué porfiado villano estás, Rústico! ¿No basta saber que eres fiel cristiano, hijo de una mujer casta y de un soberano romano y que es noble? ¿Quieres más? (fol. 20r).

La discusión entre madre e hijo se ve interrumpida por un canto que anuncia el óbito de María Magalena y por la llegada de Eleuterio, al que comunican la muerte de la santa, y este les refiere la suerte que ha corrido Dionisio, pues ha sido prendido por los hombres de Fescenio y trasladado a París, donde está siendo torturado para que reniegue de su fe. Noticia ante la que ni Lucela ni Rústico se arredran y, poniendo su vida en juego debido a su credo, se disponen a viajar a París para ver a Dionisio e intentar interceder por él²¹.

A partir de este momento la acción se traslada definitivamente a París, emplazamiento en el que asistimos a una rápida sucesión de escenas, vinculadas entre sí, principalmente, por la presencia de Fescenio en las tablas, que desembocan en el desenlace de la composición; así, vemos cómo el romano condena a Dionisio a ser degollado por su insolencia y obcecación en su credo, su encuentro con Rústico, del que desconoce su identidad y que, por tanto, es hijo suyo, tomándolo por un simple cristiano, la ejecución del santo ateniense y la consecuente condena a muerte de Rústico por deseo propio, pues pretende acompañar al santo en su tránsito al cielo²², la aparición milagrosa de san Dionisio portando su cabeza, que entrega a Lucela, y la conversión de Fescenio tras ver el prodigio obrado por el santo:

¿pero qué espantoso extremo
es el que salgo a mirar?
¿No es el cuerpo desangrado
de Dionisio el que pasea?

20. Tal como ya apuntamos, el personaje de Rústico procede de la leyenda del santo, pues se trata de uno de sus compañeros en París, por lo que con su inclusión en la obra el dramaturgo imbrica un poco más, aunque de forma un tanto libre, la subtrama amorosa con la materia hagiográfica.

21. Especialmente significativa resulta la valentía que muestra el joven Rústico, impropia de un niño de su edad: «Vamos a París, señora, / y muramos si muriese, / y en defensa de Dionisio / yo hablaré al presidente, / que aunque no le he conocido, / ni él me conoce ni puede, / daré al cielo tantos gritos / que se ablande si me oyere» (fols. 21v-22r)

22. «¡Matadme presto, que espera / de Dionisio el alma pura / a que su Rústico muera!» (fol. 24r).

[...]
 ¿Qué prodigio puede ser
 el que se me ha descubierto
 o qué deidad dio poder
 para andar a un cuerpo muerto
 para verle a una mujer?
 [...]
 Francia mil veces dichosa,
 hoy quedas con Dios tan fuerte
 invidiada y no invidiosa (fols. 24v-25r).

Tras la conversión del romano tiene lugar la escena más emotiva de la composición, en la que Fescenio se encuentra a Rústico moribundo y ambos descubren que son padre e hijo, y que conduce a la resolución de la trama amorosa protagonizada por el romano y Lucela, pues al afirmar Rústico que su madre durante su estancia en Marsella «respetó como a sagrada / la honra de su marido» (fol. 25v) posibilita la reconciliación de sus progenitores tan solo unos versos más adelante:

FESCENIO	Ea, abrazadme, señora, que soy vuestro y soy cristiano.
LUCELA	¿Desde cuándo?
FESCENIO	Desde agora.
LUCELA	Pues huya mi temor vano si mi esposo a Cristo adora (fol. 26r).

La resolución de la trama amorosa funciona a modo de prelude del desenlace de la composición, pues tras la reconciliación de Fescenio y Lucela aparece una comitiva de franceses que anuncian la muerte del emperador y le comunican al romano la voluntad del pueblo francés, si «el culto injusto olvidas / a dioses falsos falsamente dado» (fol. 26v), de coronarlo como rey de Francia, por lo que la pieza concluye con Fescenio invitando a todos los presentes en escena a acompañarlo para recibir el bautismo.

