

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

LA PECADORA PENITENTE  
EN LA COMEDIA DEL  
SIGLO DE ORO



---

**Universidad de Valladolid**  
Secretariado de Publicaciones  
e Intercambio Editorial

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN .....	11
1. DE PECADORA A SANTA: LA CONFIGURACIÓN DE UN ARQUETIPO.....	15
2. LA PECADORA PENITENTE EN LA HAGIOGRAFÍA .....	27
2.1. Los orígenes de las leyendas .....	30
2.2. La difusión de las leyendas en la hagiografía castellana .....	34
2.3. Tipología y estructura narrativa: entre el relato, el ejemplo y el dogma.....	43
3. LA PLASMACIÓN LITERARIA DEL PECADO FEMENINO.....	47
3.1. La pecadora en la tradición hagiográfica .....	48
3.2. El pecado en la comedia .....	61
3.2.1. La transgresión como conflicto: creación de un personaje .....	64
3.2.2. El amor demonizado .....	77
3.2.3. La trascendencia del deshonor: de la desestabilización social a la desesperación cósmica .....	90
4. EL CAMINO HACIA LA SANTIDAD: LA CONVERSIÓN .....	103
4.1. La llamada de Dios .....	103
4.1.1. La gracia divina en la tradición hagiográfica .....	103
4.1.2. La crisis dramática: el valor de la libertad .....	109
4.2. La regeneración penitencial .....	127
4.2.1. La plasmación hagiográfica de la penitencia.....	127
4.2.2. El renacer penitencial dentro del contexto dramático. Los obstáculos a la salvación .....	137
4.3. La reconciliación con Dios: hacia la santidad .....	146
4.3.1. El milagro en la tradición hagiográfica .....	146
4.3.2. La victoria del amor sagrado como culminación dramática .....	152
5. MÁS ALLÁ DE LA FÁBULA .....	161
5.1. Las fuentes de comicidad en la comedia hagiográfica .....	161

5.2. Los recursos auditivos y visuales .....	178
5.2.1. La funcionalidad de los efectos musicales .....	178
5.2.2. Más allá de la palabra: el simbolismo de la imagen .....	188
APÉNDICE Ia. Sinopsis de las variantes hagiográficas .....	197
APÉNDICE Ib. Sinopsis de las variantes dramáticas .....	215
 BIBLIOGRAFÍA .....	 219
 ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS Y TÍTULOS .....	 233

# PRESENTACIÓN

Uno de los subgéneros dramáticos más representativos del barroco español fue el de la comedia hagiográfica. Es indudable que los espectadores del siglo XXI sitúan los grandes hitos de nuestro teatro clásico muy lejos de las vidas de santos, pero la rotundidad de la afirmación anterior se sostiene en que ninguna modalidad de la comedia nueva aglutinó de manera tan intensa los índices culturales de todo un pueblo; ningún otro género apeló a las emociones del auditorio con mayor eficacia porque, en estas piezas entre la tierra y el cielo, el hombre barroco vislumbraba todo su mundo. El afán teatralizador de los cultivadores del *arte nuevo* se unió a la intensa vivencia de la religiosidad que caracterizó nuestra cultura seiscentista, y, juntos, crearon el terreno propicio para que las leyendas hagiográficas floreciesen sobre las tablas de los corrales convertidas en *comedia nueva*. Recuerda Agustín de Rojas en un célebre y citado pasaje de *El viaje entretenido* (1603) que «no quedó poeta en Sevilla que no hiciese de algún santo su comedia». Y es que la nómina de piezas hagiográficas de que tenemos noticia se acerca a los mil títulos. No deja de resultar sorprendente que, en su inmensa mayoría, permaneciesen olvidadas durante siglos. A ello contribuyeron la progresiva e imparable laicización de la sociedad, que centró su interés en temas ajenos a lo religioso; y el lastre de un prejuicio

crítico que censuraba la esencia misma de estas comedias.

No era la primera vez que la hagiografía se trasladaba a escena, pero ahora las vidas de los santos iban a insertarse en los parámetros temáticos y estructurales de una dramaturgia profana: amor, celos, venganza, honor... todo ello sazonado con las dosis apropiadas de una comicidad que, en ocasiones, podía rozar lo obsceno. Esas vidas de santos de orígenes remotos, insertas en el conocimiento colectivo y que habían proliferado en castellano desde el siglo XIII, se convierten en el XVII en acción dramática. Y esto según unas convenciones que, a simple vista, podían poner en peligro la savia moralizadora de lo hagiográfico. Fueron muchas las voces que, en su época, atacaron esa mezcla de espiritualidad y carnalidad por considerarla incompatible con cualquier proyección moral. Pero siguió aduciéndose, en pleno siglo XX, para relegar la comedia hagiográfica a un lugar muy secundario dentro de la historia de nuestro teatro; para convertirla en una especie de extravagancia delirante y amorfa que nada tenía que ver con las auténticas obras maestras de la dramaturgia áurea. Sólo en los últimos años se ha iniciado una justa labor de revalorización que, aun así, se ha limitado prácticamente a los tres grandes —Lope, Tirso y Calderón— sin apenas reparar en que son muchas las piezas olvidadas que pueden

aportarnos luz sobre la práctica escénica de toda una época.