En cuanto al apartado escenotécnico, la obra no destaca por requerir de un gran despliegue de medios, pues, según las didascalias que presenta el texto, en las diversas mutaciones que tienen lugar en las tablas se emplean solamente cortinas²³, por lo que entendemos que el fondo del escenario debía estar segmentado en nichos, siguiendo el modelo de los corrales de comedia, que, además, estarían dispuestos a doble altura, pues en los primeros compases de la obra se apunta que aparece «como en un monte» Cristo crucificado (fol. 1v). Por otro lado, el prodigio obrado por el santo tras ser degollado tampoco requería de grandes alardes técnicos, ya que, tal y como reza la acotación que lo introduce, tan solo era necesario disponer de «unos hombros y brazos sobre algún muchacho, con el cuello brotando sangre como recién cortada la cabeza, y llevarla en los brazos cruzados» (fol. 24r).

23. Sirvan de ejemplo las siguientes acotaciones: «Corre una cortina y parece en un cadalso enlutado Dionisio y un verdugo» (fol. 23v) y «Al son de la trompeta corran la cortina y queda solo Fescenio» (fol. 24r).

Para concluir con el estudio de *El gran ateniense y sol eclipsado* estimamos oportuno señalar que, aunque no necesita para su puesta en escena complejas tramoyas, elemento que, como quedó dicho, gustaba particularmente al público, se trata de una comedia que, gracias a la dinámica trama que la vertebraba, según hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, debía resultar, en su conjunto, bastante atractiva para el público.

2.3. La comedia *El divino areopagita*

La última obra en la que centraremos nuestra atención, la comedia de *El divino areopagita*, es la única de la que conocemos su autor, ya que fue compuesta por Rodrigo Pacheco, fraile franciscano de origen portugués afincado en Andalucía²⁴; pieza, que ha llegado hasta nosotros inserta en el manuscrito 14824 custodiado en la Biblioteca Nacional de España²⁵, códice que compila doce piezas compuestas por Pacheco²⁶, copiado entre 1640 y 1642, tal y como revelan las distintas dedicatorias que encabezan cada pieza.

La comedia arranca, como viene siendo habitual en las obras protagonizadas por san Dionisio, con el eclipse acaecido durante la muerte de Cristo, aunque en esta ocasión el santo experimenta la visión de un ángel que le informa de la causa divina del fenómeno astral; prodigio tras el que se encuentra con Apolófanes, que ha ido en su búsqueda aterrado por el sobrenatural eclipse, y, tras revelarle Dionisio su origen divino, propone que se levante un altar en honor del «ignoto deo» (fol. 148v). Sin embargo, pronto queda desplazada la materia hagiográfica en favor de una subtrama amorosa, que articula gran parte de la composición, protagonizada por el santo y dos damas que pugnan por su amor, Marcia, la prometida de Dionisio, y Damaris, mujer de extraordinaria belleza que pretende arrebatárselo, y, para ello, aborda a Dionisio con el propósito de hacerle cambiar de parecer y que abandone a Marcia, pues prefiere «dejar lo hermoso, el contento, / por el gusto de una fea» (fol. 149v). En un principio Dionisio argumenta que prefiere en una mujer la inteligencia y no la belleza, pero no tarda en retractarse, pues tras admirar la belleza de Damaris y quedarse prendado de ella decide romper con su compromiso matrimonial.

24. Apenas se conocen datos acerca de la biografía de Rodrigo Pacheco poco más allá de su origen portugués, de que vivió en distintas localidades andaluzas y que firmaba, como ya señalaba Paz y Meliá (1934, p. 17) y puede observarse en el manuscrito 14824, algunas de sus composiciones con el seudónimo «El Lusitano Incógnito».

25. La obra comprende los folios 146r-166v del códice. En cuanto a su métrica, está integrada por 2963 versos, dispuestos en tres jornadas, que presentan un porcentaje de metros de origen italiano de poco más del 7%.

26. Se trata de un manuscrito copiado a una mano, autógrafo en opinión de Belloni (2021, p. 351), de cuidada factura, cuyas páginas imitan la disposición de las comedias impresas, reflejando la autoría en el encabezado de los rectos de los folios y el título en la de los versos, que apenas presenta tachones o enmiendas.

Poco durará la alegría de la nueva pareja, pues tras asistir en escena al planto despechado de Marcia, en el que jura vengarse de Damaris, vemos cómo Apolófanes se ofrece a ayudarla en su empresa a cambio de su mano; venganza que tiene lugar en los últimos compases de la jornada, momento en el que Apolófanes visita a Damaris bajo el pretexto de felicitarla por su reciente compromiso matrimonial con el propósito de encelar a Dionisio, que, al ver cómo su amigo besa la mano de su prometida, pierde la razón y rompe con ella:

¡Áspid hermosa entre flores,
sirena que canta y mata,
píldora revuelta en plata,
sierpe de varias colores!
[...]
¿Qué te turba? Di, ¿qué esperas?
Con no verte yo en mi vida
cesará tu amor vano.
¡No más amor, que al honor
le ha servido de homecida! (fol. 153v).

En el arranque de la segunda jornada vemos que la treta ideada por Marcia y Apolófanes ha surtido efecto, pues este comenta que no ha vuelto a ver a Dionisio con Damaris, y la bella joven, desesperada por haber perdido el amor del santo, se presenta ante su rival para pedirle que cese de pretender a Dionisio, pues sabe que está detrás del ardid que lo enceló; petición que Marcia, obviamente, declina, pues su propósito en realidad no es solo vengarse de Damaris, sino recuperar también a Dionisio²⁷, por lo que la bella ateniense, ante la negativa de Marcia, decide demostrar ella misma su inocencia ante su amado.

Tras esta escena emerge de nuevo brevemente la materia hagiográfica, pues tiene lugar un fugaz encuentro entre Dionisio y san Pablo, ya que al saber el santo que ha llegado a Atenas un hombre que predica un nuevo credo pide que lo lleven a su presencia y, tras reunirse con él, lo emplaza a exponer su doctrina en el senado ateniense. Al abandonar el santo las tablas comparecen ante Dionisio, en calidad de juez, las dos damas que pugnan por su amor exigiéndole que resuelva su disputa, pues ambas iban a ser desposadas y, debido a sus respectivas malas artes, las dos se han quedado sin marido; momento en el que Damaris expone su versión del beso de Apolófanes y acusa a Marcia de ser la causante del engaño, por lo que al ver Dionisio su inocencia sentencia que la bella ateniense se case «con el galán que os adora» (fol. 157v) y Marcia, henchida de furia, les maldice, deseando que su matrimonio nunca llegue a celebrarse:

¡Infame, falso y sin fe,
mal juez, mal presidente,
de tu traición insolente
nunca otra cosa esperé!
Al gran dios no conocido

27. «vuelve lo hurtado a su nido / y cesará tu quebranto» (fol. 155r).

hoy sacrificar pretendo
 las lágrimas que estás viendo,
 no por haberte perdido
 sino por pedir venganza
 de tan injusta traición
 [...]

Fio en él hará de suerte
 que antes llegará tu muerte
 que mire Marcia casarte (fol. 157v).

Poco desarrollo tiene la reconciliación de los amantes en escena, pues inmediatamente después aparece san Pablo y comienza su exposición, con la que se da cierre a la jornada, en la que identifica al causante del prodigioso eclipse con el dios que él adora, y tras la que quedan convertidos Damaris y Dionisio.

La exposición de san Pablo también supone el punto final de la relación amorosa entre el santo y su amada, tal y como se ve en la tercera jornada; así, en su arranque nos encontramos con una Damaris que, tras su conversión, acaecida cuarenta años atrás, abrazó la vida penitente alejada del bullicio de la ciudad y ha residido durante este lapso en una cueva en Delos, donde ha subsistido gracias a las ofrendas de los serranos que viven en los alrededores y que, debido al desmejorado aspecto de Damaris, creen que es un hombre²⁸. Mediante otro salto espacial, que ubica la acción en Roma, conocemos la situación de Dionisio, que desde su conversión ha dedicado su vida a difundir la palabra divina, y que es enviado por el papa Clemente a predicar en Francia, momento en el que se asiste a un vuelo prodigioso del santo, efectuado sobre una silla, que posibilita que se reúna una última vez con Damaris en Delos, pues esta espera ver a Dionisio antes de morir.

Tras el óbito de la bella ateniense, con el que se da fin a la trama amorosa que ha articulado la composición hasta este punto, emerge finalmente la materia hagiográfica, pues un nuevo salto espacial ubica la acción en París, donde nos encontramos a Cogulla, antiguo criado de Dionisio al servicio ahora de Fescenio y encargado de ayudarlo en su persecución a los cristianos, que, pese al paso de los años, reconoce inmediatamente a su antiguo amo, por lo que lo denuncia ante el prefecto y, en consecuencia, el santo es apresado junto con Rústico y Eleuterio, que serán, siguiendo la leyenda hagiográfica, interrogados, torturados y degollados, teniendo lugar en las postrimerías de la pieza, como viene siendo habitual en las obras protagonizadas por el santo, la representación del prodigio del cuerpo decapitado portando en sus manos la cabeza recién seccionada, que supone la conversión de los presentes:

28. Puede percibirse cierto paralelismo entre la vida de Damaris y la leyenda hagiográfica de María Magdalena, a la que se hizo alusión a vuelapluma en el estudio de *El gran ateniense y sol eclipsado*, por lo que entendemos que cabría la posibilidad de que, debido a que tanto el santo ateniense como la Magdalena están relacionados con Francia, en las obras protagonizadas por san Dionisio fuera habitual hacer referencia también a las vivencias de la santa, ya sea mediante su presencia directa, como en la obra que acabamos de citar, o de forma indirecta, como sucede en *El divino areopagita*.

FESCENIO	¿No cesa aqueste, aunque muerto, de hacer embustes?
COGULLA	No creo ser embustes lo que veo, su fe debe ser lo cierto (fol. 166v).

También estimamos oportuno señalar que la obra, al estar inserta en el género de la comedia de santos, goza de un gracioso, figura encarnada por Cogulla, del que, quizá, cabría destacar su participación en el triángulo amoroso que protagoniza junto con las sirvientas de Damaris y Marcia, y, en particular, con la criada de esta última, pues sus desavenencias amorosas están preñadas de gran comicidad. En este sentido también destaca la participación de los serranos en la primera mitad de la tercera jornada que no solo le sirven a Pacheco para contextualizar la vida penitente entre peñas de Damaris, sino que, además, dos de ellos, Batro y Lucina, recogerán el testigo de Cogulla, en una sección en la que el capigorrón está ausente por motivos argumentales, y darán varias pinceladas cómicas a la acción mediante sus disputas maritales.

Por último nos gustaría destacar que, según se desprende de las didascalias del texto, Pacheco compuso la pieza teniendo previsto en su representación el empleo de tramoya, en concreto un bofetón²⁹ y un pescante³⁰, y acciones a dos alturas³¹, aunque desconocemos si la obra fue compuesta para ser representada en un contexto específico o si, simplemente, fue mero producto del ingenio artístico del franciscano sin pretensiones espectaculares. Sin embargo, lo que no genera ningún atisbo de duda es la calidad literaria de la pieza, que bien podría estar firmada por algún dramaturgo menor de nuestro Siglo de Oro, y supone un claro ejemplo de las buenas dotes artísticas del clérigo portugués.

3. CONCLUSIONES

A través de las tres obras estudiadas puede trazarse la evolución que experimentó el teatro de temática hagiográfica desde sus primeras composiciones breves, insertas en las celebraciones de festejos como el del Corpus Christi, en las que primaba la representación fiel de los hechos narrados en los legendarios hagiográficos, como muestra el *Auto a la conversión y martirio de san Dionisio*, hasta el triunfo del género de la comedia de santos, ya en pleno siglo XVII, en cuyas obras, por lo general, se dramatiza el camino hacia la santidad de unos personajes de extremada virtud acompañados de graciosos y arropados por subtramas de corte amoroso que, en cierta medida, aportan un tono desenfadado a una trama principal que no necesariamente tiene que ajustarse a lo narrado en las hagiografías, pues el dramaturgo puede adaptar libremente las vivencias del santo según sean sus necesidades compositivas. A este respecto cabría apuntar que puede observarse cierta evolución entre las comedias *El gran ateniense y sol eclipsado* y *El divino*

29. «revuélvese el peñasco con la santa hacia dentro» (fol. 164v).

30. «vuela sentado en la silla» (fol. 163r).

31. «Estará hecha un modo de sierra con ramos y vendrá abajando despacio Damaris» (fol. 160v).