En este estudio pretendo demostrar que los dramaturgos, y no sólo los de primerísima fila, supieron compatibilizar el alcance trascendente de lo hagiográfico, tal como se plasmó en toda una tradición, con las exigencias de un *arte nuevo* genéticamente profano. Y ello, a pesar de que los moralistas más acérrimos nunca dejaron de considerar estas comedias como irredimibles escuelas de iniquidad. Se comprende que, desde las exigencias de una moralidad estricta forjada a fuerza de sermón, mostrar a un santo envuelto en un lance de amor y celos no resultase apropiado. Pero, literariamente, y es este el nivel que nos interesa, el amor carnal podía perfilarse como una prefiguración degradada del amor espiritual, el supremo amor de Dios, y dar lugar a todo un sistema de ironías que, por un lado, sustentase la estructura de la pieza y, por otro, la dotase de una significación trascendente. Es sólo un ejemplo: en realidad, todas las convenciones del arte nuevo debían modelarse al entrar en contacto con el asunto y la finalidad hagiográficos. A pesar de las voces discordantes, el éxito popular de las comedias de santos fue clamoroso durante dos siglos, y no sólo por la extremosidad escénica, como tantas veces se ha dicho. Una de las comedias del corpus aquí estudiado, que no prevé ni mucho menos una escenografía recargada, se representó en centenares de ocasiones hasta los albores del siglo XIX, sorteó la reiterada animosidad de los censores e, incluso, se difundió en forma de *relación*. Me refiero a *La gitana de Menfis*, atribuida a Pérez de Montalbán. Pero su caso no fue el único. Algo debían de tener estas piezas para apasionar a tantas generaciones. Y, si sirvieron o no para modificar costumbres, no es lo que más nos interesa: las comedias, como tales comedias, no

aspiraban a convertirse en sermones puros, sino en ficciones literarias cuya significación última remitiese a un más allá de lo cotidiano. Esto sí lo consiguieron, y ahí está el legado de los dramaturgos para confirmarlo.

El corpus de nuestro estudio pretendía, en fin, abarcar una nómina no restringida de autores, y, por eso, se optó por un criterio temático. La pecadora penitente, una figura cargada de connotaciones simbólicas y con notables peculiaridades dentro del canon hagiográfico, aparecía en un número considerable de piezas. No era de extrañar. Por un lado, la secuencia pecado-conversión-santidad es dramática en esencia al arrancar de una rebelión que tiende a superarse; y, por otro, tanto la finalidad edificante del mensaje como su reflejo alegórico del eterno drama del hombre, según una óptica cristiana, eran frentes que podían cubrirse naturalmente sobre el tablado. Pero, al margen de todo esto, no debemos olvidar que las vidas de las penitentes rigen transgresión, sexualidad, exuberancia... Ya no eran sólo narraciones piadosas abstractas, sino que pecado y virtud tenían que hacerse carne sobre las tablas por actrices cuya reputación se vio tradicionalmente cuestionada. El mismo morbo que sirvió para que los moralistas se escandalizasen, logró sin duda que creadores y público quedaran fascinados ante las enormes posibilidades visuales que ofrecían estas historias. Las santas legendarias se convirtieron en damas de comedia, y su fascinante periplo del pecado a la gloria cobró vida y se concretó en acción dramática. Así, María Magdalena en *La conversión de la Magdalena* de Fernando de Zárata y *Los tres portentos de Dios* de Luis Vélez de Guevara; María Egipcíaca en *La gitana de Menfis* de Juan Pérez de Montalbán; Pelagia en la *Santa Pelagia* de Fernando de Zárata y *La loca del cielo*

de Diego de Villegas; Teodora en *Púsose-me el sol, salióme la luna* de Andrés de Claramonte y *La adúltera penitente* de Moreto, Cáncer y Matos Fragoso; Tais en sendas *Santa Taez* de Fernando de Zárate y Francisco de Rojas Zorrilla; María, sobrina de Abraham, en *La mesonera del cielo*, de Antonio Mira de Amescua, y *El ermitaño galán* de Juan de Zabaleta; y Margarita de Cortona en *Quien no cae no se levanta* de Tirso de Molina y *La margarita del cielo* de Rodrigo Pacheco. Todas ellas tenían una historia cincelada a lo largo del tiempo; una vida, real o no, susceptible de abandonar por unos momentos el estatismo de la narración para adentrarse en la riqueza dinámica de la escena. Pero, aunque el sustrato hagiográfico en sí mismo llegó a diluirse mucho, lo que nunca se perdió, y hasta ganó en matices, fue esa proyección trascendente que singularizaba las piezas. La tensión constante entre la acción aparentemente cotidiana y la presencia ineludible del más allá, que terminará imponiéndose, conforma los pilares de la comedia hagiográfica. Es ella

la que tamiza las convenciones del arte nuevo para que, sin alejarse de lo que el *vulgo* conocía y apreciaba, albergaran por sí mismas una significación que no se agotaba en las tablas. Y es que, como podía esperarse de una época en que la visión dramática iba a impregnarlo todo, también la hagiografía tuvo que hacerse teatro.

Una primera versión de este estudio se realizó durante el período de vigencia de una ayuda predoctoral para la formación en investigación y docencia del Principado de Asturias (Ref. BP03-0062). La versión actual se concluyó al amparo de una ayuda del programa «Clarín», también del Principado de Asturias, para la realización de estancias posdoctorales (Ref. Post07-12). Quiero expresar desde aquí mi agradecimiento a Fernando Baños Vallejo, por sus orientaciones y sugerencias a lo largo de todo el proceso de elaboración de este trabajo; y a Germán Vega García-Luengos, por su constante apoyo en la fase de publicación.



Imagen 1: Santa María Egipcíaca. Flos Sanctorum, 1558.