areopagita, pues mientras en la primera de ellas el dramaturgo opta por imbricar en la subtrama amorosa la materia hagiográfica y, en consecuencia, si se desgajara dicho elemento la comedia quedaría fatalmente mutilada, en *El divino areopagita*, pese a estar protagonizada por el santo, la trama de corte amoroso bien podría eludirse sin que ello supusiera poco más que reducir la extensión de la obra, como suele ser habitual en las comedias de santos compuestas durante el siglo xvii. Por tanto, a nuestro modo de ver, *El gran ateniense y sol eclipsado* sería una buena muestra de la evolución que experimentaron las obras de temática hagiográfica hacia la conformación de dicho género, pues teniendo en cuenta que, como ya apuntamos, pudo haber sido compuesta entre 1585 y 1610 y que no incluye a un gracioso plenamente desarrollado, rasgo generalizado en el teatro hagiográfico de finales del xvi según se desprende de los testimonios conservados³², el dramaturgo sí introdujo una subtrama amorosa; elemento que, aunque no es novedoso en las obras protagonizadas por santos de la época, en *El gran ateniense y sol eclipsado* destaca por gozar de mayor extensión y relevancia que en el resto de piezas coetáneas debido, precisamente, al hecho de estar imbricada con la materia hagiográfica, circunstancia a la que el dramaturgo quizá se viera movido por considerar impropio conjugar la temática pía con devaneos amorosos, y que, a la postre, deviene en el motor que permite el desarrollo de la acción dramática en buena parte de la composición, por lo que la obra vendría a mostrar, a nuestro modo de ver, un estadio previo a la introducción de subtramas de corte amoroso de gran desarrollo en las piezas protagonizadas por santos.

A modo de colofón nos gustaría destacar que nuestro propósito en este trabajo ha sido dar a conocer unas obras que apenas han sido estudiadas por parte de la crítica debido, quizá, a que han llegado hasta nosotros de forma manuscrita, pese a que dos de ellas, el *Auto a la conversión y martirio de san Dionisio* y la comedia de *El gran ateniense y sol eclipsado* deberían, a nuestro parecer, haber gozado de mayor atención al haber sido compuestas, presumiblemente, durante la segunda mitad del xvi, periodo clave en la gestación tanto de la Comedia Nueva como del género de la comedia de santos y del que, lamentablemente, no se han conservado muchas composiciones. Esperamos que, a partir de nuestro trabajo, estas obras reciban la atención que merecen y logren despejarse algunas incógnitas como la autoría de las piezas anónimas o su fecha de composición.

BIBLIOGRAFÍA

Arata, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo xvi (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 7-23.

Auto a la conversión y martirio de san Dionisio, Mss. 15262, Biblioteca Nacional de España.

32. Enguix, 2018, p. 183.

- Belloni, Benedetta, «Una comedia áurea inédita sobre el beato moro Antonio de Noto: primera aproximación a *El negro del Seraphín* de Rodrigo Pacheco», *eHumanista*, 48, 2021, pp. 351-365.
- Claramonte, Andrés de, *Tan largo me lo fiáis*, estudio y reconstrucción del texto por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Edition Reichenberger, 1990.
- Comedias famosas compuestas por don Rodrigo Pacheco, lusitano, vecino de la ciudad de Granada*, Mss. 14824, Biblioteca Nacional de España.
- El gran ateniense y sol eclipsado*, Mss. 17210, Biblioteca Nacional de España.
- Enguix, Ricardo, *Los jesuitas y el teatro hagiográfico hispano. Estudio de la dramaturgia inspirada por los santos y beatos de la Compañía de Jesús durante el Siglo de Oro*, tesis doctoral inédita dirigida por José Luis Canet Vallés, Valencia, Universitat de València, 2018.
- Fernández Rodríguez, Natalia, «Santa Bárbara y la representación dramática de la santidad en los siglos XVI y XVII», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 36.2, 2020, pp. 548-571.
- Greer, Margaret Rich, y Alejandro García Reidy (dirs.), *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos, 2014-2022*, <http://www.manos.net>.
- Lapidge, Michael, *The «Passio S. Dionysii» in Prose and Verse*, Leiden, Brill, 2017.
- Menéndez Peláez, Jesús, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica», *Memoria Ecclesiae*, 24, 2004, pp. 721-802.
- Morley, Sylvanus Griswold, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando, 1925, tomo I, pp. 505-531.
- Paz, Julián, «Documentos. Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos, por D. Jenaro Alenda», *Boletín de la Real Academia Española*, 3, 1916, pp. 669-684.
- Paz y Meliá, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, BLASS S.A. Tipográfica, 1934.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «Teatro y religión en la España de Felipe II: el *Códice de autos viejos*», *Epos. Revista de Filología*, 3, 1987, pp. 261-283.
- Reyes Peña, Mercedes de los, «El *Códice de los Autos Viejos* y el teatro religioso en la segunda mitad del siglo XVI», en *Historia del Teatro Español. Volumen I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, ed. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos, 2003, pp. 389-430.
- Soto Posada, Gonzalo, «Dionisio Areopagita y la mística», *Cuestiones Teológicas*, 39, 92, 2012, pp. 215-238.